

Wohl für die meisten Anwesenden (aus Frankreich, Italien, der Schweiz, Osterreich und Deutschland) war es eine große Überraschung, durch Herrn Dr. Oel (Universität Würzburg, Arbeitsteam des Max-Planck-Instituts für Silikatforschung unter Prof. Dr. A. Dietzel, unter ständigem Kontakt mit Herrn Dr. Frenzel) zu erfahren, daß man den Wetterstein ohne Schaden für die Scheibe in außerordentlich kurzer Zeit (etwa 10 Minuten) durch Polyphosphate wieder „herauswaschen“ kann und damit die alte Transparenz erreicht. Schwieriger ist der Fall, wenn der Wetterstein unter das Schwarzlot (also die Zeichnung) gelangt ist, denn dann bleibt durch das anzuwendende Ionenaustauschverfahren das Schwarzlot lose (Dauer des Verfahrens an einer Scherbe etwa 3 Tage). Es gibt aber anscheinend auch für diese schwierige Situation eine Sicherung, weil man durch Aluminium- oder Titanoxyd das Schwarzlot wieder fest an die Scherbe binden kann, allerdings mit der Wirkung, daß dann das Schwarzlot kräftiger wirkt als zuvor – was aber durchaus der mittelalterlichen Wirkung der Scheibe entsprechen könnte. – Zum Dritten wurde durch Herrn Dr. Oel zur Diskussion gestellt, wie man gefährdete Scheiben gegen eine erneute Korrosion schützen könne. Dafür bieten sich zwei Wege an: 1. Man kann über die Scherben eine Schicht von 0,005 mm SiO_2 oder TiO_2 legen, doch hat man bisher keine ausreichende Erfahrung über die Dauerhaftigkeit dieses Eingriffs; Veränderungen in der Farbigkeit entstehen jedenfalls nicht. 2. Die Scherben können mit einem Überzug aus „Lötglas“ von 0,1 mm Dicke überzogen werden, also etwa 20fach so stark wie bei dem zuvor genannten Verfahren; für ein solches Vorgehen besitzt man schon Erfahrung und weiß auch, daß durch den verhältnismäßig dicken Überzug die korrekte Farbigkeit gerade in den Halbtonbemalungen gefährdet werden kann, weiß aber auch ferner, daß ein Einbrennen eines solchen zusätzlichen Glasflusses an der Oberfläche sehr dauerhaft ist und die gefährdete Bemalung auf diese Weise wieder fest mit dem Grundglasträger verbunden wird. Die diesbezüglichen Untersuchungen des Max-Planck-Institutes werden fortgesetzt. Über das Ergebnis wird auf der nächsten CVMA-Tagung in Mailand in zwei Jahren berichtet werden (lt. Auskunft von Herrn Dr. G. Frenzel).

Hans Wentzel

REZENSIONEN

HANS BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus* (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, Bd. 5), Wiesbaden 1962, 165 S., 91 Abb.

Zu den Gebäuden der frühchristlichen Nekropole in Cimitile bei Nola in Süditalien gehört ein kleines Oratorium, die sogenannte Basilica dei SS. Martiri. Der Bau ist ein spätantikes Cubiculum, das im Mittelalter von Bischof Leo III. von Nola, dessen Name sich auf den Portalkonsolen befindet, in ein Oratorium verwandelt wurde. Die Amtszeit Bischof Leos III. ist von Geschichtsschreibern des 17. Jahrhunderts in den Anfang des 8. Jahrhunderts gesetzt worden, eine Datierung, die bisher von allen Forschern, die sich mit dem Oratorium beschäftigt haben, übernommen wurde. Der Verfasser des vorliegenden Buches legt jedoch einleuchtend dar, daß diese Datierung der Amtszeit Bischof

Leos III. der Grundlage entbehrt und schlägt vor, ihn stattdessen mit dem Bischof von Nola gleichen Namens zu identifizieren, der von Papst Formosus (891 – 896) geweiht wurde und die Neuweihe durch Papst Sergius III. (904 – 911) zurückwies.

Bei der archäologischen Grabung in der Nekropole wurde – wahrscheinlich in den vierziger Jahren – das Innere des Oratoriums mit den Resten der ursprünglichen Dekoration freigelegt. Diese Reste zeigen, daß die gesamten Innenwände mit Fresken bedeckt waren. Es sind zwar nur Bruchstücke erhalten, aber sie reichen aus, Belting die Rekonstruktion des Programms der ursprünglichen Dekoration weitgehend zu ermöglichen.

