

1993, S. 214-245). Auch bieten jüngere Forschungen und Ausstellungen zur italienischen Holzsulptur des Mittelalters mögliche Bezugspunkte (vgl. u. a. Mariagiulia Barresi [Hg.], Ausst.-Kat. *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Pisa 2000). Von den ausgestellten oder im Katalog abgebildeten Werken kommen der Skulptur u. E. französische Goldschmiedearbeiten des späteren 13. Jh.s strukturell noch am nächsten (Kat. 3.24, S. 436 Abb. 1). Nun, die Möglichkeiten

traditioneller Stilkritik scheinen gegenwärtig überhaupt bis zu einem gewissen Grade erschöpft; in der Diskussion weichen sie einem eher assoziativ geprägten Urteil über formale Gegebenheiten. Also: ob Giovanni Pisano oder nicht – bis nicht eine dendrochronologische Untersuchung beweist, daß das Holz erst um 1300/1320 geschlagen wurde, lassen wir uns von einer Spätdatierung des Pistoieser Engels nicht überzeugen, worin uns Kenner französischer Kathedralskulptur unterstützen.

Antje Middeldorf Kosegarten

## Scultura Lignea dalle terre russe

Rom, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 29.6.-27.8.2006; Vicenza, Gallerie di Palazzo Montanari, 9.9.-5.11.2006. Katalog: *Scultura lignea dalle terre russe dall'antichità al 19. secolo, a cura di Carlo Pirovano*. Milano, Mondadori Electa 2006, 183 S., € 35,-, ISBN 978-88-370-4586-9

Die russische Holzsulptur wurde in Westeuropa bislang noch nie in einer eigenen Ausstellung gewürdigt, konzentrierte sich das Interesse doch stets auf die Kunst der gemalten Ikone. Es ist das Verdienst dieser Ausstellung, ein internationales Publikum mit einem Thema bekannt zu machen, das spätestens seit dem Bildband von Stanislav I. Maslencyn *Russkaja derevjannaja skulptura. Russian wooden sculpture*, Moskau 1994, und der Ausstellung *Reznye ikonostasy i derevjannaja skulptura Russkogo Severa. Carved iconostands and wooden sculpture of the Russian North* (Archangel'sk und Moskau 1995) in Rußland wieder größere Beachtung findet. Viele der insgesamt etwa 60 Objekte aus den Sammlungen des Moskauer Kreml, des Staatl. historischen Museums in Moskau, der Tretjakov-Galerie und des Grabar-Restaurierungszentrums in Moskau (Vserossijskij Chudozestvennyj Naucno-Restavracionnyj Centr imeni akademika I. E. Grabarja), die aus den Staatli-

chen Museen in Pskov, Rjazan', Egor'evsk und Palech stammen, haben das Land noch nie verlassen.

Entsprechend enzyklopädisch ist dann auch der in Anspruch genommene zeitliche Rahmen: Von der Antike bis zum 19. Jh. Es sollte gezeigt werden, daß die Holzsulptur ein traditionelles Gebiet der russischen Kunst ist und das schon seit vorchristlicher Zeit. Der Schwerpunkt der ausgestellten Objekte lag jedoch eindeutig auf dem Gebiet der religiösen Skulptur des 17. und 18. Jh.s. Die Werke wurden dabei motivisch gruppiert. Das Kreuz als Lebensbaum bildet den einen Schwerpunkt mit Kruzifixen und Kreuzigungsdarstellungen auf geschnitzten Ikonen, den anderen die in Rußland verbreiteten Heiligendarstellungen. Dafür wurden Darstellungen von Kriegerheiligen, Wundertätern und Mönchsheiligen auf Ikonen und Sarkophagen und in Ädikulen ausgewählt. Vorrangig handelt es sich dabei um Darstellungen der hll. Georg, Nikolaus,

