

Bei dem von der Koordinierungsstelle als erstem Band einer neuen Reihe herausgegebenen Buch handelt es sich um eine Beispielsammlung von Anspruchstellungen und Restitutionsfällen der letzten zehn Jahre aus ehemals jüdischem Besitz, welche von zwanzig betroffenen Institutionen in Deutschland (16 Museen, drei Bibliotheken und die Oberfinanzdirektion Berlin) vorgelegt wurden. Neben Objekten von höchstem Marktwert (z. B. das „Bildnis der Marchesa Veronica Spinola Doria“ von Rubens in der Karlsruher Kunsthalle) werden Kulturgüter vorgestellt, die weniger von materiellem, viel mehr auf Grund ihres kultischen Charakters oder persönlicher Bindungen von ideellem Wert sind (z. B. ein Tora-Schild aus Gunzenhausen, jetzt im Jüdischen Museum Fürth). Dargestellt werden die Fälle mit der Vielfalt ihrer Lösungen, d. h. wie es zu Rückgaben, Schenkungen zugunsten der Museen oder zu Dauerleihgaben gekommen ist. Grundlegende Dokumente, eine Auswahlbibliographie und ein Register beschließen den Band.

Anschaulich zeigt die Publikation, daß es bei der Lösung der Beutekunstfrage heute nicht mehr um die Durchsetzung nur eines Rechtsstandpunktes gehen kann. Verschiedene Modelle, die allen berechtigten Interessen dienen, sind möglich. Der Band bietet dafür außerdem – und damit weit über die beschriebenen Fallbeispiele hinaus – Hinweise auf jüdische Sammler, Händler und Speditionsfirmen, zeigt Regelungsmodelle auf und gibt erste methodische Hilfestellungen für weitere Recherchen. Die englischsprachigen Zusammenfassungen aller Beiträge sollten helfen, dieses wichtige Thema im In- und Ausland gleichermaßen weiterzuverfolgen.

JÜRGEN KRÜGER  
*Institut für Kunstgeschichte*  
*Universität Karlsruhe*

**Tania Velmans: Byzanz. Fresken und Mosaik** (Übersetzung aus dem Französischen von Irmela Arnsperger); Zürich – Düsseldorf: Benziger 1999; 319 S., 265 SW-Abb., 115 Farbtaf.; ISBN 3-545-33155-5; DM 148,-

**Vojislav Korac, Marica Suput: Byzanz. Architektur und Ornamentik** (Übersetzung aus dem Italienischen von Christoph Jobst); Zürich – Düsseldorf: Benziger 2000; 213 S., 250 SW-Abb., 76 Farbtaf.; ISBN 3-545-33156-3; DM 128,-

Beide Bände sind erstmals auf italienisch im Jahre 1999 als Teile des Gesamtwerkes „Bisanzio, lo splendore dell'arte monumentale“ erschienen (Mailand: Jaca Book). In editorischer Hinsicht sind zunächst die fehlenden Indices zu beklagen (man fragt sich, warum in der Epoche der Computer immer mehr Bücher ohne Indices, die früher zu Recht zwingend waren, erscheinen) – denn das macht sie für wissenschaftliche

1 Vgl. dazu meine Bemerkungen in der Rezension in: *Oriens christianus* 81, 1997, S. 275–282, s. auch DERS.: Ikonizität des christlichen Orients. Bemerkungen am Rande eines Buches von MAHMOUD

Zwecke schwer benutzbar<sup>1</sup>. Die Bibliographie beider Bände kommt einer editorischen Katastrophe gleich.

Es dürfte allgemein bekannt sein, daß gerade für die Byzantinistik eine Fülle von Sprachen als selbstverständliche Voraussetzungen gelten. Daraus folgt, daß das Lektorat eines Verlages, der sich einer solchen Thematik widmet, in den jeweiligen Alphabeten kundig sein muß. Die Folge der offenbaren Unkenntnis läßt sich an den Bibliographien ablesen, bei denen es sich um einen typographischen und alphabetischen „Salat“ handelt. Was man vor Augen hat, ist wenig erfreulich:

es fehlt an jeglicher Systematik und konsequentem Aufbau; einmal findet sich Russisch in kyrillischer Schreibung, ein andermal in unerklärlicher Transkription; Griechisch manchmal mit transkribierten Autorennamen (so bei Velmans, dann aber werden bei Auflösung der Abkürzungen die Namen weiterhin transkribiert, die Titel jedoch griechisch wiedergegeben), manchmal auch nicht, usw. und so fort;

es werden Quellen nicht daraufhin überprüft, ob sie in deutschen Ausgaben vorliegen; so wird z. B. Prokop (den es in vorzüglicher deutscher Ausgabe gibt<sup>2</sup>) als Procopius VII, Buildings nach der siebenbändigen Ausgabe von H. B. Dewing (1914–1940) zitiert (hier wahrscheinlich im Nachdruck von 1961);

die Unvollständigkeit ist beachtlich, hier nur ein Beispiel: so wird im Malereiband als Auflösung der Abkürzung „WEITZMANN, *Geistige Grundlagen*“ nur „WEITZMANN, K., *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*“, angegeben. Daß es sich dabei um die Reihenpublikation *Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschungen des Landes Nordrhein-Westfalen (Geisteswissenschaften)*, 107, Köln-Opladen 1963, handelt [Nachdruck in DERS.: *Studies in the arts at Sinai*; Princeton 1982] bleibt außer acht;

die Genauigkeit der Angaben läßt überhaupt viele Wünsche offen, von offensichtlichen Errata ganz zu schweigen.

