

**David Ganz und Stefan Neuner (Hrsg.); Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne;** München: Wilhelm Fink Verlag, 2013; 427 S., 148 S-W-Abb.; ISBN 978-3-7705-5622-9; € 49,90

Die Vortragsammlung *Mobile Eyes – Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* beinhaltet Texte, die auf der gleichnamigen Tagung im Februar 2012 in Basel ihren Ursprung fanden. Der Titel ist schwer fassbar und wird auch durch die Unterschrift wenig klarer umrissen, was sich ebenso in der Bandbreite der gebotenen Themen sowie den unterschiedlichen Ressorts der Autoren widerspiegelt. Doch ist dies nicht als Nachteil zu bewerten, im Gegenteil: die differenten Perspektiven unter der monografischen Konzentration auf die Wahrnehmung von Betrachtern als Rezeptionsästhetik, aber auch die Arbeitstechniken der Werkschaffenden, welche eine bewusste Steuerung des Blicks ermöglichen, werden beiderseits beleuchtet und liegen sich ergänzend in der Publikation vor.

David Ganz und Stefan Neuner, die als Herausgeber in Erscheinung treten, beginnen sogleich den Leser mit einer Einleitung in das Thema des peripatetischen Sehens einzuführen. Dabei wird ein nahezu historischer Überblick über die verschiedenen Modi des Sehens geboten, angefangen mit einem Zitat von Michel de Certeau und dessen Aufgliederung in einen strategischen, außenstehenden Blick sowie einem taktischen, subjektiven Blick. Weiterhin wird der Raum in Bezug auf das Kunstobjekt in den Fokus gesetzt, genauer gesagt die Rolle des Betrachters und seiner Bewegungen. Entweder lässt sich das Kunstwerk auf ideale Weise von einem festen Standpunkt aus erfahren, oder es wird eine Eigenbewegung wie beispielsweise bei Robert Smithsons *Spiral Jetty* gefordert, in deren „die Aktivierung des Sehens als eine ‚Raumpraxis‘ und die partizipative Ermächtigung des Beschauers diesen zugleich aus der Position der ‚perspektivischen‘ Verfügung über das Sichtbare heraus“ (13) führt. Die Relation zwischen Raum und Betrachter wird noch deutlicher durch die Ausführungen an Tiepolos Deckenfresken in der Würzburger Residenz hervorgehoben. Aufbauend auf die Arbeiten von Michael Baxandall und Svetlana Alpers betonen die Autoren des Beitrages die zeitliche Dimension, also das Spiel der Lichtverhältnisse zu verschiedenen Tages- bis Jahreszeiten, als eine zusätzlich zu berücksichtigende Komponente in der Beziehung von Blickachsen und Eigenbewegungen des Betrachters zu dem zu fixierenden Objekt. Dass sich diese Faktoren ebenso auf andere Medien, wie der Architektur, oder aber auch der abstrakten Pilgererfahrung übertragen lässt, wird in der Einführung nur angerissen, finden aber in den darauffolgenden Beiträgen ihre Fortsetzung, welche nun entsprechend der Anordnung in der Publikation besprochen werden sollen.

Der Beitrag „Creating Sacred Spaces as Cosmic Liturgy in Late Antiquity. Two Case Studies from Ravenna“ von Sophie Schweinfurth beschreibt anhand des Baptisteriums der Kathedrale und Sant’Apollinare Nuovo in Ravenna zwei Möglichkeiten,