Nil sowie der hl. Paraskeve. Abgesehen von diesen, in Rußland besonders verehrten Heiligen ist das aus Westeuropa kommende Motiv des »Christus in der Rast« vertreten. Dieses Bildthema, auch als »Christus im Elend« bekannt, dessen älteste bekannte vollplastische Darstellung, die Skulptur im Braunschweiger Dom, dendrochronologisch um 1460 datiert werden konnte (Ulrike Surmann, *Christus in der Rast*, Frankfurt am Main 1991 [Liebieghaus-Monographie, 13], S. 14 mit Abb. 6-8), wurde in Rußland wohl nicht vor dem ausgehenden 17. Jh. in Gestalt nahezu lebensgroßer Holzskulpturen reproduziert. Unzählige solcher Figuren, die häufig für Kirchen in der Provinz angefertigt wurden, waren in den sowjetischen Museen – vielfach jenen, die der Propagierung des Atheismus dienen – ausgestellt und wurden schließlich zumeist in die Depots verbannt. Durch die – traditionelle – Konzentration auf die Moskauer Museen war auch bei diesem Projekt der Einblick in diese in Westeuropa bislang weitgehend unbekannt Regionalmuseen sehr eingengt und nur dadurch gegeben, daß die Werke im Grab-Zentrum restauriert wurden.

Der Katalog der ausgestellten Werke wird mit fünf Beiträgen fast ausschließlich aus der Feder der russischen Kuratoren eingeführt, denen die Übersetzung ins Italienische erstaunlich wenig anzumerken ist. Doch für die Erklärung von Fachbegriffen wie »prosfora« (prosfora) oder »ripidion« wäre sicherlich ein eigenes Glossar am Ende des Aufsatzteiles sinnvoller gewesen, als die Erläuterung in Form einer Anmerkung in die Reihe der Nachweise aufzunehmen oder in den Text als Anmerkung des Übersetzers zu integrieren. Unter den fünf Beiträgen sind vor allem der Aufsatz von Anna V. Ryndina (»La scultura lignea nel tempio russo. Significati sacrali ed evoluzione stilistica«) sowie der Essay von Galina V. Sidorenko (»L'Albero della vita. L'Albero della salvezza«) von kunsthistorischem Interesse. Die anderen Aufsätze widmen sich der russischen Holzskulptur in der

Volkskunst (Natalia N. Gonëarova, *La scultura popolare in legno*), den technischen Fragen des Herstellungsprozesses sowie den dabei verwendeten Hölzern (S. Klokova, *Tecniche di esecuzione della scultura lignea russa*; Bruno Toscano, *Legni dalla Russia*).

Der Bogen von der mit Objekten kaum belegbaren Verehrung des Baumes in vorchristlicher Zeit zum Motiv der »Arbor vitae« erschien dem Betrachter der Ausstellung schon etwas weit gespannt. Zu diesem klassischen Thema der christlichen Ikonographie konnte dann auch kaum etwas Neues im Katalog gesagt werden, vielmehr werden im Katalog die Quellen der (orthodoxen) Kreuzverehrung von den Hymnen des Andreas Cretensis (ca. 660-ca. 740) bis zu den Texten des heiligen Nikodimius Hagioreites (1749-1808) kurz erwähnt (S. 63; ausführlicher: Johanna Flemming, *Der Baum des Lebens in der altchristlichen, byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Kunst*, Habilitationsschrift, 3 Bände, Jena 1964 [Maschinenschrift]), um schließlich die Bedeutung der Kanones zum Fest der Kreuzerhöhung des hl. Kosmas von Jerusalem, Bischof von Maiuma, aus der 1. Hälfte des 8. Jh.s als Quelle hervorzuheben, welche die für die Ikonographie wichtige Typologie von Lebensbaum und Kreuz enthalten (S. 63, 64, 66). Zu berücksichtigen wären auch die Kanones zum 3. Fastensonntag, dem Sonntag des Kreuzes, von Theodoros Studites (759-826), welche dem »lebenspendenden Kreuz« gewidmet sind und ähnlich wie diejenigen zur Erhöhung des Kreuzes enden (*Patrologia Graeca* Bd. 99, Sp. 1758-1767; vgl. *The Lenten Triodion*, translated from the original Greek by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware, London u.a. 1984, S. 53, 334-352; zum Typus der Ikone dieses Festtages z.B.: Ekkart Sauser, Die Verehrung des heiligen, lebenspendenden Kreuzes in der Ostkirche, in: *Trierer theologische Zeitschrift* 112, 2003, S. 85-89). Wie beispielsweise Kat. Nr. 9 und 17 vor Augen führen, bleibt die russische Skulptur noch im 17. und 18. Jh. anscheinend