Die Liste könnte Seiten füllen; das fehlende Erratum kann jedoch mit einer Rezension nicht geliefert werden. Es ist aber bezeichnend, daß man bei diesem Verlagshaus stärker auf Hochglanzbilder als auf eine sorgfältige editorische Arbeit gesetzt hat; beides wäre jedoch nötig. So verdient auch die Karte (in beiden Bänden die gleiche) kaum diese Bezeichnung, denn sie erfüllt die topographischen Informationsbedürfnisse der Leser nicht, da nicht nur nicht alle erwähnten Orte verzeichnet werden, sondern auch vorhandene häufig falsch lokalisiert sind; so lagen z. B. im Süden (Ägypten) sowohl Faras als auch Qasr Ibrim (heute eine Nilinsel im Assuan-Staubecken) direkt am Nil und nicht in der Wüste. Wenn man von solchen gemeinsamen Unzulänglichkeiten absieht und zu den einzelnen Bänden des Werkes übergeht, findet man weiter zahlreiche Mängel, die die Nützlichkeit der Lektüre in Frage stellen.

Im Band von Tania Velmans erweckt inhaltlich manches berechtigtes Interesse, aber es wurde entweder editorisch oder durch die frankophone Orientierung der Au-

ZIBAWI, in: *Nubica et Aethiopia* 4/5, 1994–95 (1999), S. 301–328. Das Buch von MAHMOUD ZIBAWI: *Die christliche Kunst des Orients*; Solothurn-Düsseldorf 1995, ist in demselben Verlag erschienen.

2 PROKOP: *Bauten*; Griechisch-deutsch, Hrsg. OTTO VEH (mit archäologischem Kommentar von W. PÜLHORN); München 1977 (Prokop, Werke, Bd. 5).



torin vieles, das bereits andernorts behandelt worden ist, übersehen bzw. einseitig interpretiert, noch dazu ohne ausreichende Begründung.

Ein Problem ist die von zahlreichen Romanismen durchzogene Übersetzung: z. B. „zivile Architektur“ (S. 9 usw.) statt profane/weltliche, die gemeint ist. Die Rede ist von einer „plastischen Sprache“ (S. 13 usw.), wobei eine „ikonische“ gemeint ist. Was man unter den „aulischen Zeremonien“ (S. 9 usw.) verstehen soll, kann man nur ahnen, wenn man die Schriften des Konstantin Porphyrogenetos kennt.

Die Autorin, Tania Velmans, gebürtige Bulgarin, lebt seit 1960 in Frankreich, wo sie u. a. bei André Grabar – dem großen Mann der traditionellen Kunstgeschichte, der, von Frühchristentum und Spätantike ausgehend (Martyrium, 1943–1946), mit seinen Forschungen den gesamten östlich-christlichen Raum bis zu seiner Kiewer Heimat erfaßt hat – studierte und heute im Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) wirkt. Ihr Verständnis von Byzanz ist so breit angelegt, daß es vom 2. bis zum 15. Jahrhundert den gesamten Osten von Skandinavien im Norden bis Äthiopien im Süden umfaßt (S. 9). Damit scheint sie der Meinung zu sein, daß die gesamte christliche Kunst, ob in den römischen Katakomben, in Dura Europos, Nubien oder Äthiopien byzantinisch ist! Eine Begründung fehlt.

Wenn jedoch von einer solchen grundlegenden, vieles andere implizierenden These ausgegangen wird – sogar ohne Ernst Kitzingers Ausführungen<sup>3</sup> zu berücksichtigen (die Bibliographie gibt keinen Hinweis) – müßte diese begründet werden. Nichts dergleichen findet sich. Die Autorin hebt ihr Ziel wie folgt hervor (S. 10): „Entgegen dem Anschein darf der Teil dieses Buches, der die Wandmalerei behandelt, nicht als eine Kunstgeschichte im üblichen Sinne aufgefaßt werden. [...] Unser Ziel ist zugleich bescheidener und ehrgeiziger. Es besteht darin, die verschiedenen Bedeutungsebenen, den thematischen und symbolischen Reichtum sowie den künstlerischen Wert der byzantinischen Wandmalerei zu verstehen. [...] Wir haben also versucht, die großen künstlerischen Entwicklungen und die Ideenbewegungen nachzuzeichnen, die ihnen zugrunde liegen, indem die aufschlußreichsten Dekors analysiert wurden. Einen geraumen Platz wurde dem historisch-geographischen Rahmen, der Entwicklung der Theologie (Häresien, Ikonoklasmus, Kontroversen, mystische Strömungen), den liturgischen Texten und Gesängen zugedacht, deren Einfluß am Ende des Mittelalters maßgebend war. Dieser ikonologischen Untersuchung der Monumentalmalerei der byzantinischen Welt werden noch kurze Zusammenfassungen über den Stil angefügt“.

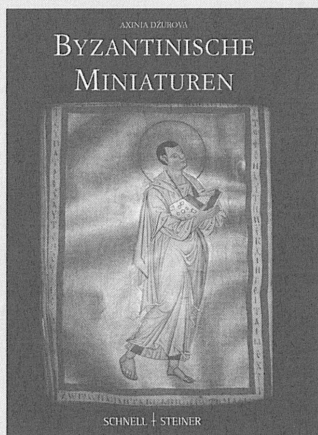
Die so abgesteckten Ziele der Autorin bergen erhebliches Potential zur Kontroverse. Man kann aber im Rahmen einer solchen Besprechung nur einige ausgewählte Aspekte zur Sprache bringen, um die Frage zu beantworten, ob das ehrgeizige Ziel der Verfasserin erreicht worden ist oder nicht.

Das ganze Buch läßt von der ersten bis zur letzten Seite den Geist ihres Lehrers, André Grabar, spüren. Inhaltlich ist schon der Versuch, die gesamte frühchristliche Ikonographie unter das Phänomen des Byzantinismus zu subsumieren, fragwürdig.