In der heute teilweise zerstörten Apsis muß sich eine von zwei Engeln flankierte stehende Madonna befunden haben, und auf der Wand oberhalb der Apsis ist die Majestas Domini zwischen Cherubim dargestellt. Im Scheitelpunkt der gewölbten Decke erschien das Brustbild Christi, getragen von vier stehenden Engeln, zwischen denen sich die Evangelistensymbole befanden. Auf der Westwand ist in großem Format eine Kreuzigung dargestellt, begleitet von kleineren Bildfeldern, auf denen in zwei Reihen dargestellt sind: „Gefangennahme Christi“, „Der Weg zum Kalvarienberg“, „Abstieg in den Limbus“ und „Die Frauen am Grabe“. Das Dekorationsprogramm der Nordwand ist weniger einheitlich. Außer verschiedenen Heiligenportraits hat der Verfasser folgende Szenen bestimmen können: „Noli me tangere“, „Der ungläubige Thomas“, „Christus führt Petrus zur Cathedra“, „Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas“ und „Die Darstellung im Tempel“. Von der ursprünglichen Dekoration der Südwand ist beinahe nichts erhalten.

Für den Leser, der den Bau nicht kennt, ist es auf Grund der beigegebenen Abbildungen, die oft sehr dunkel sind, schwer, sich ein Bild von der Dekoration des Oratoriums als Ganzem zu machen. Umzeichnungen der einzelnen Wände mit ihrer Dekoration wären dem Leser sehr nützlich gewesen. Manchmal ist es sogar schwierig, dem Verfasser in seiner ikonographischen Diskussion der einzelnen Szenen anhand der Abbildungen zu folgen.

Das Hauptziel des Buches ist es, ein festes Datum für die ursprüngliche Dekoration des Oratoriums zu gewinnen. Auf Grund der Untersuchung des archäologischen Befundes, der Ikonographie der dargestellten Szenen und des Stils der Fresken kommt Belting zu dem Ergebnis, daß die gesamte ursprüngliche Dekoration des Oratoriums unter Leo III. von Nola ausgeführt sein muß und in die Zeit um 900 datiert werden kann.

Die Untersuchung des archäologischen Befundes war Belting dadurch erschwert, daß ihm die Restaurierungsberichte unzugänglich waren, die über die Zustände bei der Aufdeckung Auskunft gegeben hätten, und daß es ihm nicht erlaubt war, selbst eine gründliche archäologische Untersuchung des Baues vorzunehmen. Er konnte daher keine so detaillierte Darstellung des Befundes geben, wie es wünschenswert gewesen wäre, und viele archäologische Fakten, die sich auf den Bau selbst und seine Dekoration beziehen, bleiben unklar.

Die ursprüngliche Dekoration des Oratoriums muß in zwei verschiedenen Arbeitsperioden ausgeführt worden sein. Die erste ist auf die Apsis beschränkt, während die

restliche Dekoration zusammenhängend zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt wurde. Dies wird dadurch bewiesen, daß der untere Teil der Sockelzone in der Apsis von einer zweiten Schicht von gemalten Vorhängen überdeckt ist, die denen auf den anderen Wänden des Oratoriums entspricht und zusammen mit den Fresken dieser Wände entstanden sein muß.

Der Autor sieht nun eine so enge stilistische Beziehung zwischen der Apsisdekoration und den Fresken in den anderen Teilen des Raumes, daß er in ihnen das Werk eines einzigen Künstlers vermutet und daher die gesamte Dekoration des Oratoriums als gleichzeitig und zusammenhängend entstanden betrachtet. Seine Erklärung für die Existenz des zweiten Sockelvelums ist jedoch nicht völlig befriedigend. Danach wurde die Arbeit nach dem Abschluß der Apsisdekoration nur kurze Zeit unterbrochen, und das zweite Sockelvelum der Apsis wurde ausgeführt, um der gesamten Dekoration ein einheitliches Gepräge zu geben. Zur Unterstützung seiner Annahme macht Beltिंग geltend, daß das zweite Sockelvelum der Apsis genau in der gleichen Höhe ansetzt wie die Malerei auf der Nordwand.

