

Gruppierung: Louis wäre der Autor der Kabinettbilder, Antoine, der in der Tat geschäftsführender Atelierleiter bis zum Tode war, wäre der Autor der großen Gruppe „Louis“, also der Altarbilder in Notre Dame, der „Schmiede“, der „Allegorie des Sieges“, der Bauernbilder. Auch Cuzin sieht die „Tabaksrunde“ und die „Schmiede des Vulkan“ zusammen (sie m. E. fälschlich mit der „Anbetung“ Hévésy kombinierend), und auch er findet, daß diese Gruppe etwas abseits steht, was er aber wieder mit dem Hinweis relativiert, daß es sich um Nachtszenen handle. Letztlich beläßt er diese Bilder in der Gruppe „Louis“ (oder, ihm zufolge, vielleicht „Antoine“, während meines Erachtens die Gruppe „Tabaksrunde“ — „Schmiede des Vulkan“ (und das Londoner Dreierporträt) nicht von der Hand („Louis“) sind, die die Altarbilder in Notre Dame, die „Schmiede“, die Leningrader „Kinderschule“ usw. gemalt hat. Und ich fürchte, daß sich das „Abendmahl“ im Louvre im Physiognomischen eher an die Gruppe „Louis“ anschließt. So sehr ich also mit Cuzins Spätdatierung der Anbetungsgruppe übereinstimme, so zweifelhaft erscheint mir deren Zuschreibung an Mathieu.

Sehr viel klarere Verhältnisse schließlich finden wir im zweiten Stock vor, wo Thuillier die Œuvres von drei (bzw. 4) Nachfolgern der Le Nain ausgebreitet hat, des inzwischen wohlbekannten Jean Michelin mit 6 Bildern, des hier erstmals abgegrenzten Meisters der Hauben (maitre des béguins) mit neun Bildern, des ebenfalls hier erstmals definierten Meisters der Umzüge (maitre des cortèges), dessen Werke früher Mathieu zugeschrieben waren („Umzug mit dem Hammel“: Philadelphia; „Umzug mit dem Ochsen“, Louvre, Picasso-Stiftung), dem man vielleicht auch das „Porträt eines Soldaten“ in Le Puy (Nr. 37) zuschreiben könnte, und schließlich ein Unikat, ein „Montalli.../IN.F.“ signiertes Bild der sieben Werke der Barmherzigkeit in Leningrad, dessen Signatur als Montallier (vielleicht Alexandre Montallier, der in den vierziger Jahren als peintre ordinaire du Roy genannt wird) gelesen wird.

Erich Schleier

## REZENSIONEN

KURT WEITZMANN, *The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai. The Icons. Volume 1: From the sixth to the tenth century* (Princeton University Press 1976) XVII, 107 S. und 122 Tafeln, darunter 38 in Farbe. \$ 106.50

Das Interesse an Ikonen liegt heute nicht beim Fach Kunstgeschichte, sondern beim Kunsthandel. So kommt es, daß vielen Büchern über Ikonen etwas von Büchern über Teppiche eignet, nur, daß sie weniger genau sind, diesen Mangel aber durch einen Schuß Mystik und durch pseudo-theologische Erklärungen auszugleichen suchen. Ihr Objekt ist nicht die Ikone, die in einer geschichtlichen Entwicklung entstanden und Teil der Kunst ihrer Zeit und Umwelt gewesen ist, sondern eine Art Mumie der Ikone, die ihre



Existenz frommem Brauch oder dessen Fiktion verdankt. Das liegt an dem Angebot von Ikonen als einer Ware, um die sich religiöse Nostalgie, ästhetischer Primitivismus und Geschäftssinn bemühen. Die Folge ist, daß man in einer Umgebung, die mit Ikonen überschwemmt ist, die Ikone geradezu erst entdecken muß, falls man dazu überhaupt noch bereit ist.

Das Buch von Kurt Weitzmann, das hier anzuzeigen ist, bietet sich zu einer solchen Entdeckung an. Es ist kein „Überblick“ über die „Geschichte“ der Ikone, sondern der erste Band eines Katalogs von Ikonen, die sämtlich einer einzigen Sammlung, den Beständen des Katharinenklosters auf dem Sinai, entstammen. Und doch ist es fast ein Kompendium für die „Inkunabeln“ der Ikonenmalerei, denn es enthält die meisten und schönsten Exemplare der mediterranen Tafelmalerei aus spät- und postantiker Zeit, nämlich solche des 6. bis 10. Jahrhunderts, wie der Untertitel anzeigt.