3 ERNST KITZINGER: *Byzantine art in the making*, London 1977; deutsch 1984.

# Byzantinische Miniaturen

Schätze der Buchmalerei vom 4. bis zum 16. Jahrhundert



Axinia Džurova

## Byzantinische Miniaturen

Schätze der Buchmalerei  
vom 4. bis zum 16. Jahrhundert

aus dem Italienischen übersetzt von Franziska Dörr

1. Auflage 2002, 296 Seiten, 247 Farb- u. 239 s/w-Abbildungen, 23 x 30 cm, Ln mit SU, fadengeheftet

ISBN 3-7954-1470-9

Einführungspreis bis 31.12. 2002: € 89,- [D]/ SFr 155,-  
Ladenpreis ab 01.01. 2003: € 99,- [D]/ SFr 172,-

Erscheint im September 2002

Byzantinische Kunst und Handschriften sind – jedes für sich betrachtet – zwei voluminöse Themengebiete, die sich natürlich gegenseitig befruchteten. Die vorliegende Kombination beider Bereiche, byzantinische Handschriften, gewährt einen fundierten Einblick in die uns oft fremde Kunst des östlichen Kaiserreiches und seiner Kirche. Die reiche Bebilderung macht den Band zu einer unerlässlichen Publikation.

Die Kunstproduktion des byzantinischen Kaiserreiches und seiner zeitlichen wie territorialen Ausläufer kann vom 4. bis zum 16. Jh. in all ihren Wandlungen verfolgt werden. Handschriften waren hierbei nicht nur ein Transportmittel für ihren Inhalt, sondern auch für die Vermittlung ihres Stils zwischen Orten, Ländern und Konfessionen.

Die Autorin führt ihre Leser chronologisch durch die Geschichte der byzantinischen Buchkunst. Sie beginnt mit der Entwicklung von der Schriftrolle zum Buch, geht über Ikonoklasmus und mittelbyzantinische Periode hin zur Zeit unter lateinischer Herrschaft und schließt in der spätbyzantinischen Epoche ab. Berücksichtigt sind auch sämtliche überregionalen Einflüsse, insbesondere in den slawischen Gebieten.

Zahlreiche Farabbildungen von allen wichtigen Miniaturen, die heute in bedeutenden

Sammlungen wie z. B. in Moskau, Paris, Sofia, dem Vatikan oder auf dem Berg Athos verwahrt werden, geben einen guten Überblick zur Entwicklung und Qualität der Buchmalerei. Visuelle Vergleiche mit westlichen Handschriften werden durch zusätzliche Schwarzweißabbildungen ermöglicht. Zudem verdeutlichen zahlreiche Strichzeichnungen – beispielsweise von zoomorphen Initialen in lateinischen und kyrillischen Texten – die verwandtschaftlichen Beziehungen bzw. die Unterschiede zwischen Ost und West. Ein Glossar und eine umfangreiche Bibliographie sind für Fachleute unentbehrliche Arbeitsmittel und verschaffen auch dem Liebhaber einen systematischen Zugang zum Reichtum der byzantinischen Miniaturen.

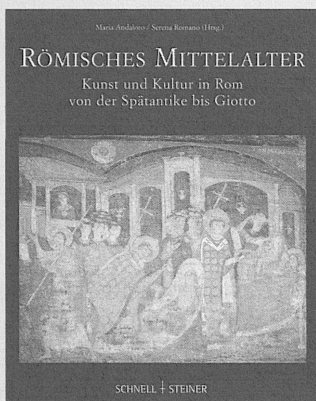
Die Kunsthistorikerin Axinia Džurova ist eine ausgewiesene Spezialistin für byzantinische Kunst und Handschriften des slawischen Raums. Sie ist Direktorin des Instituts für Slawo-Byzantinische Studien in Sofia.

Weitere Informationen zum Kunstbuchprogramm erhalten Sie beim Verlag Schnell & Steiner  
Leibnizstr. 13 • D-93055 Regensburg • Tel.: (09 41) 7 87 85-26 • Fax: (09 41) 7 87 85-16



# Römisches Mittelalter

## Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto



M. Andaloro / S. Romano (Hrsg.)

### Römisches Mittelalter

Kunst und Kultur in Rom

von der Spätantike bis Giotto

aus dem Italienischen übersetzt von Franziska Dörr

1. Auflage 2002, 224 Seiten, ca. 100 Farb- u. 110 s/w-  
Abbildungen, 24 x 30 cm, Ln mit SU, fadengeheftet

ISBN 3-7954-1471-7

Einführungspreis bis 31.12. 2002: € 79,- [D]/ SFr 138,-

Ladenpreis ab 01.01. 2003: € 89,- [D]/ SFr 154,-

Erscheint im Juli 2002

**Rom – ewige Stadt, Mittelpunkt des römischen Weltreiches, Zentrum des Christentums, Sitz des Oberhauptes der katholischen Kirche. Eine Stadt voller Kunstwerke von der Antike bis zur Gegenwart. Im Fokus dieses Bandes eines renommierten Autorenteam steht die Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters.**

Mit Rom und seinen Kunstwerken verbinden wir eine Vielzahl von Objekten, von der Trajanssäule über Skulpturen und Bauten von Michelangelo, Bernini und Borromini bis zu den großartigen Gemälden und Mosaiken in Kirchen und Sammlungen. Aber Rom besteht nicht nur aus Antike und Barock. Zwischen Spätantike und beginnender Frührenaissance entstanden in dieser Stadt großartige Kunstwerke, die in diesem umfassend illustrierten Band im Kontext ihrer Entstehung vorgestellt werden.

Rom steht nicht nur auf sieben Hügeln, sondern wortwörtlich auch auf den Fundamenten der antiken Stadt. Seine Topographie sowie die der einzelnen wichtigen Plätze und Gebäude ist kulturhistorisch prägend. Insbesondere für die neue Religion, die sich seit Kaiser Konstantin entfalten konnte, ist die Lage ihrer Kirchen und Katakomben entscheidend. Der Petersdom – heute noch prägend für die ganze Stadt – ist hier das wichtigste Beispiel.