heilige Räume zu schaffen. Die oktagonale Taufkapelle dient der Autorin hierbei als Ausformung des platonischen *chôra*-Begriffs, welcher einen Raum bezeichnet, in dem Betrachter (speziell der Täufling) und Raumkörper eine Einheit bilden und nicht voneinander getrennt sind. Dies wird durch die zahllosen Identifikationsmöglichkeiten unter Zuhilfenahme der Figuraldeutung in der Ausschmückung der Kirche, aber auch durch die Reflexion des Taufaktes selbst verwirklicht, so in dem Mosaik im Zentrum der Gebäudekuppel, das die Taufe Christi durch Johannes zeigt. Die Positionierung des Mosaiks ist dabei kein Zufall, da sich das zukünftige neue Mitglied der Christengemeinde während seiner Reinigung im Taufbrunnen genau darunter befindet und folglich als *Imitatio Christi* neugeboren wird. Ein anderes Denkmodell zur Schaffung von heiligen Räumen tritt in Sant'Apollinare Nuovo in Erscheinung. Im Gegensatz zum einheitlichen Gefüge der Taufkapelle ist die Sichtbarmachung des Transzendenten von entscheidender Rolle. Grenzen und Schwellen finden sich bereits an der Kirchenpforte, die das Irdische vom Göttlichen trennt und weiter innerhalb der Basilika in der Teilung von Kirchenschiff und Altarbereich. Dies spiegelt sich auch in den über den Arkaden angebrachten Mosaiken wider, welche mit den weltlichen Themen des Hafens von Classe und der Stadt Ravenna beginnen und sich über die Darstellung männlicher und weiblicher Märtyrer zum Heiligsten nach Osten hin fortsetzen. Im liturgischen Rahmen wird den Kirchenbesuchern der zu bewältigende Weg aufgezeigt. Aus der Stadt oder dem Hafen in die Kirche und schließlich während der Eucharistiefeyer an die Grenze zum Altarbereich. Höhepunkt ist aber nicht der Empfang der Hostie, sondern die Wendung zu den die Seitenmosaiken abschließenden Darstellungen des thronenden Christus und Maria. Hier wird der bekennende Gläubige mit dem Mysterium des Glaubens konfrontiert, um sich danach wieder gen weltliches Leben vom Altar zu entfernen.

An Sophie Schweinfurths letztes Beispiel anknüpfend beschäftigt sich Steffen Bogen in seinem Beitrag „Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400)“ ebenfalls mit der Frage nach dem Stellenwert von Kunstobjekten als Grenzmarkierung und deren Einfluss auf den Betrachter. Besonderes Augenmerk des Autors liegt dabei im ersten Abschnitt seines Aufsatzes auf den Kirchenportalen und Türverzierungen, die die erste Schwelle zum heiligen Raum dahinter darstellen. Sie sind dabei nicht nur als Grenze zu verstehen, sondern auch auf ihre Schleierfunktion hin zu prüfen, wie es der Autor anhand der Bronzetür von Andrea Pisano des Florentiner Baptisteriums demonstriert. In der Darstellung von Johannes dem Täufer, der im Gefängnis besucht wird, verdeutlicht sich der Schleier, also eine Grenze, die nicht überwunden werden kann. Die Szene wird gebildet aus vier Männern, die vor einem vergitterten Fenster stehen. Einer davon bückt sich und hat beide Hände auf die Gitterstäbe abgestützt, um besser hineinschauen zu können. Doch ebenso wie wir als Betrachter blickt auch die gebückte Figur in einen schwarzen Hohlraum: Johannes ist nicht zu sehen und bleibt im Dunkeln verborgen. Es entsteht eine Leerstelle, die nicht überwunden werden kann. Sehen und Nicht-Sehen wird gleichermaßen im Spannungsfeld der Erotik ausgedrückt und anhand des Gleichnisses der törichten Jungfrauen am Basler Münster hervorgehoben.

Die Mehransichtigkeit und die damit verbundene Anforderung an den Betrachter, sich um das Objekt zu bewegen, erschließen sich schlussendlich auch in einem begehrenden Blick, der kalkuliert und bedient wird. So gibt die törichte Jungfrau am Hauptportal in Basel zwischen Ellbogen und Körper Einblick in das geöffnete Kleid. Literarisch reflektiert sich die „Verbindung von Bild und Begehren“ (115) in den zwei Teilen des Rosenromans. Werden die erotischen Sachverhalte im ersten Teil noch unter dem Deckmantel der Theologie zart angedeutet, findet im zweiten Teil eine Pervertierung statt. Aufgrund der Eindeutigkeit der Handlungen können auch die vorgeschobenen christlichen Themen nicht von dem eigentlichen Geschehen des Eindringens ablenken. Schlussendlich erfährt der Betrachter oder Leser von den vorliegenden Kunstwerken immer einen Bewegungsimpuls, sei es nun imaginär oder eine tatsächlich ausgeführte Regung. Dabei führt die Schwellenfunktion heran oder bereitet die nächste Handlung vor, während die Schleierfunktion die Grenze aufzeigt und ein Innehalten verursachen kann.

