

findung abgenommen werden. Malschichten und Sinopien wurden getrennt und die Freskohaut auf Tela aufgezogen, so daß erst nach Restaurierung der einzelnen Partien ein Studium der Malereien und ein endgültiges Urteil über ihren Zustand möglich sein werden. Nach Abschluß der Arbeiten, der für September in Aussicht gestellt wird, sollen Fresken und Sinopien in der „Sala dei Principi“ und in den anliegenden Räumen in galeriemäßiger Hängung, d. h. in der unteren Zone der Wände, angebracht werden.

Pisanellos Malereien zeigen Ritterszenen und Kriegsepisoden, die im einzelnen vorerst noch nicht eindeutig zu bestimmen sind. Paccagnini vertritt aufgrund seiner bisherigen Untersuchungen die Auffassung, daß die Fresken um oder kurz nach der Mitte des fünften Jahrzehnts entstanden sind, also etwa gleichzeitig mit Pisanellos Medaille der Cecilia Gonzaga, die 1447 datiert ist. Diese Spätdatierung scheint sich zu bestätigen, wenn man die Strichführung in den Sinopien mit dem Stil der von der Forschung in die späten vierziger Jahren datierten Zeichnungen Pisanellos vergleicht; allerdings ist bei einer solchen Gegenüberstellung von vornherein die Verschiedenheit von Funktion und Technik der Zeichnungen zu berücksichtigen. Die besonderen Merkmale, die ein Blatt aus der Neapler Zeit Pisanellos wie etwa die Kreidestudie eines Mönchskopfes (*Abb. 4b*) von Kopfstudien der dreißiger Jahre (*Abb. 4a*) unterscheiden, kennzeichnen zugleich den Stil der Mantuaner Sinopien. Das gilt für die gesteigerte Prägnanz in der Wiedergabe der plastischen Form, vor allem aber für das stärkere Eingehen auf das Spiel von Licht und Schatten und auf besondere Effekte der Oberflächenerscheinung. Dabei tritt der Schönheitswert der einzelnen Linie und der Schraffuren und Strichlagen zurück.

Im Gegensatz zu früheren Kompositionen Pisanellos, bei denen der Eindruck der räumlichen Verspannung und Verklammerung der Gruppen durch das unvermittelte Nebeneinander von Frontal-, Profil- und Rückenansichten gestört wird, fällt bei der Mantuaner Sinopie nun die große Freiheit in der Projektion aufeinander abgestimmter oder ineinander übergewandener Figurenbewegung auf. Überschneidungen oder abrupter Wechsel von bildparallel sich ausbreitenden und kraß verkürzten Formen werden weitgehend vermieden. Der daraus resultierenden neuen Klarheit und Schlagkraft der Raumwirkung innerhalb der Gruppe entspricht auch das eindeutiger fixierte, kontinuierliche Kleinerwerden der Körper und ihrer Glieder zur Bildtiefe hin. Pisanello löst sich damit deutlich von dem noch stark von spätgotischen Kompositionsprinzipien bestimmten Stil, wie er uns etwa in der Georgslegende in Verona oder in der Eustachiusvision in der Londoner National Gallery entgegentritt.

Günter Passavant

REZENSIONEN

RUDOLF NAUMANN – HANS BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*. Istanbul Forschungen, Band 23. Berlin 1966. 200 S., 47 Abb., 49 Taf., 1 Faltpflan.

Beim Abbruch eines Gefängnisses in der Nähe des Hippodroms stieß man 1939 auf byzantinische Mauern, die A. M. Schneider mit dem Architekten R. Naumann schließlich 1942 freilegen und untersuchen konnte. Der zweite Weltkrieg verhinderte eine

weitere Untersuchung, vor allem aber die detaillierte Bearbeitung und Veröffentlichung der Funde. Erst ein Vierteljahrhundert danach unterzog sich Naumann, der damalige Grabungsarchitekt, inzwischen Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts, zusammen mit Belting dieser schwierigen Aufgabe. Der fast unauffaltbare Verfall der Fresken und die vagierenden Datierungen (auch des Ausgräbers Schneider selbst) zwangen dazu. Sorgfältiger und mit besserem Geschick hätten die Verfasser ihre Aufgabe nicht lösen und sich mit einer recht undankbar erscheinenden Arbeit den Dank der interessierten Wissenschaft verdienen können. Nicht nur, daß ein häßlicher weißer Fleck an einer wichtigen Stelle im Stadtplan Konstantinopels endgültig getilgt wurde, die byzantinische Architekturgeschichte hat ein Denkmal von höchstem Interesse für den Übergang profaner Architektur in sakrale erhalten, und die Geschichte der hauptstädtischen Malerei wenigstens ein Beispiel jener so wichtigen Übergangszeit des 13. Jahrhunderts gewonnen, so daß die Mosaiken und Malereien der Kahriye Camii um 1320 nicht mehr so unvorbereitet als erratischer Block in der Landschaft der hauptstädtischen byzantinisch-paläologischen Malerei stehen.

Rudolf Naumann führt auf 19 Seiten knapp und sachlich Befund und Rekonstruktion des Baues vor. Hans Belting zeichnet für den Rest verantwortlich: Geschichte des Baues, Einrichtung der Kirche und Fresken. Ursprünglich Haupt-Repräsentationsraum im Palast des Praepositus sacri cubiculi des Kaisers Theodosios II. Antiochos, wurde der hexagonale Nischenbau zu irgendeiner Zeit nach dem Sturz des Antiochos 399 in ein Martyrium der Martyrerin und Heiligen des Konzils von Chalkedon Euphemia umgewandelt und sogar die Reliquien der Heiligen nach dort transferiert. Wann dies geschah, darüber geben Quellen und Denkmal verschiedene Auskunft: Die Quellen versichern, die Reliquientranslation hätte unter Herakleios, also im frühen 7. Jahrhundert, stattgefunden. Die Ausstattung der Kirche (Schrankenplatten, Templon, Ziborium usw.) ist jedoch bereits in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts zu datieren, wie Belting eingehend nachweist. Die Gründe für diese Frühdatierung können hier nicht im einzelnen referiert werden. Für die Präzisierung Beltings in Sachen Architekturplastik – etwa der durch Einlagen dekorierten Säulenschäfte – wird man auch in anderem Zusammenhang dankbar sein.