Selbstverständlich wandelt sich mit dem Christentum auch der Inhalt der Bilder, weg vom heidnischen Kultbild, hin zum Abbild eines gütigen Gottes. Welche ikonographischen Formen hierfür übernommen werden bzw. wie sie dem neuen Kontext angepasst werden, ist ein Schwerpunkt des Bandes. In diesem Zusammenhang ist auch die Entwicklung der Basilika zum typisch christlichen Kirchenbau mit ihrer aufwändigen Apsisdekoration und der hochwertigen Portalskulptur zu sehen. Die Fresken von S. Clemente, das Apsismosaik in S. Maria Maggiore, Bau und Ausstattung von SS. Quattro Coronati sind allen Rom-Liebhabern ein Begriff, aber auch sie werden neue Schätze entdecken.

Jeder Aspekt des römischen Mittelalters wird von einem ausgewiesenen Spezialisten in einem eigenen Kapitel übersichtlich behandelt. Maria Andaloro und Serena Romano sind Professorinnen für mittelalterliche Kunstgeschichte an den Universitäten von Viterbo bzw. Lausanne.

Weitere Informationen zum Kunstbuchprogramm erhalten Sie beim Verlag Schnell & Steiner  
Leibnizstr. 13 • D-93055 Regensburg • Tel.: (09 41) 7 87 85-26 • Fax: (09 41) 7 87 85-16

Sprachlich unscharfe Übersetzungen treten erschwerend hinzu: Man darf z. B. französisch *décor* nicht ohne weiteres als Dekor wiedergeben, weil es hier um die programmatische (d. h. semiotisch festgelegte) Ausstattung eines Raumes geht und nicht um dessen Dekoration. Auch wenn z. B. von Kreuzen als „Wandschmuck“ (z. B. S. 44) die Rede ist, ist keine deutliche Abgrenzung von bloßem Dekor zu erkennen.

Außerdem zitiert sie meist Quellen aus der Sekundärliteratur, ohne auf die patristische Quelle zumindest hinzuweisen (d. h. mit entsprechenden Stellen in PG bzw. PL). Dort, wo es sich um deutsche Bearbeitungen von Quellen handelt, verzichtet Tania Velmans auf genaue Angaben (S. 14 Anm. 28), was zur Folge hat, daß z. B. die Abgarlegende<sup>4</sup> sehr verkürzt (um nicht zu sagen, für einen wenig versierten Leser unverständlich) wiedergegeben worden ist. Der hier notwendige Begriff *acheiropoietos* wird nicht verwendet, statt dessen die spätere Bezeichnung *mandylion*, was im Kontext der Abgarlegende falsch ist, weil es sich um ein *keramidion* handelt<sup>5</sup>.

Mit dem theologischen Hintergrund und seiner ikonischen Umsetzung tut sich die Autorin schwer. Die Feststellung, „seit dem 2. Jahrhundert werden, außer in Ägypten und Äthiopien, *zodia* nach dem Hl. Irenäus als Symbole der Evangelisten angesehen“ (S. 44), verkennt die Theologie des orientalischen Christentums, die man nicht mit der byzantinischen (melkitischen) Orthodoxie gleichsetzen kann. Zwar hat Irenaeus von Lyon († 202) nachweislich als erster diese Zuweisung ausgesprochen (ikonographische Belege dafür sind aus dieser Zeit nicht vorhanden) – wahrscheinlich aufgrund seiner Polemik mit gnostischen Kreisen –, aber sie wurde im ganzen Orient sehr lange nicht akzeptiert (d. h. nicht nur in Ägypten und Äthiopien nicht). Man verwechselt deshalb oft Theophanie-Bilder mit solchen der Evangelistensymbole, die sich zwar aus derselben Quelle speisen, aber nicht das Gleiche bedeuten<sup>6</sup>.

Wo immer man genauer hinschaut, entstehen Fragen und Zweifel. Um das zu verdeutlichen, soll eine Stelle besonders untersucht werden. Die Verfasserin schreibt (S. 102): „Für die byzantinische Kunst ist das 11. Jahrhundert zugleich ein Ende und ein Beginn. Ein Ende, weil der Stil eine klassische Vollkommenheit gewann, in der sich auf die glücklichste Weise das antike Erbe mit dem Streben nach einer plastischen Sprache verband und ins Gleichgewicht setzte, die die intelligible Welt und die Ethik der Askese, die ihr irdischer Widerschein war, in Bilder zu übersetzen vermochte. Gleichzeitig jedoch bezeichnen die Dekorationen von Hosios Lukas in Pho-

4 ERNST VON DOBSCHÜTZ: *Christusbilder. Untersuchungen zu christlichen Legenden*; Leipzig 1899, S. 102–196, bes. 111, 181\*ff.

5 Den problematischen Umgang mit der deutschen Literatur hätte die Autorin vermeiden können, wenn sie sich näher mit der Monographie von EWA KURYLUK: *Veronica & her cloth*; Oxford 1991 (ital. 1993) befaßt hätte (dort auch genaue Angaben zu DOBSCHÜTZ).