Jacqueline E. Jung arbeitet ebenfalls in ihrem Betrag „The Kinetics of Gothic Sculpture. Movement and Apprehension in the South Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon“ die Wirkungsweise von gotischen Sakralfiguren auf den Betrachter heraus. Mit den Worten aus Herders *Plastik* (1778) beginnend veranschaulicht die Autorin die Veränderungen in der Wahrnehmung des Betrachters in Abhängigkeit von der Distanz zum Objekt beziehungsweise der Skulptur. Darüber hinaus werden auch die Kommunikationswege über die Blickachsen der Figuren zueinander, aber auch zu dem Betrachter näher beleuchtet. Im Mittelpunkt ihrer Analyse stehen dabei der Mosesbrunnen in Dijon und die Engelsäule in Straßburg.

Dass peripatetisches Sehen nicht nur visuell oder imaginär, sondern auch visionär stattfinden kann, belegt der Aufsatz „Remarks on the Visual Experience of Holy Sites in the Middle Ages“ von Michele Bacci. Einführend mit der spirituellen Erfahrung im Buddhismus eröffnet der Autor dem Leser eine neue Form der Vorstellung als Technik der mentalen Visualisierung. Angewendet auf das Christentum, bei Bacci am Beispiel der Geburtskirche, ergibt sich aus der Verbindung von überliefertem theologischen Wissen und frommer Vorstellungskraft ein „re-enactment of holy events“ (195).

Hans Aurenhammer entkräftet das von Otto Pächt geprägte Bild Bellinis als Maler des ruhigen und distanzierten Blicks mit seinem Beitrag zu „Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis“. Im Gegensatz zu Van Eyck oder Mantegna hebt, nach Meinung des Autors, Bellini in seiner Kreuzigung (Museo Correr, 1460er) den Hintergrund bewusst von dem Geschehnis im Vordergrund ab. In der Tat findet keinerlei Kommunikation zwischen den Figuren in der Landschaft und den Hauptpersonen Christus, Maria und Johannes statt, was Aurenhammer in der Unterscheidung zwischen dem Sehen mit dem Auge und dem Erkennen mit dem Herzen erklärt. In dem Hochaltar von San Francesco in Pesaro tritt dieser Bruch von Vorder- und Hintergrund noch deutlicher zum Vorschein, wenn Bellini die dahinterliegende Landschaft in die Rahmenarchitektur des Marienthrons setzt. Die Unterscheidung

von göttlichem und irdischem Raum evoziert ein Springen der Blickbewegungen des Betrachters zwischen diesen Sphären. Die Gegenüberstellung von Transzendenz und Immanenz stellt somit eine Herausforderung für den Betrachter dar und soll diesen zur Meditation und Reflexion des richtigen Sehens verleiten.

Roland Krischel zeigt in seinem Beitrag „Handelnde Bilder. Zur Kinetik des Klappbildes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit“ die möglichen Kompositionsmöglichkeiten, die Klappbilder und Orgelflügel den Künstlern boten und ikonografisch ausspielten. Tintoretto gehört zu den einfallsreichsten Künstlern des Barocks, und so verwundert es nicht, dass er in seinen Orgelflügeln der Kirche San Benedetto in Venedig aus der den schwenkbaren Flügeln innewohnenden Beweglichkeit aus zwei Szenen vier gestaltet. So können, je nachdem in welcher Konstellation die Tafeln zueinander stehen (rechts geöffnet, links geschlossen usw.), die Begegnung Christi mit der Samariterin, die Verkündigung am Brunnen, die Verkündigung im Hause Marias und eine Sacra Conversazione zwischen Christus und Maria entstehen. Ein ähnlicher Umgang mit der Kinetik von Triptychons findet sich in dem Altar des Kölner Klarenklosters (Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 1) und in einem vergleichbaren Werk von Bernardo Daddi, das sich jetzt in der Courtauld Gallery in London befindet. Krischel spricht dabei von „kinetischen Bildsystemen“ (257) und wirft gleichzeitig nicht zu Unrecht die Frage auf, warum sich dieses Spiel aus Öffnen und Schließen und den damit verbundenen Verhältnis von Außenseite und teilweise angeschnittener Innenseite nicht konsequent zeitlich und geografisch fortsetzt. Eine umfassendere Bearbeitung mit Konzentration auf den Perspektivwechsel im zeitlichen Ablauf des Auf- und Zuklappens wäre außerhalb der vorliegenden Publikation wünschenswert.

