

und fügt hinzu: „à l'ombre des jeunes filles en fleurs“. Er wußte, daß der Briefempfänger sofort an den Roman von Marcel Proust erinnert würde. Noch abgekürzter schreibt Panofsky an den eben in Princeton zu seinem Nachfolger bestimmten Millard Meiss (1956), daß er „Et nunc dimittis“ sagen könne, als ob der Angesprochene sofort den Lukastext (2, 29) erkenne, in dem der alte Simeon das Kind als neuen Heiland anspricht. Tatsächlich ist ja der Vergleich erstaunlich kühn, wenn nicht frivol. Jedoch: die Zeiten, in denen solche Andeutungen auch verstanden wurden, sind schon längst vorbei.

DONAT DE CHAPEAUROUGE  
Wuppertal

**Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia. Volumen XVIII (N.S. 4);** Hrsg. vom Institutum Romanum Norvegiae; Rom: Bardi Editore 2004; 344 S., 140 SW-Abb.; ISBN 88-88620-26-5; ISSN 0065-0900; € 85,-

Die vom 1959 gegründeten norwegischen Institut in Rom seit 1962 herausgegebenen qualitätvollen Aufsatzbände der „Acta“ sind der Kunstgeschichte des Mittelmeerraumes von griechisch-hellenistischer Zeit bis zum Mittelalter verpflichtet. Daß ein Schwerpunkt auf der spätantik-frühbyzantinischen Periode liegt, ist dem ersten Leiter des Instituts, Hjalmar Torp, zu verdanken, dem der vorliegende 18. Band als dem „Demiourgos“ gewidmet ist. Angesichts der Bandbreite der behandelten Themen werden im folgenden nur einige Aufsätze exemplarisch herausgegriffen.

Im ersten Beitrag „Movements and Views“ (S. 11–54) untersucht J. Rasmus Brandt an ausgewählten Beispielen römischen Hausbaus die Blickachsen und Bewegungslinien, in deren Fokus stets die dem *dominus* vorbehaltenen Repräsentationsräume, das heißt *tablinum* und später *triclinium*, standen. Während in früheren Bauten oft ein direkter Blickkontakt vom Eingang zum Sitzplatz des Hausherrn (und umgekehrt) angestrebt wurde, erhielt die Sichtachse offenbar seit der Kaiserzeit eine Neubewertung. Sie blieb nun auf das Innere des Hauskomplexes beschränkt. Dieser Wandel wird soziologisch mit dem sinkenden politischen Einfluß der vermögenden Klassen erklärt; je weniger ihre Macht nach außen hin wirksam war, um so mehr machten sie in ihrer häuslichen Sphäre die Abhängigkeitsverhältnisse deutlich.

Im Aufsatz „Santa Costanza at Rome and the House of Constantine“ (S. 55–70) analysiert W. Eugene Kleinbauer die Stiftungstraditionen der Umgangsbasilika von Sant'Agnese in Rom. Während im Liber Pontificalis vermerkt sei, daß Konstantin der Große die Kirche auf Bitten einer sonst unbekanntes Tochter Constantia habe errichten lassen, nennt die nur in einer Abschrift überlieferte Stiftungsinschrift Constantina, eine auch anderweitig bekannte Tochter des Herrschers. Allgemein wird aus dieser Quellenlage geschlossen, daß Constantina nach dem Tod ihres Gatten Hannibalianus 338 und vor ihrer Wiederverheiratung 351 die Kirche gestiftet habe. Kleinbauer bezweifelt, daß eine Stiftung durch ein weibliches Mitglied des Kaiserhauses vor der Mitte des 4. Jahrhunderts denkbar war, und bezeichnet entsprechende Nach-

richten (z. B. über von Kaiserin Helena initiierte Bauten) als jüngere Fiktionen. Ohne neues Quellenmaterial, das diese Thesen untermauern könnte, wird man aber bei Sant'Agnese an der traditionellen Zuschreibung festhalten müssen.

Siri Sande antwortet in „Pagan Pinakes and Christian Icons. Continuity or Parallelism?“ (S. 81–100) auf die von T. F. Matthews in Heft 15 der Reihe vorgebrachte These, daß christliche Ikonen von antiken Holzbildern mit paganen Motiven herzuleiten seien. Dieses Argument zielt wie auch sein größeres Werk „Clash of Gods“ darauf, die Bedeutung der kaiserlich geprägten Bildformeln auf die entstehende frühchristliche Kunst als nur gering einzuschätzen. Sande verweist auf das erstaunliche Faktum, daß Matthews die Totenportraits, die nicht nur Mumien bedeckten, sondern auch in Haushalten zur privaten Erinnerung aufgehängt wurden, in seiner Argumentation völlig außer acht läßt. Dagegen sind die im Mittelpunkt der Argumentation von Matthews stehenden römischen Bildthemen mit Gottheiten meist als „Heilige Landschaften“ gestaltet und eignen sich nicht recht als Vorbilder für Ikonen; zudem waren sie in den seltensten Fällen in eindeutig kultisch genutzten Räumen angebracht. Eine Herleitung des christlichen Kultbildes aus letztgenannter Tradition ist mehr als unwahrscheinlich, zumal es seinem Selbstverständnis nach ein „reales Abbild“ (= Eikon) sein will. Nach Ansicht von Siri Sande entstand das Ikonenporträt aus der Strömung spätantiker Porträtkunst, die uns heute vor allem durch die genannten Totenbilder und die zumeist nur noch in literarischer Form überlieferten Herrscherbilder bekannt ist.