6 Die Bemerkung: „das Rind wird in der Fachliteratur auch «Stier» genannt“ (S. 89, Anm. 10), grenzt an Skurrilität und offenbart die Einstellung der Autorin zur Ikonologie. Ich habe seinerzeit (Bemerkungen zur Ikonologie der sog. „Vier apokalyptischen Wesen“ an dem Steinaltar der Dreifaltigkeitskapelle zu Lalibela, in: *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art*, held in the Warburg Institute ... 1986; London 1989, S. 23–29, 144–148, Fig. 47–62) zu dem Problem Stellung genommen (dort auch die weiterführende Lit. S. 144 ff.). S. auch PIOTR O. SCHOLZ: *Theophanie*, in: STEFAN JAKOBIELSKI & DERS. (HRSG.): *Dongola-Studien. 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches (Bibliotheca nubica et aethiopica 7)*; Warschau 2001, S. 212 ff.



kis, Daphni, Kiew und der Hagia Sophia von Ohrid die Anfänge eines ikonographischen Schaffens, das durch die Liturgie inspiriert war, deren Einfluß auf die bildende Kunst sich in den folgenden Jahrhunderten verstärkte. Die plastische Sprache erinnert nun stärker und klarer als zuvor daran, daß jede Messe das Heilswerk Christi wiederholt“.

Abgesehen davon, daß die Autorin dem Leser (es ist schwer zu entscheiden, wer als Adressat dieses Buches gelten soll), sehr gute Kenntnisse der Denkmäler abverlangt (die mit unterschiedlichen Beispielen vorgeführt werden; Taf. 32 f., 43–45, 37–42, Abb. 88–91, ohne im Text auf sie hinzuweisen; die wünschenswerte Korrespondenz zwischen Text und Bild ist unzureichend), erweckt sie den Anschein, daß eine Verbindung zwischen Liturgie und Bild erst seit dem 11. Jahrhundert entstanden sei, obwohl allgemein klar ist, daß das Bild ein Bestandteil der Liturgie war und ist<sup>7</sup> und nicht erst durch sie inspiriert wurde. Daß sie davon nicht allzu viel zu verstehen scheint, verrät die Tatsache, daß sie von einer „Messe“ (vgl. auch S. 123) spricht, ein Begriff, der für die orthodoxe (aber auch für die orientalische) Liturgie nicht anwendbar ist. Schließlich wird das Kapitel VI (S. 241–260) mit dem Titel: *Erzählerische Tendenzen und der Einfluß der Liturgie – Stiländerungen (1300–1330)* überschrieben, als ob man den Sinn und die mythische Funktion (im Sinne von Ernst Cassirer) der byzantinischen Ikonographie von den Ursprüngen an unterschiedlich zu beurteilen hätte.

Ob es sich tatsächlich um einen „stärkeren und klareren“ Ausdruck der ikonischen Sprache handele, ist eine subjektive Empfindung, die man mit einer Reihe früherer Beispiele widerlegen kann (Ravenna, Sinai, Nizäa, Thessaloniki u. v. a.). Meines Erachtens ging es im Byzantinismus um die Verstärkung des mystischen Erlebnisses der Gläubigen; um das zu erreichen, suchte man dafür die entsprechenden ikonischen Mittel.

Auch das pauschale Urteil über die Kunst des 11. Jahrhunderts ist so nicht aufrecht zu halten. Schon die angeführten Beispiele zeigen die große Spannweite des künstlerischen Könnens; ob wir es in den Mosaikbildern in Hosios Lukas (Phokis, Taf. 32) mit einer Vollkommenheit zu tun haben, kann man angesichts des justinianischen Mosaiks in der Hagia Sophia zu Konstantinopel (Taf. 35 f.) bezweifeln.

Tania Velmans erkennt durchaus, daß man über „monumentale Kunst“ nicht sprechen kann, ohne zugleich auf Kleinkunst und Buchmalerei hinzuweisen (z. B. S. 102). Damit stellt sie ihr eigenes Vorhaben selbst in Frage. Ein Buch nur über „monumentale Kunst“ zu schreiben, ohne ausreichende und abgebildete Beispiele aus anderen Bereichen heranzuziehen, ist nicht möglich. Der Leser muß dann entweder der Autorin blind glauben oder über eine Bibliothek verfügen, die es ihm erlaubt, den sprunghaften Gedanken und der ungenauen Argumentation der Autorin zu folgen<sup>8</sup>.

7 HANS-JOACHIM SCHULZ: Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt [*Sophia* 5]; Trier 2.

8 Sie verweist (S. 102 Anm. 73) zwar auf WEITZMANN: Grundlagen, ohne jedoch die entsprechende Stelle anzugeben. Außerdem wird die so wichtige Problematik der Abhängigkeit und Beeinflussung zwischen Buch- und Monumentalmalerei unzureichend angesprochen (S. 102), was zu umstrittenen Schlußfolgerungen führen muß.



Wenn Tania Velmans von Ikone (= [Holz]Tafelbild) spricht, dann hat sie sich für das bekannteste Beispiel entschlossen, nämlich für das Dreifaltigkeitsbild (Taf., 110, heute in der Tretjakow-Galerie in Moskau), das sie, ohne irgendwelche Zweifel zu hegen, immer noch Andrej Rublëw zuschreibt (S. 298), obwohl inzwischen schon die Lexika über die Unhaltbarkeit dieser Zuschreibung informieren<sup>9</sup>.

Diese auf Künstler bezogene Argumentation offenbart ein Problem, welches deutlich macht, daß die byzantinische Ikonizität (und nicht nur diese) mit ihrem *Sitz im Leben* grundsätzlich keinen selbstbewußten individuellen Künstler (im Sinne der westlichen Renaissance) duldet, weshalb er meist anonym blieb. Die ikonische Sprache war dem Göttlichen untergeordnet, die Herstellung der Bilder glich einem Gebet. Dieser Gedankengang sollte bei dem Versuch, von einer Künstlerpersönlichkeit zu sprechen, präsent bleiben! Der tiefe Sinn der byzantinischen Ikonizität wird auf diese Weise verkannt, was marxistischen Tendenzen sowjetischer Forschungen seit den 1940er Jahren entspricht, die bemüht waren, von Sinn und Funktion dieser (heiligen) Bilder abzulenken.