Soweit ich es beurteilen kann, können die Sockeldekorationen nicht im ganzen Raum auf gleicher Höhe angesetzt haben. So scheint das Sockelvelum auf dem östlichen und westlichen Teil der Nordwand in verschiedener Höhe begonnen zu haben, und die Vorhänge der Südwand müssen sicher viel höher als die der zweiten Malschicht der Apsis angesetzt werden. Vom künstlerischen und ästhetischen Standpunkt aus hätte daher kein Grund bestanden, die Apsis mit einem zweiten Sockelvelum auszustatten, vor allem, da kein direkter Zusammenhang zwischen dem Apsissockel und dem der Nord-, bzw. Südwand besteht. Eine logischere Erklärung der zweiten Malschicht des Apsissockels würde vielleicht die sein, daß sie ausgeführt wurde, weil der untere Teil der ursprünglichen Dekoration zerstört war. Dies würde jedoch bedeuten, daß zwischen der Ausführung der beiden Dekorationsschichten einige Zeit verfloßen war. Wenn die Apsisdekoration und die Fresken des übrigen Raumes von der gleichen Hand und fast gleichzeitig ausgeführt wären, würde man auch erwarten, daß die beiden Sockelvela der Apsis dem gleichen Typus angehörten, was jedoch nach der Rekonstruktion Beltings nicht der Fall ist. – Eine gründlichere archäologische Untersuchung des Verhältnisses zwischen den beiden Malschichten würde wahrscheinlich diese Frage klären.

Obwohl eine deutliche stilistische Beziehung zwischen den Fresken der Apsis und denen des übrigen Raumes besteht, sehe ich die Beziehung nicht so eng, daß beide vom gleichen Künstler gemalt worden sein müssen. Es gibt einen spürbaren Qualitätsunterschied; man vergleiche z. B. die weichere, plastischere Modellierung der Draperie der Engel in der Apsis mit dem harten Linearismus der Draperien im übrigen Teil der Dekoration. Die Unterschiede lassen sich vor allem beobachten, wenn man den Kopf des Engels (Fig. 19) mit den Köpfen (Fig. 66, 69) vergleicht.

Nach Ansicht Beltings liegt ein starkes Argument für die Datierung der gesamten Dekoration in die Zeit Bischof Leos III. in der Voraussetzung, daß die Umwandlung des spätantiken Cubiculum in ein Oratorium und seine Dekoration gleichzeitig sein müssen, um den Raum für den Gottesdienst geeignet zu machen. Eine lateinische Kirche braucht

aber nicht dekoriert zu sein, um für den Gottesdienst geeignet zu sein. Wenn diese Voraussetzung zuträfe, würden sich manche Datierungsprobleme von Wandmalereien in mittelalterlichen Kirchen lösen lassen. Da wir wissen, daß die ursprüngliche Dekoration des Oratoriums in verschiedenen Etappen ausgeführt wurde, kann dieses Argument zumindest für das Datum des späteren Teiles der Dekoration nicht als relevant gelten.

Der größere Teil des Buches ist einer gründlichen typologischen Untersuchung der Ikonographie der einzelnen Szenen gewidmet. Der Verfasser zeigt in vorzüglicher Weise die Vorgeschichte der in Cimitile gefundenen ikonographischen Themen auf und legt überzeugend dar, daß fast alle Szenen ikonographischen Prototypen folgen, die der römischen Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts geläufig waren. Besonders wertvoll ist der eindeutige Nachweis der Bedeutung Roms als eines Zentrums für die Ausbreitung verschiedener ikonographischer Typen in dieser Zeit.

Zweifellos die interessanteste der Szenen ist das nur fragmentarisch erhaltene Bild, das Belting als singuläre Darstellung „Christus führt Petrus zur Cathedra“ rekonstruiert, als Symbol für die Einsetzung Petri als Stellvertreter Christi auf Erden und Grundlage der apostolischen Nachfolge. Er sieht in der Ikonographie dieser Szene eine Neuschöpfung, die die besondere politische Situation der Kirche zur Zeit Bischof Leos III. widerspiegelt. Unglücklicherweise ist sie so fragmentarisch, daß sie trotz der überzeugenden Rekonstruktion des Verfassers immer hypothetisch bleiben muß.