Abb. 1 Reise-Kirche, Ende 16. / Anfang 17. Jh. Moskau, Staatl. hist. Museum (Kat. Nr. 56 S. 174)

unberührt von der Weiterentwicklung dieses Themas im Spätmittelalter durch franziskanische Schriften wie *Lignum vitae* von Bonaventura und *Arbor vitae* von Ubertino von Casale (dazu z. B.: Hans Michael Thomas, *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung*, Wiesbaden 1989). Sidorenko präsentiert zwar die entsprechenden Beispiele dafür in der italienischen Kunst, spricht aber das Phänomen der mangelnden Rezeption

nicht an. Die ausgewählten Objekte wie das Prozessionskreuz des 18. Jh.s aus dem Historischen Museum in Moskau (Kat. Nr. 17) zählen jedoch mit der Qualität der gemalten Kreuzigungsgruppe zu den beeindruckendsten Ausstellungsstücken. An diesem Beispiel wird die große Verwandtschaft mit der Kunst der gemalten Ikone besonders anschaulich, die auch viele der Skulpturen aufweisen, sowohl was die Auffassung von Körperlichkeit als auch den byzantinisierenden Stil betrifft. Dieser Konservatismus veranlaßte dann ebenso wie die religiösen Sujets den aufgeklärten, westlich orientierten Zaren Peter den Großen 1722 zu seinem Ukas gegen die sakrale Skulptur, der zu dem verbreiteten Fehlurteil führte, daß es keine dreidimensionale orthodoxe Kunst gäbe. Für den griechischen Bereich ist dies auch ein seltenes, auf die Dekoration der Ikonostase, der Pulte für das Evangelium oder die Ikone, Kanzeln und Engelsdarstellungen beschränktes Phänomen – Heiligenfiguren gelten als absolute Ausnahmen, die unter westlichem Einfluß entstanden sein sollen (z. B. die Ikone mit einer in Hochrelief gearbeiteten Darstellung des hl. Georg, Epiros [?] Ende 13. Jh. [?], die aus Kastoria in der griechischen Provinz Mazedonien stammt: Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens, 1998, S. 26-31 mit Abb.; *The world of the Byzantine Museum*, hg. von Fani Boubouli, eingeleitet von Demetrios Konstantios, Athen 2004, S. 141 mit Abb. S. 140). Davon unterscheidet sich jedoch die slawische orthodoxe Kunst ganz deutlich. So trugen bereits die Königstüren im serbischen Kloster Hilandar auf dem Athos aus dem ausgehenden 12. /13. Jh. oder der 1. Hälfte des 14. Jh.s ursprünglich Reliefs; an den russischen Königstüren des 16. und 17. Jh.s waren dann Schnitzereien die Regel: Häufig wurden die Deesis (Kat. Nr. 11, 40), Engel (Kat. Nr. 23) und die Verkündigung (Kat. Nr. 37) im Hochrelief oder sogar vollplastisch dargestellt, selten dagegen Gott Sabaoth (Kat. Nr. 36). Darüber hinaus gab es geschnitzte

Reise-Ikonostasen (Kat. Nr. 10) und die als Typus nicht vor dem 16. Jh. nachweisbare ‚Reise-Kirche‘ (Kat. Nr. 56; *Abb. 1*). Ihr Auftreten wirft Fragen zum Entstehungskontext und liturgischen Gebrauch auf, die sicherlich nicht allein mit dem Hinweis auf Reisen und Feldzüge (S. 17) erklärt werden können.