Der prachtvoll ausgestattete, erste Katalogband der Sinai-Sammlung dient der abschließenden Edition eines sensationellen „Schatzfonds“ von Ikonen, der unsere Kenntnis von dieser Kunstgattung von Grund auf verändert hat. Die Entdeckungsgeschichte des Ikonenhorts ist deshalb hier wenigstens kurz zu notieren. Sie begann vor weniger als 25 Jahren mit dem zweibändigen Auswahlkatalog des griechischen Ehepaars Georg und Maria Sotiriou, *Icones du Mont Sinai* (Athen 1956—58), das schon einige Jahrzehnte früher wenige Tafeln bekannt gemacht hatte und im „Labyrinth“ des seit dem 6. Jahrhundert existierenden und funktionierenden Klosters immer mehr „fündig“ geworden war. Die Überlieferungsbedingungen der Tafeln ähneln, mutatis mutandis, jenen der Fayumporträts und Papyri. Sie waren begünstigt durch das Klima und außerdem durch den Umstand, daß das Kloster niemals erobert und zerstört worden ist. Die Publikation der beiden Sotiriou hat dann den Anstoß zur Expedition der Universitäten Michigan, Princeton und Alexandria gegeben; in vier Kampagnen wurde in den Jahren 1958—1965 alles bewegliche und unbewegliche Kulturgut des Klosters dokumentiert, darunter auch die Architektur und das originale Apsismosaik der Klosterkirche des 6. Jahrhunderts (dazu siehe den früheren Band von George H. Forsyth und Kurt Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, The Univ. of Michigan Press 1973). Weitzmanns Liste der aufgefundenen Ikonen umfaßt inzwischen 2048 Nummern (S. XIV).

Von diesem Gesamtbestand bietet der vorliegende Band nur 61 Nummern, doch darf man getrost jetzt schon sagen, daß es die wichtigsten Stücke sind und bleiben werden, die man hier vorgeführt bekommt: die wichtigsten zumindest im Sinne des Seltenheitswerts, des Alters und der kunstgeschichtlichen Bedeutung. Damit meine ich besonders jene allerältesten überhaupt bekannten Tafeln, die sich schon durch die Technik der Enkaustik, also Wachsfarbenmalerei, von den jüngeren Ikonen deutlich unterscheiden. Sie haben in den letzten 20 Jahren viel Diskussion erregt und eine fette Biblio-



graphie erhalten. So ist es zu begrüßen, daß der Interessierte nunmehr eine solide Edition in die Hand bekommt, deren Text er an großformatigen Farbtafeln von erstaunlicher Qualität nachprüfen kann.

Auch diese Edition wird die entstandene Diskussion nicht beenden, sondern eher neu entfachen. Es geht dabei vor allem um die Daten, die auch die Spezialisten nur ganz grob über den Daumen peilen können. Die statistische Basis für Daten ist so dünn, daß man gar nicht erwarten kann, hier sicheren Boden zu gewinnen, und immer wieder auf Zirkelschlüsse stößt, in denen die Sinai-Ikonen ausgerechnet jene Dienste leisten müssen, die ihnen eigentlich doch zugute kommen sollten. Und dennoch ist das alles kein müßiges Spiel, denn es geht ja nicht um reine Daten als solche, sondern um Vorstellungsmuster frühbyzantinischer Kunstgeschichte auf der Grenze zwischen Antike und Mittelalter, die mit und in diesen Daten ausgedrückt werden. Da ist es immerhin erstaunlich, daß man überhaupt Vergleichbares in Fresken, Mosaiken und Miniaturen gefunden hat und darin, wie auch immer, die neuen Sinai-Tafeln einordnen kann. Die Tafel des Christus-Pantokrator, die die ehrenvolle Nummer 1 erhalten hat, spricht so überzeugend die Sprache der monumentalen Form aus der Ära Justinians (527—565), der sogenannten „Byzantinischen Antike“, daß sie längst einen unangefochtenen Stamplatz in der entsprechenden Literatur eingenommen hätte, wenn man nicht mit Neuauflagen justinianischer Kunst in späteren Generationen rechnen müßte. So hat ausgerechnet der zweite Kaiser mit dem Namen Justinian eine genaue Reproduktion dieses Ikonentyps am Ende des 7. Jahrhunderts auf seine Münzen setzen lassen — eine Tatsache, deren Erklärung allerdings noch offen ist. Man möchte nach einer solchen Beobachtung auch gerne wissen, welche berühmte Ikone — hier auf den Münzen ebenso wie auf der Sinai-Tafel — gemeint war, aber diese Frage läßt sich mit unseren Mitteln heute nicht mehr beantworten. Dagegen ist die künstlerische Tradition der antiken Tafelmalerei offizieller und privater Bestimmung in dieser Tafel noch so lebendig, daß man, mit ihren Rekursen auf einen Zeus- oder einen Philosophentypus, die Ikone ohne Zögern als wichtigstes erhaltenes Zeugnis spätantiker Tafelmalerei von repräsentativem Zuschnitt ansehen darf, also als Relikt jener Tradition, die sonst Götter und Kaiser ins Bild brachte, aber ganz verloren ist.