Der Einzug Heinrichs III. von Valois 1574 in Venedig dient Iain Fenlon in seinem Aufsatz „Space, Motion, and Image. Ritual Acts in Early Modern Venice“ als Paradigma für das Zusammenspiel mehrerer sensorischer Einflüsse auf die menschliche Perzeption um die das mobile Sehen erweitert werden muss. Mit sehr viel Detail schildert der Autor die Feierlichkeiten rund um den französischen Monarchen beginnend mit der Übertretung der Stadtgrenze bei Lido, die Schifffahrt mit dem Bucintoro über den Canal Grande und schließlich die Ankunft am Palazzo Foscari, in welchem der Ehrengast für die nächsten zehn Tage untergebracht war. Dabei spielt auf visueller Ebene die politische Ikonografie eine entscheidende Rolle. Speziell für die Begrüßung Heinrichs III. wurden kurzzeitig zwei Gebäude aus Holz errichtet: ein Triumphbogen, der in Anlehnung an den Septimius-Serverus-Bogen gestaltet wurde, und eine freistehende Loggia, beide vermutlich von Andrea Palladio entworfen. Die Bauwerke waren mit Statuen, Inschriften und Gemälden dekoriert, die im Besonderen die Pflicht des Königs als Verteidiger des Glaubens betonten, aber auch vergangene und zukünftige Geschehnisse zeigten. So zum Beispiel Abbildungen von siegreichen Schlachten gegen die Hugenotten, die bereits vollzogene Wahl zum König von Polen, aber auch die noch bevorstehende Krönung zum König von Frankreich. Für Fenlon aber ebenso wichtig und seiner Meinung nach zu sehr vernachlässigt, ist die auditive Untermalung der Szenerie. Die Jubelschreie der Bevölkerung, das Donnern der Artillerie

und der aufgeführte Chorgesang unter der Leitung von Gioseffo Zarlino spinnen ein Konglomerat, das sich zusätzlich zu den optischen Eindrücken stark auf die Wahrnehmung des Menschen auswirkt. Zusammenfassend ergibt sich somit ein festliches Gesamtkonzept, das auf allen Ebenen der Perzeption den politischen Zielen Venedigs dienlich erscheint: einerseits eine stärkere Allianz mit dem zukünftigen französischen König, andererseits auch ein Vergleich mit Rom, dem die Stadt in der Lagune in Christlichkeit und Ausschmückung in Nichts nachsteht.

1572 werden in Portugal die *Lusiaden* gedruckt. Ein mythologisch durchsetztes Geschichtswerk des Dichters Luís de Camões, das sein Hauptaugenmerk auf die Seereisen und Entdeckungsfahrten Vasco da Gamas legt. In seinem Beitrag „Luís de Camões und der globale Blick. Die bewegte Welt der *Lusiadas*“ setzt Jörg Dünne die beiden Atlantikabenteurer Artur de Scadura Freire Cabral und Carlos Viegas Gago Coutinho in die Nachfolge des berühmten Seefahrers. Sowohl Vasco da Gama als auch die beiden neuzeitlichen Luftfahrtpioniere sind abhängig von Navigation im Raum und der Suche nach Horizonten. Aus der Lektüre Camões entwickelt der Autor zwei Blickebenen: die göttliche vertikale Sicht von Oben, das Ganze und auch Zukünftiges schauend, und die horizontale an der Erdoberfläche haftende Perspektive der Menschen, die zeitlich nur Vergangenes erkennen kann. Eine ähnliche Differenzierung begegnet dem Leser bereits in der Einführung von David Ganz und Stefan Neuner, genauer bei Michel de Certeaus strategischen und taktischen Blick, allerdings findet keine Erwähnung in Dünnes Beitrag dazu statt. Im Verlauf der Geschichte, die in den *Lusiaden* erzählt wird, betritt Vasco da Gama die „Liebesinsel“, auf welcher er zu einem Palast aus Kristall und Gold auf einen Berg geführt wird. Die horizontale Sichtweise wird durch die Aufwärtsbewegung nun zur vertikalen, strategischen Sichtweise. Oben angekommen erläutert die Meereshöttin Tethys dem Seefahrer den „globo“, ein Modell des Kosmos, mit dessen Hilfe die Funktionsweise des Universums erklärt werden kann, welches aus mehreren Sphären besteht und narrativ einzeln durchdrungen wird. Die Transformation vom menschlichen zum göttlichen Blick ist somit abgeschlossen. Trotz neuzeitlichen Navigationssystemen und den Aufstieg in die Luftfahrt bleibt den beiden Fliegern Cabral und Coutinho dieser dem Raum entthobene Beobachtungspunkt allerdings verwehrt.