Die selbständige Holzskulptur ist im Vergleich zur Tafelmalerei im religiösen Bereich zwar seltener, was auch durch die Überlieferungssituation bedingt ist, aber durchaus kein Sonderfall. Diese Figuren wurden zumeist in einem eigenen Schrein (kiót) verehrt, der häufig mit bemalten Türen verschließbar war oder verglast sein konnte.

Ryndina betont, daß diese Gattung des dreidimensionalen Kultbildes in den Quellen vielfach als ‚Ikone im Tabernakel‘ firmiert. Daran wird deutlich, daß die Frage der Räumlichkeit des Bildes in Bezug auf das Sujet offenbar keine Rolle spielte. Einen besonderen Aufschwung erfuhr diese Gattung im 16. Jh., als der Metropolit Makarij die Ausbreitung der lutherischen Konfession bekämpfte (S. 14), die nachhaltig in den baltischen Staaten Fuß gefaßt hatte. Ein Zentrum der Produktion dieser Figurenschreine war Moskau, von dort wurden sie in ganz Rußland verbreitet. Für einzelne Figurentypen gab es jedoch auch andere Quellen, so wurden die vollplastischen Darstellungen des Nikolaus Možajsk (z.B. Kat. Nr. 24) zumeist nach dem Vorbild einer stark verehrten Figur des 14. Jh.s im Kloster Lužki bei Možajsk gestaltet, die möglicherweise auf ein 1682 eingeschmolzenes figürliches Reliquiar des Heiligen in Bari zurückgeht (S. 22). Man schrieb die Rettung der Stadt Možajsk vor den Tartaren dem Wirken des hl. Nikolaus zu, der aus diesem Grund als Attribut das Abbild einer Kirchenfestung oder Stadt hält. Nikolaus war seit dem 14. Jh. ein Schutzpatron des Moskauer Kreml. Neben den Moskauer Großfürsten förderten auch die Patriarchen, selbst der Reformier Nikon (1605-1681), die Entwicklung der Skulptur. So gab Nikon mindestens ein geschnitztes



*Abb. 2* Hl. Paraskeve, 17. Jh. Moskau, Staatl. hist. Museum (Kat. Nr. 29 S. 130)

Kruzifix für die Kathedrale der Auferstehung des von ihm gegründeten Kloster Neu Jerusalem (Novyj Jerusalem), 50 km von Moskau entfernt, in Auftrag (S. 14, 16). Möglicherweise veranlaßte er dafür auch – ebenfalls in Nachbildung der Topographie des Heiligen Landes – die Übernahme des Motives des »Christus in der Rast« (S. 39). Allerdings sind keine vollplastischen Beispiele des 17. Jh.s erhalten. Dies erschwert die Beantwortung der beiden zentralen, aber im vorliegenden Katalog nicht gestellten Fragen, auf welchem Weg bzw. durch wen dieser Transfer stattfand und welche Vorbilder dabei verwendet wurden. Wie streng man sich stilistisch im 17. Jh.

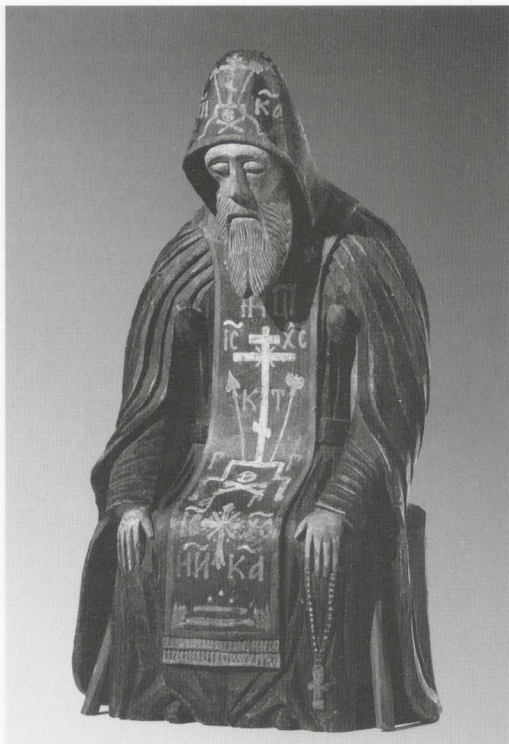


Abb. 3 Hl. Nil, 19. Jh. Moskau, Staatl. hist. Museum (Kat. Nr. 53 S. 169)