Ferner darf nicht vergessen werden – und das betrifft beide Bände – daß man bei der Bearbeitung eines derartigen Stoffes nicht eine künstliche Trennung vollziehen kann, hier Architektur, dort Malerei, woanders Tafelbilder (allgemein wird unkorrekterweise von Ikonen gesprochen) und schließlich Buchmalerei, Liturgica, Kleinkunst. Das Religiöse erfordert in allen ikonischen Manifestationen eine Sprache, die nur als Einheit verstanden und als Ganzes rezipiert werden kann. Es kann kein Verständnis der Bildprogramme geben, wenn ihre Einordnung im (sakralen) Raum unbekannt bleibt. Andererseits kann die Architektur im hermeneutisch-semiotischen Sinne nicht richtig beurteilt werden, wenn man nicht ihre liturgische Funktion im Zusammenhang mit dem Bild (Ikonentheologie) in Betracht zieht.

Man hat insgesamt den Eindruck, daß es sich bei dem Text um eine Zusammenstellung von teilweise nicht ausgearbeiteten Vorlesungen bzw. Vorträgen handelt. Ohne erkennbare Systematik springt die Autorin von diesem zu jenem Kulturraum – so werden etwa in 23 Zeilen einer Spalte (die sie als „Untersuchung“ bezeichnet, S. 52) Rußland, Georgien, Ägypten sowie Slawen, Sarazenen, Byzantiner, Orientalen erwähnt, um schließlich etwas Falsches über die Rezeption des Hl. Georg im christlichen Orient zu sagen.

Die äthiopischen Wandmalereien als byzantinisch zu klassifizieren (S. 53), entbehrt jeder Grundlage; die Wandmalereien aus Faras/Nubien als „jüngst“ entdeckte zu bezeichnen – sie sind seit 1963 (Ausstellung in Villa Hügel in Essen) bekannt –, läßt fragen, ob man das unter dem Blickwinkel einer urgeschichtlichen Chronologie betrachten soll, oder ob sie eine „jüngste“ Entdeckung der Autorin selbst sind. Inzwischen sind weitere, nicht weniger bedeutende Wandmalereien in Alt-Dongola freigelegt worden, die Tania Velmans aufgrund der Veröffentlichungen seit den 1980er Jahren hätte berücksichtigen können<sup>10</sup>.

9 Lexikon der Kunst, Bd. 6, 1994, S. 277 f.

10 Die vollständige Bibliographie zu den Dongola-Entdeckungen und -Wandmalereien findet sich seit neuestem in: JAKOBIELSKI & SCHOLZ (wie Anm. 5), S. 395 ff. mit Farbtafeln, S. 407 ff.



Dem, was sie in ihrem eigenen Metier (d. h. beschränkt auf das tatsächlich Byzantinische) zu sagen versucht, kann kaum zugestimmt werden – was ja auch nicht unbedingt sein muß –, aber ihre Meinung hätte einer Begründung bedurft. Ihre Argumentation ist zu wenig fundiert, z. B. wenn für die Grundlagen einer „byzantinischen Ästhetik“ (S. 11–42) nicht-frankophone Literatur nur lückenhaft berücksichtigt ist. Vom Verständnis des sakralen Königtums und der Christologie in Byzanz, das in die Ikonographie eingebunden ist, zu sprechen, ohne Josef Deér, Ernst Kantorowicz, Percy Ernst Schramm, Gerhart B. Ladner (um nur die wichtigsten zu nennen) in den Anmerkungen zu erwähnen, ist nicht nur peinlich, sondern auch für den deutschsprachigen Raum problematisch, wenn nicht sogar unzulässig (ein guter und kenntnisreicher Lektor hätte Abhilfe schaffen können, der Verlag scheint aber daran kein Interesse gehabt zu haben).

Tania Velmans geht in ihrer Auffassung von den byzantinischen Grundlagen ausschließlich von den Ausführungen A. Grabars aus; daß zum Byzantinismus Phänomene wie Frontalität, Spiritualität, Hieratismus, Linearismus und Verismus – die schon Michael Rostovtzeff hervorgehoben hat – gehören, die die Kanonizität der christlichen (damit auch byzantinischen) Ikonographie ausmachen<sup>11</sup>, läßt sie nicht gelten. Sie beginnt im Gegenteil zu psychologisieren, z. B. wenn sie schreibt (S. 13/14): „Die heiligen Gestalten verziehen auch keine Miene, und zwar ungeachtet der dargestellten Szene. Gregor von Nazianz lehrt uns, angeregt von Johannes Chrysostomos, daß die guten Christen und die Kaiser zum Zustand der völligen Reglosigkeit und Unempfindlichkeit streben; [...] Die als übermenschlich angesehene Unempfindlichkeit galt als Zeichen der Heiligkeit“.

Wenn sie aber die Frage der Zuschreibung und Datierung der Wandmalereien von Castelseprio mit der Feststellung: „Bezüglich der Datierung der Malereien in Castelseprio teilen wir die Meinung von V. Lazarevs, der sie im 7. Jahrhundert ansiedelt“ (S. 23), für erledigt erklärt und sich damit die Auffassung von André Grabar zu eigen macht, dann ist immerhin die Frage nach ihrer „Werkstatt“ berechtigt, weil sie die bahnbrechenden Studien von Meyer Schapiro übersah<sup>12</sup> oder übersehen wollte, der nicht der Meinung ihres Lehrers war. Hierzu darf nicht vergessen werden, daß es sich bei Lazarevs Werk um eine italienische Übersetzung (1967) seiner *Geschichte der byzantinischen Malerei* handelt, die schon in den Jahren 1947–48 im russischen Original vorlag.