David Ganz besticht in seinem Beitrag „An der Schwelle zum Barock. Türen, Fenster und Bilder in der Capella Altempo“ mit einer ausführlichen Beschreibung und nachvollziehbaren Argumenten zum Verhältnis von Blickachsen und Betrachterbewegungen als kinästhetisches Konzept des Protobarocks. Attraktionsmittelpunkt der Kapelle ist die darin befindliche Ikone der Madonna della Clemenza, dessen Position die umgebende Architektur bestimmt. Die Kapelle liegt im nördlichen Seitenschiff der Kirche Santa Maria in Trastevere dem Eingang unmittelbar gegenüber, so dass eine Raumpassage mit direkter Blickführung auf den vergitterten Eingang der Cappella Altempo entsteht. Über dieser Öffnung befindet sich ein Fenster, das den Blick auf die mit Freskomalereien geschmückte Kapellendecke freigibt. Nähert sich der Betrachter, wechselt das Bildprogramm angefangen mit der Flucht aus Ägypten, danach die Verkündigung und schließlich die finale Himmelfahrt Marias. Die Rolle

des Fensters ist dabei doppelt besetzt: einerseits als Rahmenfunktion für die je nach Standpunkt des Betrachters wechselnden Bildmotive, andererseits als Mariensymbol, dem *fenestra coeli*, welches zwischen irdischem und göttlichem Himmel vermittelt und auf die *Madonna della Clemenza* rekurriert.

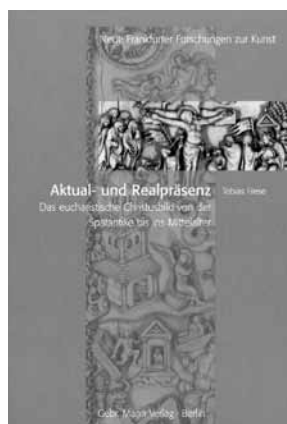
Im Vordergrund von Jasmin Mersmanns Aufsatz zu Juan Caramuel y Lobkowitz steht die „*Architectura obliqua*“, die schiefe Bauordnung, die der aus Spanien stammende Geistliche und Universalgelehrte in seinen Traktat zur Architektur etabliert und später in der Fassade von Sant’Ambrogio in Vigevano umsetzt. Im Bewusstsein, dass die Erde zur Sonne einen unregelmäßigen Verlauf beschreibt und analog selbst die Erdoberfläche keine plane Fläche darstellt, wendet er sich von rechten Winkeln und perfekten Kreisen ab und versucht in Ellipsen, konkaven Formen und schrägen Ebenen die Baukunst an die tatsächlichen Gegebenheiten anzupassen. In der Unterscheidung von Formen „*quoad se*“ und „*quoad nos*“ stellt Caramuel zwei Auffassungen vor, die ihre Wirkungsweisen auf den Betrachter bezeichnen. Im ersteren steht die Ausprägung eines Objekts, sei es Architektur oder Skulptur, für sich selbst, während in der zweiten Variation der Betrachter von der Form affektiert und von dessen Eindruck gelenkt wird. In dem im Text angeführten Beispiel der obliquen Treppenbalustraden verdeutlicht sich der Einfluss auf den Menschen: Entsteht einerseits der Eindruck von Dynamik und Ausgeglichenheit, kann andererseits auch eine Störung des Raumpfindens auftreten. Dadurch, dass das Wahrnehmungskonzept von Camuels Gegenentwurf zu Berninis Petersplatz auf einen spezifischen Betrachterstandpunkt ausgerichtet ist, wird ein weiterer Nachteil deutlich. Die Bewegung innerhalb des aufgespannten Raumes bricht die optische Ausgewogenheit der im Sinne der „*architectura obliqua*“ angeordneten Säulen. Schließlich bot sich für Caramuel in der Fassade von Sant’Ambrogio in Vigevano endlich die Möglichkeit, seinen theoretischen Ansätzen erstmals Ausdruck zu verleihen. Um dem östlichen Ausläufer des Piazza Ducale ein entsprechendes Gegenstück zu präsentieren, setzt Caramuel vor dem Dom von Vigevano eine konkav gefasste Fassade: eine oblique Antwort auf den von rechten Winkeln dominierten Platz.