durchaus noch an den byzantinischen Vorbildern des 13. Jh.s orientierte, kann das geschnitzte Kruzifix aus dem Museum in Palech (Kat. Nr. 9) veranschaulichen, selbst wenn es die Gattung des plastischen Kruzifixes in Byzanz wohl nicht gab. Die Hypothese Ryndinas, daß man dabei Limousiner Arbeiten zur Hilfe genommen haben könnte, was durch die Verbindungen zwischen Novgorod und Köln gestützt werden könne (S. 17), bleibt fragwürdig, gab es doch im 17. Jh. genügend Beispiele großformatiger Triumphkreuzgruppen im Ostseeraum (z. B. Manuela Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jh.*, Regensburg 2005, S. 362-381), die gerade in einer Hansestadt wie Novgorod bekannt gewesen sein dürften.

Als wichtigste weibliche Heilige neben Maria (z. B. Kat. Nr. 8, 42) wurde die hl. Paraskeve in skulpturaler Gestalt verbildlicht (Kat. Nr. 29, 30; Abb. 2). Sie gilt in Rußland als Inkarnation der ‚wahren‘ Kirche Christi, da die Märtyrerin – am Freitag geboren und getauft – nach diesem Tag benannt wurde und damit an die Leiden Christi erinnerte. Ihre Figuren wurden in Schreinen verehrt wie die anderer Heiliger, auch bekleidet, behängt und beschenkt.

Während es sich bei diesen Beispielen um relativ großformatige Einzelstücke bis zu einer Höhe von ca. 1,80 m handelt, wurden die Reproduktionen des Mönchsheiligen Nil Stolbenskij (gest. 1554) seriell als kleine Wallfahrtsandenken, in den meisten Fällen nicht viel größer als 20 cm, wohl schon seit der 2. Hälfte des 17. Jh.s und verstärkt seit dem 18. Jh. in großen Mengen angefertigt (Kat. Nr. 52, 53; Abb. 3). Sie zeigen den tief ins Gebet versunkenen Nil als sitzende Figur im schwarzen Mönchsgewand (Schima), das in der Regel mit Engelsköpfen, den Bildern der Leidenswerkzeuge, einer stilisierten Darstellung Golgathas geschmückt und mit erläuternden Inschriften versehen ist. Vielfach hält der Asket auch eine Gebetschnur in der Hand. Charakteristisch für diese skulpturale Darstellung Nils sind die vor allem bei den späteren Figuren zu Krücken umgedeuteten Armstützen des Gestühls, die auch in die Legende Eingang gefunden haben, wonach der Heilige auf Krücken gestützt entschlafen sei (S. 33). Sitzend wurden auch seine sterblichen Überreste 1667 aufgefunden, ebenso wie fünf Jahre zuvor die Reliquien des Patriarchen von Konstantinopel Athanasios III. Patellarios (gest. 1654). Neben dieser ostkirchlichen Begräbnistradition spiegelt sich in der Haltung wohl auch die Ausübung des Hesychnismus wider (vgl. Marianne Stöbl, Nil Stolbenskij, das russische »Göttchen«, in: *Verbotene Bilder. Heiligenfiguren aus Rußland*, hg. von ders. [Forschungshefte, Bayer. Nationalmuseum München, 17], München 2006, S. 168-195, hier: 174f.). Ein schwierig zu erfül-

lendes Desiderat bleibt die Typologisierung der Figuren mit der Feststellung von »Prototypen« auf der Grundlage einer chronologischen Ordnung oder gar eine »Genealogie« des bekannten Bestandes, da insbesondere die vor dem 19. Jh. entstandenen Beispiele nicht sicher zu datieren sind. Die mittlerweile nahezu 100 Figuren sind jedoch bestimmten Herkunftsorten zuzuordnen, die aber sicherlich nicht in jedem Fall mit den Entstehungsorten gleichzusetzen sind, (ebd., S. 188-195).