Insgesamt ist wegen der überwiegend hervorragenden Wiedergabe der Abbildungen, bes. der Farbtafeln, zu bedauern, daß der Text so mangelhaft ediert worden ist. Es reicht eben nicht aus, Fach(kunst)bücher zu übersetzen. Sie müssen auch ent-

11 Zwar weist die Autorin auf MICHAEL ROSTOVITZEFFS Werk über Dura-Europos (S. 44 Anm. 3) und dessen Ausführungen zur frühchristlichen Kunst hin (Dura-Europos and its art; Oxford 1938, S. 100–134), läßt sie aber unbeachtet, obwohl auf französischem Boden DANIEL SCHLUMBERGER: Descendants non-méditerranéens de l'art grec, in: *Syria* 37, 1960, S. 131–166, S. 253–318, dagegen sehr engagiert polemisierte.

12 MEYER SCHAPIRO: The frescoes of Castelseprio, in: *The Art Bulletin* 34, 1952, S. 147–163; DERS.: Notes of Castelseprio, *ebenda* 39, 1957, S. 292–299. In seinen Bemerkungen (Notes) polemisierte er überzeugend gegen die Grabarsche Interpretation. Die Autorin übergeht das jedoch (vgl. S. 22).



sprechend redaktionell betreut werden. Bei dieser Monographie, in der Hunderte von ikonographischen Themen und Namen angesprochen werden, ist, wie schon anfangs betont, das Fehlen von Indices unverzeihlich. Für die Arbeit eines Ikonographen ist es mühselig, die 265 SW- und 115 Farbabbildungen jeweils neu zu sichten (ein Abbildungsverzeichnis ist auch nicht vorhanden). Die sonderbare Art, Farbtafeln zu nummerieren, führt dazu, daß es zu fehlerhaften Verweisen kommt. Für einen interessierten und in der Thematik nicht versierten Leser ist es wegen des Wirrwars der Bilder, der Kirchen und Klöster kaum möglich, einen klaren Überblick zu gewinnen.

Die Autorin, die im Klappentext „als exzellente Kennerin der byzantinischen Kunst und Geschichte“ gepriesen wird, muß sich sagen lassen, daß es für eine geschlossene Monographie nicht reicht, eine Ansammlung diverser Vorträge und Notizen zu vereinigen und zu hoffen, daß daraus eine gute Gesamtdarstellung entstehen könnte, die für ein breiteres Publikum geeignet ist. Hier und da finden sich interessante Gedanken, die man gerne vervollständigt gesehen hätte, was aber leider nicht der Fall ist. Es findet sich kaum eine systematisch durchgeführte Analyse eines Kirchenprogramms, eines Stils. Von einem ikonologischen Charakter der „Untersuchungen“ kann keine Rede sein.

Bei dem Architektur-Band läßt sich schnell erkennen, daß die Autoren Vojislav Korac und Marica Suput von einem traditionellen und klassischen Blickwinkel aus an das Material herangehen. Sie beginnen ihre Ausführungen mit der justinianischen Hagia Sophia und weisen dabei mit Recht auf die besondere Einordnung dieses Sakralbaus in die Urbanität von Konstantinopel hin. Die Grundlagen (S. 9–44) der byzantinischen Architektur mit zahlreichen Plänen, isometrischen Querschnitten, Photoaufnahmen (leider nicht immer in der gewünschten Qualität) und Umzeichnungen von Kapitellen sind als allgemeine Einführung übersichtlich und gut aufgebaut, aber ohne tiefere ikonologische Reflexion, z. B. über die Funktion des Lichtes<sup>13</sup>. Im Gegensatz zu dem Malerei-Band finden sich keine Anmerkungen, was den unterschiedlichen Charakter der beiden Teile des Werks augenfällig macht.

Die Pläne sind mangelhaft ediert: keiner ist geostet; bei mehreren Plänen auf einer Seite (S. 16, 78) werden verschiedene Maßstäbe verwendet, was beim Vergleich täuschend wirkt; bei isometrischen Querschnitten (z. B. Abb. 24, 35) fehlt der Maßstab.

Der Einführung, die sich auf die justinianische Zeit konzentriert, folgen die beiden Hauptkapitel: „Der Wiederaufschwung des Bauwesens und der Kunst nach der großen Krise“ (S. 45–138) und „Die spätbyzantinische Epoche. Die Rolle der slawischen Länder für die byzantinische Kunst und Architektur“ (S. 139–210). Dabei ist sonderbar, daß in die eigentlich byzantinische Architektur nicht nur die der Kiewer Rus, sondern auch die des Moskauer Fürstentums und der russischen Gebiete (S. 102–129) aufgenommen worden ist; im Zusammenhang mit anderen Abschnitten kristallisiert sich ein Schwerpunkt heraus, der auf der byzantinisch-slawischen Archi-

13 KONRAD ONASCH: Lichthöhle und Sternhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau; Dresden/Basel 1993; S. 109–186.



tektur liegt. Der „Wiederaufschwung“ wird mit dem 9. Jahrhundert angesetzt, wobei auf jegliche Datierungsdiskussionen verzichtet wird.

Der historische Hintergrund ist für einen unkundigen Leser, für den das Buch gedacht zu sein scheint, unzureichend wiedergegeben. Dabei dem Beispiel RICHARD KRAUTHEIMERS<sup>14</sup> folgend, hätte man historische Überblicke begrüßt, insbesondere, weil es sich um Geschichte von Gebieten handelt, die nur zu Provinzen und Randgebieten des byzantinischen Reiches gehörten.

Der Streifzug durch die byzantinische Welt ist rasant, hier Zypern (S. 84f.), dort Kreta (S. 85f.) mit je einem Beispiel; das erinnert eher an einen kleinen Reiseführer durch die Ägäis als an eine monographische Behandlung der byzantinischen Architektur.