Eine andere, inzwischen ebenso berühmte Ikone, die den Schlüsselträger Petrus verblüffend lebensecht und in einer an die Impressionisten heranreichenden Pinseltechnik vorführt (Nr. 5), zitiert tatsächlich aus einem offiziellen staatlichen Bildformular, das wir von den Elfenbeindiptychen der Konsuln kennen, die drei Medaillons, in denen der himmlische „Kaiser“ Christus seinem irdischen Vikar oder „Konsul“ Petrus übergeordnet ist. Hier findet man also einen Querverweis zwischen der staatlichen und der ebenfalls offiziell gewordenen christlichen Ikonographie, der die zeitgenössischen Berichte von dem frühen staatlichen Ikonenkult verständlicher erscheinen



läßt. Man darf mit Weitzmann annehmen, daß die Sinai-Sammlung uns Originale aus der ältesten Ära des Ikonenkults vermittelt, der im Umkreis des Konstantinopler Hofes entstanden ist und neue Gemeinschaftssymbole eines schon im 6. Jahrhundert rigoros sakralisierten Staates geliefert hat.

Auch das macht der hier besprochene Ikonenband plausibel: der Kontrast verschiedener Stilformen hebt die wenigen Tafeln, die man sich trotz fehlender Beweise als Import aus der byzantinischen Hauptstadt vorstellen kann, von jenen anderen ab, in denen sich die lokale Produktion der umliegenden Provinzen Syrien, Palästina und Ägypten spiegelt. Das Material spricht für sich selbst, und man braucht keine kühnen Thesen aufzustellen, um die unterschiedliche Provenienz der im Wüstenkloster gesammelten Ikonen zu behaupten. Auch die Themen der Tafeln aus der „Provinz“, die schließlich eine Provinz von Pilgerzentren war, sprechen für sich selbst. Szenen und Personen aus dem Alten und Neuen Testament sind „Etiketten“ der Kultorte, deren Kultbilder die Pilger in Reproduktionen nach Hause brachten.

Eine weitere Gruppe von Ikonen läßt sich vielleicht mit dem nahen Alexandrien in Verbindung bringen. Die Darstellung des toten Christus in der Kreuzigung, für die wir keine älteren Beispiele kennen, bedarf der Erklärung, und die Erklärung liefert wohl ein Theologenstreit in Alexandria, in dessen Verlauf der spätere Sinai-Abt Anastasius eine bildliche Darstellung seinen Gegnern wie einen Trumpf entgegenhielt, um sie zum Glauben an den echten Menschend Christi am Kreuz zu führen. Hier erhalten wir Einblick in den „Beweiswert“ solcher frühen Tafeln, der ihren Realismus aus der gemeinten Realität rechtfertigte und daher dazu beitrug, die antike Kunstsprache in neuer Umgebung am Leben zu halten.