Ein weiteres Feld der Skulptur war die Grabplastik: Ob deren Ursprung in Byzanz liegt, wie nach André (Andrej) Grabars Quellendeutung immer wieder vermutet wurde (S. 33), oder die Vorbilder doch eher unter den Grabmälern Westeuropas zu suchen sind, kann hier nicht entschieden werden, wäre aber eine eigene Untersuchung wert gewesen. Ein metallener, figürlich gestalteter Reliquienschrein ist schon für die Gebeine von Boris und Gleb 1115 bezeugt, ein weiterer, viel zitiertes Beleg für die russische Sepulkralskulptur ist auch die Quelle für das Jahr 1471, nach der Großfürst Ivan III dem silbernen Abbild des hl. Varlaam von Chutyn' auf dessen Grab die Ehre erwies (S. 34). Beispiele aus Holz haben sich aber erst aus dem 16. Jh. erhalten, es handelt sich zumeist um die Grabdenkmäler von hohen geistlichen Würdenträgern wie Erzbischöfen und Bischöfen oder Klostergründern, die vielfach heiligenmäßig verehrt wurden. Ein typisches Beispiel ist das Hochrelief mit der ganzfigurigen Darstellung eines nicht mehr zu identifizierenden Bischofs aus dem 16. Jh., heute in der Tretjakov-Galerie (Kat. Nr. 46; Abb. 4); es zeigt den Bischof in seiner Amtstracht mit dem Segensgestus. Die Figur, ihrer Fassung entkleidet, vermittelt ein irritierendes Bild, was das Attribut in der Linken des Heiligen betrifft: Offenbar vertraute der Schnitzer dem Faßmaler so sehr, daß er sich die Arbeit sparte, das Evangelienbuch von dem eigentlich darunter liegenden Omophorion (ein dem Pallium vergleichbarer, allerdings von jedem Bischof getragener Bestandteil der orthodoxen



Abb. 4 Hl. Bischof, Moskau (?), 16. Jh. Moskau, Tretjakov-Galerie (Kat. Nr. 46 S. 158)

liturgischen Gewandung, dekoriert mit Kreuzen und einem zumeist durch drei Querstreifen stilisierten Bild für Golgatha am unteren Ende) abzusetzen, indem er es in einem Stück beließ. Dies verdeutlicht, daß die russische Skulptur wohl nie ohne eine polychrome Fassung zu denken ist, Beispiele von Monochromie sind jedenfalls für die alte Kunst nicht bekannt. Auch wenn diese Figur ihre Polychromie verloren hat, zeigen noch die geöffneten Lider, daß hier der lebendige Heilige im eschatologischen Sinn dargestellt wurde, wie es z. B. bei der aus der 2. Hälfte des 17. Jh.s stammenden Figur eines heiligen Bischofs, des