Das singuläre Attribut des Gemmenkreuzes bei Johannes dem Täufer im Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna ist für Geir Hellemo („Baptism – The divine Touch“, S. 101–114) Anlaß zu Überlegungen über einen inneren Zusammenhang zwischen der Darstellung der Taufe Jesu und der direkt unter ihr vollzogenen realen Taufe. Hellemo lehnt die Deutung Rotraut Wisskirchens (irrtümlich als männlicher Autor bezeichnet) ab, die das nicht im ursprünglichen Bestand gegebene Kreuz in der Hand des Täufers als Hinweis auf seine Funktion ansieht: er verkünde das zukünftige Gottesreich. Nach Ansicht von Hellemo zeige das Gemmenkreuz eine eigene spirituelle Wahrheit auf. Der eigentlich zu Taufende (Christus) werde selbst zum Täufer und interpretiere durch diesen Statusübergang die im Taufraum stattfindende Taufhandlung. Diese These wird mit Zitaten aus Schriften von Johannes Chrysostomos gestützt, die das Taufgeschehen symbolisch deuten und es damit dem allgemeinen menschlichen Verstehenshorizont entziehen. Allerdings sind derartige Aussagen (die nicht erst im 4. Jahrhundert auftauchen, sondern schon neutestamentlich, wie in Römer 5, angelegt sind) nicht geeignet, Bild und Akt in eine derart enge Relation zu setzen. Gerade bei theologischen Argumenten in der Kunstgeschichte ist immer wieder dieses Bemühen zu verzeichnen, theologische Texte mit Kunstwerken in eine direkte Verbindung zu setzen, was aber nur selten wirklich statthaft ist. Man wird auch im vorliegenden Fall bei der allgemeinen Beobachtung bleiben müssen, daß das Bildthema der „Taufe Jesu“ als angemessene Ausgestaltung eines Taufraumes angesehen wurde (und bis heute wird).

Immer wieder wird die Frage nach der Eigenständigkeit oder Abhängigkeit der stadtrömischen Kunst im 6. und 7. Jahrhundert von der zeitgleichen byzantinischen

diskutiert. Valentino Pace plädiert in dem Beitrag „Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo. In margine al problema ‚Roma e Bisanzio‘“ (S. 139–156) für einen eigenen stadtrömischen Weg, der in eigenständigen Bilderfindungen wie den frühen Marienikonen deutlich ausgeprägt sei. Diesem Aspekt nähert sich – ohne daß ausdrücklich darauf Bezug genommen wird – Per Jonas Nordhagen im Beitrag „Iconoclasm: Rupture or Interlude?“ (S. 205–215) von der anderen Seite. Die reiche stadtrömische Ikonenproduktion sowie manche der in Rom noch erhaltenen Bildfindungen aus einem Zeitraum, als im Osten des Reiches der Bilderstreit tobte, weisen seiner Ansicht darauf hin, daß unmittelbar vor den ikonoklastischen Auseinandersetzungen die byzantinische Kunst nicht im Niedergang begriffen, sondern im Gegenteil sehr produktiv war. Dies sei bisher vor allem deshalb verkannt worden, weil durch die nachfolgenden Zerstörungen nur sehr wenige Monumente überhaupt erhalten sind.

Nicht besonders ergiebig ist schließlich der Beitrag von Gunilla Åkerström-Hougen („When you behold these men, you see the whole year“, S. 159–174), in dem eine Reihe von Figurentypen, die als Personifikationen der Monate dienten, aus der spätantiken und byzantinischen Zeit nebeneinander gestellt werden. Ausgangspunkt sind die von der Autorin 1974 bearbeiteten Mosaikdarstellungen aus der sog. „Villa of the Falconers“ in Argos aus dem 6. Jahrhundert. Die Monate Februar und April bis Dezember werden durch Darstellungen von Männern bei jahreszeitlichen Feldarbeiten repräsentiert; Januar durch eine Personifikation der „Freigebigkeit“ (die für die höheren Stände gesellschaftlich auch real im Januar gefordert war) sowie März durch die Figur einer kriegerischen Gottheit, ohne Zweifel des namengebenden Mars. Derartige Sinnbilder erscheinen auch auf anderen spätantiken Bodenmosaiken, wie in Beth She’an (Israel) oder Thessaloniki. Nach einer Lücke von beinahe 500 Jahren wiederholen mittelbyzantinische Buchmalereien des 11. bis 15. Jahrhunderts eine vergleichbare Bildtradition und zeigen einen Krieger bei März und Landarbeiter bei den übrigen Monaten. Die Autorin stellt diese „byzantinische Linie“ neben eine ältere römische, bei der für die Monate in erster Linie religiöse Zeremonien und Opferszenen dargestellt waren. Ohne eingehende Analyse der genannten und weiterer Monumente, wie dem Kalendermosaik aus El-Jem (Tunesien), das kultische Szenen und landwirtschaftliche Genretätigkeiten nebeneinander zeigt, wirkt die Grundthese von Gunilla Åkerström-Hougen zu wenig fundiert.