Was über Ornamentik (ein Stichwort, das im Untertitel vorkommt, S. 87–91) mitgeteilt wird, überschreitet kaum die Grenzen einer einfachen Beschreibung, z. B. (S. 89): „Sehr interessant sind die Reliefdarstellungen auf zwei Platten der Brüstung. Die eine zeigt ein monumentales, in ein Medaillon eingelassenes Kreuz. Das Medaillon umgibt in gleicher Reliefstärke ein breiter, die Steinplatte umziehender Rand. Auf der anderen Platte zeigt sich in gleichgroßen viereckigen Feldern ein wahrer Schatz ornamentaler Motive, die in jener Zeit üblich waren. Man erkennt Vögel, insbesondere Pfauen und Adler, anderes Getier, stilisierte Palmen, Stern- und Rosettenmuster“.

Dabei fehlen bei den Umzeichnungen nötige Angaben, wie z. B. Maßstäbe; von einem Versuch, eine eventuelle Symbolik der geometrischen und zoomorphen Darstellungen zu erläutern, kann keine Rede sein. Es ist bedauerlich, daß keine Ikonologie der Ornamentik vorgenommen worden ist, weil dadurch sowohl Einflüsse als auch weitreichende Verbreitungsgebiete bestimmter Bedeutungsträger nicht verfolgt werden können.

Man merkt, für welche Architektur das Herz der Autoren schlägt, nämlich für die serbische (S. 130ff.; 157–210). Dabei wird zugleich deutlich, daß es sich bei der serbischen Kirchenarchitektur um eine synkretistische Bauweise handelt, in der nicht nur byzantinische, sondern auch sehr starke romanische Elemente vorkommen, was den Autoren durchaus bewußt ist (S. 132). Deshalb muß gefragt werden, ob man es mit einer repräsentativen monumentalen byzantinischen Architektur zu tun hat.

Intensiv wird die byzantinische Einflußsphäre verfolgt, wobei die Hinweise und Einblicke in das genuin Byzantinische nur als Begründung dafür dienen, warum das andere, das Balkanische und Slawische, zum zentralen Punkt der Betrachtung geworden ist. Man bedauert zugleich, wenn so interessante Kirchen wie die in Trikala (S. 151, Abb. 182f.) immerhin erwähnt werden, daß die gesamte Stadtanlage mit Befestigungen, urbanen Konzepten usw. aber außer acht gelassen wird.

Die allgemein gehaltene Darstellung der „serbisch-byzantinischen Schule“ (S. 153–200) wird kompetent, mit zahlreichen sehr guten Zeichnungen und isometri-

<sup>14</sup> RICHARD KRAUTHEIMER: *Early Christian and Byzantine architecture (Pelican History of Art)*; Harmondsworth 1965/3. Aufl. 1981; jeden Abschnitt über Entwicklung und Charakter der Architektur versah er mit kurzen historischen Essays als Hintergrundwissen.

schen Querschnitten (Abb. 200 f., 203 ff.) vorgeführt. Eine Einführung, die erkennen läßt, was alles durch die gegenwärtige Balkantragödie zugrunde geht.

Bedauerlicherweise besteht keine Korrespondenz zwischen den beiden Bänden, sowohl in dem einen als auch in dem anderen bleibt vieles nur angedeutet. Die notwendige Ergänzung zwischen sakralem Bild und Raum findet nicht statt. Es bleibt auch fraglich, ob der Titel des Architektur-Bandes richtig gewählt worden ist. Wahrscheinlich würde sich aber ein Buch mit dem Titel: «Architektur in den byzantinischen Randgebieten» kaum verkaufen, weshalb vielleicht die irreführende Formulierung gewählt wurde.

Zusammenfassend muß betont werden, daß es sich um zwei Werke handelt, die sich nicht nur in ihrer Anlage, sondern auch in ihrem Verständnis von „Byzanz“ unterscheiden. Im Gegensatz zu dem Werk Tania Velmans' haben Vojislav Korac und Marica Suput einen breiten Überblick geliefert, der jedoch wegen des nicht vorhandenen topographischen Indexes das schnelle Auffinden von erwähnten Ortschaften und ihren Denkmäler unmöglich macht.

PIOTR O. SCHOLZ  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

**Johann von Behr: Die Pisaner Marien tafel des Meister von San Martino und die zyklischen Darstellungen der Annenlegende in Italien von 700 bis 1350** (*Europäische Hochschulschriften, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 274*); Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996; 325 pp., 69 ill. bianco e nero; ISBN 3-631-30252-5; DM 98,-

Il tema centrale di questo volume è la ben nota tavola del cosiddetto Maestro di S. Martino, oggi conservata nel Museo Nazionale di S. Matteo a Pisa, ma proveniente dal monastero di S. Martino in Chinzica presso Pisa. La tavola, di alta qualità pittorica, è stata oggetto di notevole interesse: basti citare Roberto Longhi, il quale la considerò un esempio di cultura aulica e ellenizzante, di un gotico apparentato ad altri episodi ugualmente alti e ugualmente sensibili al retaggio della cultura classica, quali gli affreschi del Terzo Maestro di Anagni e la scultura di Nicola Pisano.

Un'attenzione monografica a questo monumento pittorico è quindi giustificata, e benvenuta. Johann von Behr ha scelto tra le varie possibili direzioni di indagine, evitando l'approfondimento stilistico della questione, per dedicare invece la massima attenzione all'iconografia della tavola e alla relazione con le fonti testuali. Il volume è di conseguenza diviso in tre parti. La prima è dedicata appunto alle fonti da cui il racconto della cosiddetta leggenda di S. Anna dipende: I due evangeli apocrifi – il Protovangelo di Giacomo e lo Pseudovangelo di Matteo – e la Leggenda Aurea. La seconda costituisce un censimento di tutte le occorrenze di questo tema iconografico nell'arte italiana, dall'VIII al XIV secolo; la terza infine riguarda la tavola pisana, esaminata nei suoi aspetti materici e iconografici, e alla fine ricontestualizzata nella sua