Nach Belting zeigt die Ikonographie der Fresken in Cimitile, daß diese zwischen der Mitte des 9. und der Mitte des 10. Jahrhunderts gemalt worden sein müssen. Ein solcher Versuch der Datierung eines Monuments auf Grund seiner Ikonographie ist abzulehnen, besonders wenn er ein Monument aus einer Zeit und Gegend betrifft, aus denen so wenig Vergleichsmaterial erhalten ist. Die Kunstgeschichte ist reich an Beispielen, wie ikonographische Motive wiederholt werden und die Kunst einer viel späteren Epoche beeinflussen konnten. Der Autor gibt selbst in seiner Diskussion der Szene „Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas“ ein beredtes Beispiel dafür, wenn er zeigt, daß ihre nackten Gestalten von einer spätantiken Vorlage abgeleitet worden sein müssen. Ikonographische Typen von sehr verschiedenen Ursprung und Alter können nebeneinander durch lange Zeit hindurch im gleichen Gebiet fortbestehen. Das ist durch die Untersuchung von Kunstwerken jedes beliebigen Gebietes in Italien, aus dem vergleichsweise reiches Material vorhanden ist, nachzuweisen. Ikonographie kann am ehesten als Kriterium für die Gewinnung eines terminus post quem zur Datierung eines Monumentes benutzt werden, doch selbst dies ist eine prekäre Angelegenheit. Die einzige Folgerung, die man aus der ikonographischen Untersuchung der Szenen ziehen darf, ist die, daß von ikonographischen Gesichtspunkt her gesehen nichts einer Datierung um 900 entgegensteht.

Da der archäologische Tatbestand keine eindeutige Datierung der Fresken in Cimitile erlaubt, können sie nur auf der Grundlage ihres Stils datiert werden. Ihr Stil ist jedoch in dem vorliegenden Werk nur sehr allgemein behandelt, da Belting die Fresken unter diesem Gesichtspunkt ausführlicher in einer späteren Arbeit über Beneventer Malerei

darstellen will. Eine detaillierte Stellungnahme muß daher diese Publikation abwarten. Belting hält sie für das Werk einer lokalen Beneventer Schule und weist zur Stützung dieser Vermutung und zugleich der Datierung der Fresken auf die enge stilistische Beziehung zwischen ihnen und den Miniaturen in der *Benedictio Fontis*, Bibl. Casanatese, Cod. 724 I B 13, hin, einen Rotulus, den er nach Benevent lokalisiert und zwischen 969 – 981 datiert. Wenn die Fresken als Leistung einer lokalen Beneventer Schule zu werten sind, würde diese Beziehung jedoch eher für eine Datierung der Fresken an das Ende des 10. Jahrhunderts sprechen, zumal andere illuminierte Handschriften, die dem von Belting angenommenen Datum der Fresken näherstehen, einen anderen Stil zeigen. Ein besseres Argument zur Stützung der Datierung der Fresken in die Zeit um 900 kann wahrscheinlich durch einen Vergleich mit römischer Wandmalerei gewonnen werden, von der ein verhältnismäßig reiches Material aus dem 9. und 10. Jahrhundert auf uns gekommen ist. Ein solcher Vergleich würde um so berechtigter erscheinen, als Belting zwischen den Fresken in Cimitile und römischen Werken enge ikonographische Beziehungen aufgezeigt hat.

Jedenfalls kann die Datierung der Fresken in Cimitile noch nicht als endgültig angesehen werden. Sie bleibt ein Problem, auf das zurückzukommen sein wird, wenn das angekündigte Werk Beltings über die Beneventer Malerei erschienen ist. Dies vermindert jedoch keineswegs den Wert des vorliegenden Buches. Die zwei Jahrhunderte von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts können mit gutem Grund als die dunkle Zeit der italienischen Kunstgeschichte angesehen werden. Die meisten Monumente dieses Zeitraums sind nur fragmentarisch erhalten, in der Datierung unsicher und weder angemessen untersucht noch publiziert. Nur auf Grund derartig wissenschaftlicher exakter Veröffentlichungen wie der vorliegenden kann man hoffen, zu einem besseren Verständnis dieser wichtigen Periode der italienischen Kunst zu gelangen.

Knut Berg

JAMES H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*. Princeton, University Press 1964. 121 S., 128 Abb.

(Mit 2 Abbildungen)

Eine Künstlermonographie, deren zugestandene Prämisse lautet: „we are dealing with a legend of an artist by that name“, besitzt den besonderen Reiz, daß vor den Augen des Lesers die Konstruktion einer Künstlerpersönlichkeit aufgeführt wird, die man, sofern sie mit den bekannten Tatsachen übereinstimmt und als Entwicklung psychologisch einleuchtet, annehmen oder ablehnen kann, deren objektive Richtigkeit sich aber der Beweisführung entzieht. Man muß sich ständig vergegenwärtigen, daß der Fund eines einzigen Dokumentes die gesamte Konstruktion erschüttern kann. Je ausgeprägter die Persönlichkeit eines Künstlers ist, desto schwerer wird seine Entwicklung nachvollziehbar. Die Konstruktion kann nur eine „normale“ Entwicklung zugrunde legen, d. h. den künstlerischen Bildungsgang den Einflußsphären unterworfen sehen, die in der Zeit als dominant gelten.