Anhand des Bourbaki-Panoramas in Luzern entwickelt Iris Laner in ihrem Beitrag eine Analyse der leiblichen Erfahrung in Bezug auf den historisch-diskursiven Raum unter Einbringung der philosophischen Theorien von Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault. In ihrer stringenten Auseinandersetzung mit der Verknüpfung zwischen Sehen, welches die Bewegung voraussetzt, und dem subjektiven Bewusstsein des eigenen Körper, konzipiert die Autorin schließlich das Panorama als Dispositiv, als Raum der sowohl moralische wie auch politische Vorstellungen vermittelt und die leibliche Entwicklung konstitutiv mit dem mobilen ästhetischen Sehen verbindet.

Insgesamt bietet die vorliegende Publikation exemplarische Einblicke in neue Aspekte der Blickbewegung und Bildbetrachtung: Die Analyse des Rezipienten als mobilem Betrachter enthüllt vielfach ein komplexes Geflecht aus äußeren Rahmenbedingungen, körperlichen Dispositionen und spezifischen Erfahrungsformen. Dabei werden diese Beziehungen nicht nur aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte

betrachtet, sondern transdisziplinär von Seiten der Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft oder Philosophie beleuchtet. Trotz der sorgfältigen Einzelargumentationen in den jeweiligen Beiträgen schließen sich die exemplarischen Studien des Bandes noch nicht zu einer übergeordneten Gesamtbetrachtung zusammen, sondern geben Anstöße, auch unkonventionelle Formen der Wahrnehmung in die Analyse mit einzubringen und den Faktor Bewegung als zeitliche Auflösung stärker in den Fokus zu setzen. Das Spektrum der dabei analysierten Faktoren lässt sich sicherlich noch erweitern.

PHILIPP MEISTER  
Universität Regensburg



**Tobias Frese; Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter** (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 13); hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2013; 290 S., 80 Abb., davon 18 in Farbe; ISBN 978-3-7861-2693-5

Versteht man das christlich religiöse Bild als einen wesentlichen Bestandteil der europäischen Kunst, berührt die Frage nach seinen Anfängen die Grundlagen der gesamten nachantiken Kunst Europas. Tobias Frese erörtert in seiner Studie ein Problem, das für das christliche Bild von zentraler Bedeutung war: den Wandel von der „pneumatische[n]

Gottesvorstellung“ (11) des zumindest bilderskeptischen frühen Christentums hin zum konkret körperlich gedachten Gottessohn, der in der Eucharistie gegenwärtig wird; er betont die große Bedeutung der „Vorstellung von der ‚Aktual‘ und ‚Realpräsenz‘ [...] für die Entwicklung des frühen Christusbildes“ (18).

Frese selbst versteht seine Arbeit „als Beitrag zur aktuellen mediävistischen Kultbildforschung, in der sich zur Zeit ein Paradigmenwechsel abzeichnet.“ Er wendet sich besonders „gegen die lange Zeit einseitig definierte und zum Epochenbegriff erhobene Vorstellung vom ‚Kultbild‘“ (25), wie sie namentlich Hans Belting<sup>1</sup> vertritt: Frese wirft ihm vor, mit seinem Verständnis vom rituell verehrten Kultbild, das als Medium einer bildlich geprägten Devotion selbst zum Ziel der Verehrung werde, einseitig eine von Ikonoklasten vertretene Meinung zu propagieren. Hier deutet sich bereits die stark bildwissenschaftliche Ausrichtung der Abhandlung an, die das Interesse auf Bedeutung und Funktion der Bilder im liturgischen Kontext richtet. Dabei beleuchtet sie das Wechselverhältnis von Text und Bild; die Gestaltung der Artefakte begründet sie exakt aus liturgischen Texten und Messriten und verortet sie in der

1 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.