stark verehrten Metropoliten Aleksij (1354-1378) oder seines Vorgängers Feognost (1328-1353), der Fall ist, die zu den Glanzstücken der Ausstellung zählt. Die Tradition der Heiligendarstellung war bei diesen Grabskulpturen offenbar stets vorherrschend und förderte die extreme Typisierung, die keinerlei porträtartige Züge zuließ. Die kostbare Ausführung des zuletzt erwähnten Beispiels mit einer vergoldeten und versilberten Ornamentierung, die in den Kreidegrund (unverständlicherweise immer unübersetzt mit »Levkas« wiedergegeben) modelliert wurde, entspricht der Bedeutung des Aufstellungsortes: Je nach Identifikation des Dargestellten war die Grabplatte für die Kathedrale der Entschlafung Mariens (Uspenskij sobor) im Moskauer Kreml, der Hauptkirche der russischen Orthodoxie in Moskau, oder das dortige ‚Kloster der Wunder des hl. Michael‘ (zerstört), den offiziellen Sitz des Metropoliten von Moskau, bestimmt. Heute ist sie in den Museen des Kreml zu bewundern. Die Figur wird den ‚Schnitzmeistern des Palastes mit der Waffenkammer‘ zugeschrieben (S. 160). Diese Tradition des Grabmals wurde jedoch gegen Ende 17. und Anfang 18. Jh. nicht mehr weiterverfolgt, als man die religiöse Praxis in Rußland wieder vereinheitlichen und an die griechische Kirche angleichen wollte, die das dreidimensionale Grabbildnis nicht kannte (S. 35).

Eine letzte Gruppe von Heiligenskulpturen umfaßt die Ritterheiligen: Besondere Bedeutung erlangte der hl. Georg, der als Retter des Moskauer Kreml schon im 10. Jh., spätestens mit der Errichtung der ihm geweihten Kirchen in Novgorod und Kiev im 1. Drittel des 11. Jh.s zum Patron des Großfürstentums stilisiert wurde. Eine ganze Reihe von Reiterstatuen entstanden im 15. Jh. in Nachfolge des 1464 von Ivan Vasil'evič III in Auftrag gegebenen steinernen Reiterbildes des hl. Georg, der über das Haupttor des Moskauer Kreml wachte (vgl. Kat. Nr. 33). Eine weitere Variante, die bereits für Ende 14. / Anfang 15. Jh. nachweisbar ist, zeigt den stehenden Heiligen

(abgebildet auf Seite 35, die dazugehörige Legende wurde vertauscht und steht bei Abb. 13 auf Seite 37); vielleicht ist hier jedoch auch Demetrius von Saloniki gemeint, mit dem Georg häufig zusammen dargestellt ist. Die Figur könnte Bestandteil eines Tafelbildes gewesen sein, wie es eine moskovitische Ikone des 17. Jh.s mit dem Soldatenheiligen Niketas, gest. 372, präsentiert (Kat. Nr. 35) oder das zitierte Athener Beispiel (Ende 13. / Anfang 14. Jh.) zeigt.

Bei der Durchsicht des Katalogteiles versteht man nicht, warum man bei den Einträgen auf jegliche Literaturangaben verzichtet hat, obwohl doch über die Objekte schon an verschiedenen Stellen geschrieben worden ist, wie man auch den allerdings nur kärglich annotierten Aufsätzen entnehmen kann. Das läßt diesen Teil – von den exzellenten Farbabbildungen abgesehen – für den Wissenschaftler nur bedingt brauchbar erscheinen. Zudem fehlt auch in den Aufsätzen fast immer der Verweis auf die Ergebnisse jüngerer Untersuchungen in Westeuropa, und dies betrifft nicht nur allgemeine ikonographische Themen wie das Motiv des »Christus in der Rast« oder das »Lebensbaummotiv«, sondern auch die Materie der russischen Skulptur, wie sie beispielsweise in dem erwähnten Sammelband *Verbotene Bilder. Heiligenfiguren aus Rußland* publiziert wurden. Der Inhalt dieses lange vorbereiteten Bandes, der wegen der Verweigerung von Reproduktionsrechten erst im Januar 2006 erscheinen konnte, war jedoch zumindest in Teilen bekannt, da zwei der Autorinnen des Ausstellungskataloges auch zu diesem Buch beigetragen haben. Da läßt sich der Eindruck nicht verwehren, daß man hier eine Publikation verhinderte, um sich den Neuigkeitswert des Themas im Ausland zu reservieren. Es ist zu hoffen, daß künftige Ausstellungsprojekte dieser Art eine stärkere gesamt-europäische Sichtweise verfolgen und einen entsprechenden wissenschaftlichen Dialog anstreben.

Esther P. Wipfler