Der über hundertjährige Bilderkrieg im byzantinischen Reich macht sich in einem empfindlichen Mangel an griechischen Importstücken aus dem 8. und frühen 9. Jahrhundert bemerkbar. Hingegen reißt die Reihe von Produkten aus den benachbarten Provinzen, die nicht mehr der staatlichen Kontrolle von Byzanz unterlagen, auch für diesen Zeitraum nicht ab. Importstücke von den Zentren byzantinischer Kunstproduktion setzen seit dem späten 9. Jahrhundert wieder ein. Sie weisen eine andere Technik und andere Formen auf, sind auch im Verhältnis von Figur und Tafel, von Tafel und Rahmen Zeugen einer neuen Ära der Ikonenmalerei. Sie kulminieren, im Rahmen der hier erhaltenen Stücke, in den einstigen Außenflügeln eines Triptychons mit dem „Volto Santo“ von Edessa, in dem K. Weitzmann schon früher ein kaiserliches Auftragswerk vom Hof des „Humanisten“ Konstantin VII. (913—959) erkannt hat. In der Figur des legendären Königs von Edessa, dem Christus sein Porträt gesandt haben soll, scheinen die Züge des Kaisers erhalten, der dieses Porträt in das Reichszentrum Konstantinopel „heimgeholt“ hat. Selten wirft eine Ikone so viel historische Evidenz ab. Doch bietet die hier publizierte Kollektion in



jedem einzelnen Stück neuen Einblick in die Bedingungen, Formen und Themen der ältesten Ikonenmalerei. Man darf auf die Fortsetzung des Werkes gespannt sein, das nach seiner Vollendung den ersten Platz in der Ikonenliteratur einnehmen dürfte. Hier entsteht das Standardwerk über griechische Ikonen byzantinischer Zeit, und eine Diskussion kann eigentlich erst stattfinden, wenn das Sinai-Material vollständig vorliegen wird. Hoffentlich erlauben es die Umstände, daß dieses Ziel erreicht wird.

Unter die 61 Nummern des Bandes sind auch zwei enkaustische Bilder auf Marmor aufgenommen, die auf der Stirnwand der Apsis entdeckt wurden (Nr. 29 und 30). Und schließlich sind wenigstens im Katalog eine Reihe von frühen Sinai-Ikonen „repatriert“, die sich heute im Museum westlicher und östlicher Kunst in Kiew befinden (z. B. Nr. 2, 9, 11 und 15). Sie waren in das Reisegepäck des russischen Archimandriten Porphyrij Uspenskij gelangt, der zwar nicht den Ruhm des Sinai-Reisenden und Bibel-Entdeckers Konstantin von Tischendorf erlangte, aber mit seinem russisch geschriebenen Buch „Zweite Reise auf den Sinai“ (Kiew 1850) zum eigentlichen Entdecker der Sinai-Ikonen wurde.

Hans Belting

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

*Ars Bavarica*. Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und seinen angrenzenden Nachbarländern, Bd. 8. Hrsg. v. Volker Liedke. München, Kunstbuchverlag Maria Weber 1977. 94 S. mit Abb. im Text.

Michael Petzet: Freilichtmuseum und Denkmalschutz (Vortrag zur Eröffnung des Freilichtmuseums an der Glentleiten 1976). — Volker Liedke: Regensburger Bildschnitzer und Schnitzaltäre der Spätgotik. — Fritz Buchenrieder / Peter Volk: Die Reliquienbüste der heiligen Anastasia in Benediktbeuern. — Veit Loers: Die Hofkirche St. Michael in Berg am Laim. Neues zur Baugeschichte und Bauform. — Volker Liedke: Goldschmiede und Zinggießer des 17. und 18. Jahrhunderts in den Bürgerbüchern von Salzburg. — Ders.: Maler und Kunsthandwerker im Bürgerbuch der freien Reichsstadt Kempten (1526—1612), Teil II: Hafner und Schlosser.

*Documenta Artis Paulinorum*, 3. Füzet: *A Magyar Rendartomány Kolostorai T—ZS*. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai, XIV. Budapest, Institut de Recherche d'Histoire de l'Art 1979. 389 S., 1 Plan.

*La figure de Moïse. Écriture et relectures*. Mit Beiträgen von Robert Martin-Achard, Esther Starobinski-Safran, François Bovon, Eric Junod, Yves Christe, Franz Wüest, Pierre de Caprona, Marc Faessler. Publications de la Faculté de Théologie de l'Université de Genève, 1. Genf, Labor et Fides S. A. 1978. 161 S. mit 13 Abb.

*Liège — Le quartier Hors-Château Féronstrée*. Hrsg.: Ministère de la Culture française, Direction Générale des Arts et des Lettres, Administration du Patrimoine Culturel. Mitarbeiter: Kosta Stefanovic, Paul Poncin, Anne