Weniger sicher als Belting bin ich mir in der Datierung und Beurteilung der Grabplatte des Metropoliten Stephanos (S. 87 f). Die leider nicht mehr völlig erhaltene Jahresangabe läßt scheinbar die Wahl zwischen den Jahren 858, 903, 1233 und 1323. Die lückenhafte Bischofsliste von Chalkedon weist überhaupt keinen Metropolitan dieses Namens auf. 1233 gab es keinen griechischen Metropolitan, und für 1323 ist Theodulos bezeugt. Die beiden früheren Daten weigert sich Belting mit Rücksicht auf die Ligaturen und runden Hauchzeichen in Rechnung zu ziehen. Ein paläographisches Urteil fällt bei genauem Vergleich nicht leicht: Während die A-Form für mich bisher frühestens aus Inschriften des 13. Jahrhunderts belegbar ist, kenne ich das E schon um 1000; das K hat sogar noch die Form des 10. Jahrhunderts; das Θ ist erst wieder im 13. Jahrhundert belegt, das N schon Ende des 10., das M am Anfang des 11. und das Ω um die Mitte des 11. Jahrhunderts. Außerdem ist nicht sicher, ob wirklich der 27. Mai

einer 6. Indiktion genannt ist. Die Lesung der 7 – ein Plattenbruch trägt Schuld daran – ist als unsicher zu betrachten. Glücklicherweise ist diese Grabinschrift für die Datierung des Denkmals unwichtig, im Gegensatz zu den Malereien in der Grabnische eines anderen Chalkedonenser Metropolitens, der zwar nicht namentlich genannt wird, aber auf Grund des Polystaurions, eines mit Kreuzen übersäten, erst für Patriarchen vorbehaltenen, später um 1277 auch den Metropolitens zugestandenen liturgischen Gewandes jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit mit Nikolaos (1274 – 1280) identifiziert wird. Die scharfsichtige Beobachtung Beltings, daß die Malereien der Euphemia-legende mit denen des Metropolitens-Grabes werkstattgleich sind, entscheidet die lange Diskussion um die Datierung in einsichtiger Weise. Diesen Schlüssel in der Hand, hat sich Belting mit einer solchen Feststellung nicht zufrieden gegeben, sondern in der ihm eigenen bohrenden, keine Unstimmigkeiten duldenden Art die ganzen Malerei-Probleme Konstantinopels im 13. Jahrhundert bis hin zur Kahriye aufgeworfen und in ein stimmendes Bild zu rücken versucht. Die letztthin aufgedeckten Fresken der Fethiye Camii werden hier ebenso berücksichtigt wie die Handschriften. In der Hiob-Handschrift zu Jerusalem, Hagiu Taphu 5, findet sich sogar ein ganz enger Verwandter dieser dem Hauptstrom der Konstantinopler Malerei in der Art des Pantokratoros 47 und Vat. gr. 1208 fast nebenher laufenden Entwicklung, die noch ältere Elemente der 60er Jahre mit verarbeitet, aber schon Verbindung mit den Arbeiten um 1300 aufweist. Aus solchen Erwägungen heraus legt sich Belting auch nicht auf wenige Jahre fest, sondern läßt die 80/90er Jahre offen.

Die sorgfältige und musterhafte Darstellung des Materials läßt wenig Wünsche offen: Die komplizierte Beschreibung, wo die einzelnen Malereien am Bau sich befinden – der Wechsel zwischen Numerierung und Angabe der Himmelsrichtung bzw. rechts – links bei den Nischen verwirrt den Leser –, wäre besser durch ein zeichnerisches Schema ersetzt worden. Hierin hätte sich auch die Überlappung der einzelnen Schichten bequem darstellen lassen. Der Abschnitt über die Technik (S. 114 – 118) ist nicht dem Verfasser anzukreiden. Hier bleiben fast alle wichtigen Fragen offen: Daß Secco-Malerei vorliegt, ist leicht glaubhaft. Aber wie wird nachgewiesen, daß es Kalk-Secco ist? Der Hinweis auf große „pontate“ ist kein Beweis. Der Unterschied zum Kasein- oder Leimsecco ist nur durch komplizierte chemische Analysen zu erschließen. Zudem steht wenige Zeilen später, damals – 1942 – seien „Kasein bzw. Leim“ als Bindemittel festgestellt worden. Auch bei den Farbpigmenten gibt es offene Fragen. Außerdem wird gelegentlich von Feinputz gesprochen. Das scheint einen zweischichtigen Putzaufbau vorauszusetzen und wäre – nach dem, was wir augenblicklich wissen – außergewöhnlich und besonders bemerkenswert. Für diese Unklarheiten darf man Belting nicht verantwortlich machen. Er hätte sich entlasten können durch den Abdruck jenes herangezogenen Briefes des chemischen Laboratoriums der Staatl. Museen an den Präsidenten des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches vom 23. 10. 1942, in dem offensichtlich diese Ungereimtheiten zu suchen sind. Die Veröffentlichung über die Euphemia-Kirche bleibt ein Muster für die Publikation byzantinischer Kunstdenkmäler. Wir haben den Verfassern dafür zu danken.

Marcell Restle