Bente Killerich analysiert in „Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia“ (S. 175–203) die Bildsprache der monumentalen Kaiserpaarmosaiken aus dem 11. und 12. Jahrhundert auf der Südempore der Hagia Sophia in Konstantinopel. Killerich argumentiert zu Recht, daß die heute in ihren unteren Partien zerstörten Bildfelder ursprünglich etwas überlebensgroße Ganzfiguren der inschriftlich benannten Herrscherpaare zu Seiten eines thronenden Christus bzw. einer stehenden Muttergottes aufwiesen. Kaiser und Kaiserin tragen volles zeremonielles Ornat; die Männer präsentieren gefüllte Geldsäcke und die Frauen gerollte Dokumente als Symbole ihrer Freigebigkeit und Frömmigkeit. Körper und Gesichter der realen Personen sind deutlich weniger modelliert als die Bilder von Jesus und Maria. Offenbar sind die Porträts der Herrscher weniger Abbilder nach der Realität, sondern idealtypische

Bilder, wie Herrscher gesehen werden sollten und in zeitgleicher Literatur beschrieben sind. Letztlich kann erst durch die erklärende Beischrift die „herrscherliche Maske“ als eine bestimmte Person identifiziert werden.

Weitere Artikel des Bandes weiten den Horizont in die Felder der koptischen und der mittelalterlichen Kunst. Ein kleiner Schönheitsfehler mancher der reichlich beigegebenen Abbildungen ist die fehlerhafte Digitalisierung der Vorlagen, die zu unscharfen Bildern oder starkem Moirée-Effekt geführt hat (so S. 110, 171 f., 271 u. a.).

PETER BAUMANN

*Henfenfeld*

**Saladin und die Kreuzfahrer; Hrsg.** A. Wieczorek, M. Fansa, H. Meller [Katalog anlässlich der Ausstellung in Halle 2005/06; Oldenburg 2006; Mannheim 2006]; Mainz: Philipp von Zabern 2005; ISBN 3-8053-3513-X; 518 pp., 434 colour plates and various maps; € 49,90

When reviewing the 2004 exhibition catalogue „Kein Krieg ist heilig. Die Kreuzzüge“ (cfr. *Journal für Kunstgeschichte* 8, 2004, pp. 323–326) I complained that the focus was rather too much on war and too little on the men and women who settled in the Holy Land and lived there for almost two hundred years, from their arrival in 1099 until their ultimate defeat and withdrawal from Acco in 1291. The exhibition catalogue ‚Saladin und die Kreuzfahrer‘ makes up for this in many ways as it deals extensively with the daily life in the Crusader States and its multi-ethnic society. The catalogue has a clear build-up. The first part: „Menschen – Orte – Motive“ provides the reader with the necessary historical background on the formation of and life in the crusader states and gives full scope to the many different peoples with their various backgrounds and beliefs who lived with, next to and in opposition against each other. In addition, attention is given to some of the main protagonists: Saladin, Richard the Lion-Heart, Frederick Barbarossa and Frederick II; Eleanor of Aquitaine and the elusive sultana Schadschar ad-Durr of Egypt. The second part, „Steine – Bilder – Wörter“, focuses on the art historical and cultural aspects, while the third part, the catalogue, presents various objects under diverse headings.

The historical overview begins with mapping out the political situation in the Holy Land at the time of the crusaders' arrival in 1099 and the reasons why their conquests came so easily, with so little opposition. The Muslim world was hopelessly divided amongst itself, and never more so than at the eve of the first Crusade. From the 10<sup>th</sup> until the 12<sup>th</sup> century the Muslim states had slowly been in decline and this is why there are hardly any buildings of note dating from this period. It was only under the successive leaderships of Zangi, Nuraddin and Saladin that the Muslim world regained its unity and strength, at the expense of the Fatimid dynasty in Egypt, and eventually, also at the expense of the crusaders. The essays also deal extensively with the events leading up to the battle of Hattin in 1187 when the crusader army was