

LINDA SAFRAN, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*. Collana di Studi di Storia Dell'Arte diretta da Mario D'Onofrio. Rom, Edizioni Rari Nantes 1992. 440 Seiten mit 122 s/w Abbildungen und 8 Farbtafeln.

(mit einer Abbildung)

Otranto war der wichtigste Hafen im byzantinischen Teil Süditaliens und damit prädestiniert für Ost-West-Verbindungen. Als 1064 die Stadt in die Hände der Normannen fiel, behielt die byzantinische Aristokratie dennoch meist ihre Machtpositionen, und das Zahlenverhältnis von lateinischem und griechischem Klerus blieb ausgeglichen. Selbst unter den Hohenstaufen und den Anjou überlebte die Ost-Kirche: Noch 1684 waren drei griechische Gotteshäuser in der Stadt verzeichnet. Das friedvolle Nebeneinanderleben von zwei Kulturen und christlichen Bekenntnissen wird in der Freskenausstattung von S. Pietro anschaulich, da hier westliche Elemente, wie ein Genesiszyklus, und byzantinische zusammentreffen. Als überkuppelter Zentralbau über einem Quadrat mit eingeschriebenem griechischem Kreuz, drei halbrunden Apsiden und mehreren, partiell erhaltenen Freskenschichten im Inneren ist die Kirche ein herausragendes Denkmal des byzantinischen Italien. Die Quellenlage jedoch ist schlecht, so daß Datierungen von Bau und Wanddekoration über Jahrhunderte schwanken und eine umfassende Arbeit bisher fehlte.

Das vorliegende, aus einer byzantinistischen Yale-Dissertation hervorgegangene Buch erfaßt S. Pietro monographisch und betrachtet Süditalien im Zusammenhang mit der Kunst des byzantinischen Kernlandes; schon von diesem Ansatz her ein verdienstvolles Pionierwerk [vgl. Safran, L., Redating some south Italian frescoes: The first layer at S. Pietro, Otranto, and the earliest paintings at S. Maria della Croce, Casaranello, in *Byzantion* 60, 1990, pp. 307–33 und dies., A medieval Ekphrasis from Otranto, in *Byzantinische Zeitschrift* 83, 1990, pp. 425–427]. Auf den englischen Originaltext folgt die präzise italienische Übersetzung von Leandro Ventura. Ein reicher Abbildungsapparat illustriert den Text großzügig durch Zeichnungen, Schwarzweiß-Aufnahmen und Farbtafeln. Leider variiert die Qualität der Fotos, unscharf sind z. B. Abb. 69, 82, 113. Das zweisprachige Experiment des Verlags ist begrüßenswert, da es für viele italienische Leser den Zugang zur byzantinischen Kunst ihrer Heimat erleichtert. Dagegen läßt die Drucklegung des Bandes die nötige Sorgfalt vermissen. Das Schriftbild variiert auf mehreren Textseiten in der italienischen Übersetzung, z. B. S. 251, 290, 301, 379, oder auch nur in einzelnen Zeilen oder Worten, wie in der Bibliographie S. 435 und 437. Der Photonachweis ist als Kopie nachträglich eingefügt worden. Doch solche technischen Mängel betreffen nicht den Inhalt.

Diesen gliedert die Autorin, nach einer kurzen historischen Übersicht, in einen architektonischen Teil und eine Analyse der beiden frühesten und bedeutendsten Freskenschichten. Anschließend betrachtet sie die Funktion der Kirche in ihrem sozialhistorischen Kontext. Der erste Anhang behandelt die drei postbyzantinischen Freskenschichten. Von diesen stammt eine Schicht mit Stifterfigur und Hodegetria aus dem frühen 14. Jahrhundert. Eine weitere (1540) enthält die thronende Muttergottes mit Engeln, eine Verkündigung und drei männliche Heilige sowie Tierdarstellungen. Durch eine Inschrift konnte die umfangreichste 5. Schicht auf 1576/77 datiert werden. Sie erstreckt sich auf alle Pilaster, die mit Heiligen dekoriert sind, und einzelne verstreute Wandflecken. Der 2. Anhang betrifft zwei Pastoralbesuche von 1538 und 1607/8.

Safran folgt in ihrer Architekturanalyse den Studien von Teodoru [Églises cruciformes dans l'Italie méridionale. San Pietro d'Otrante, in *Ephemeris Dacoromana* 5, pp. 22–34], der S. Pietro vor die normannische Kathedrale von 1088 datiert hatte, und widerlegt die späten Datierungen Cecchellis [Sguardo generale all'architettura bizantina in Italia, in *RSBN* 4, 1935, p. 37] (12. Jahrhundert) und Krautheimers [*Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1986, p. 511] (spätes 11. Jahrhundert). Sie setzt den Bau neben die Cattolica von Stilo und S. Marco in Calabrien, die auf einem vergleichbaren Grundriß errichtet sind, in neun Joche geteilt sind und drei halbrunde Apsiden besitzen. Für Grundriß und Raumaufteilung findet sie nicht weniger überzeugende Analogien in mittelbyzantinischen Provinzkirchen. In Konstantinopel dagegen sind Apsiden gewöhnlich polygonal gestaltet. Safran vermutet einen Import des für Süditalien ungewöhnlichen Grundrisses aus Griechenland, Kreta oder Kappadozien und nennt zahlreiche Beispiele, z. B. St. Germanos in Prespa (Nordgriechenland). Lokale Bedingungen wie der Mangel von Marmor beeinflussten die Materialauswahl. Darauf führt sie auch die unüblichen vier Pfeilerstützen statt Säulen der Kuppel in Otranto zurück und verweist auf Parallelen zu dieser Bauweise im ebenfalls marmorarmen Nordgriechenland, Kreta und Teilen Kleinasiens. Die Autorin nimmt für Otranto einen Architekten an, der mit den Bauten des nahen Griechenlands vertraut war, nicht aber aus der byzantinischen Hauptstadt kam. Nach dessen Plänen mag die Kirche von lokalen Kräften errichtet worden sein. Sie plädiert für eine Datierung ins späte 10. Jahrhundert.

Die Freskenausstattung bildet das zentrale Thema des Buches. Safran untersucht die beiden wichtigsten Schichten jeweils unter den Aspekten von Ikonographie, Paläographie, Programm und Stil. Die erste Schicht enthält Fußwaschung, Abendmahl (auf der Südseite der nordwestlichen Ecke), Fragmente einer möglichen Judasverratszene, Reste einer Geburt Christi mit der Ankunft der drei Magier. Eine umfangreiche Inschrift zur Fußwaschung, eine Kurzfassung von Joh. 13, 8–10, hatte der Autorin 1990 [Redating pp. 307–33] als Ausgangspunkt zu einer überzeugenden Neudatierung der ersten Freskenschicht in S. Pietro um 1000 gedient, die jetzt weiter gestützt wird. Damals gründete sie ihr Urteil vorwiegend auf eine sorgfältige paläographische Untersuchung der In-

schriften; 1992 bringt sie für Ikonographie und Programm viele Vergleiche aus der Buchmalerei, wie dem Menologion Basilius' II. und dem Chludov-Psalter für die Abendmahlszene, und der Wandmalerei, wie Fresken in kappadozischen Kirchen in Kiliçlar kilise, der alten Tokali kilise oder Güllü dere, Kapelle Nr. 4 (S. 46). Darüber hinaus zieht die Autorin auch andere byzantinisch beeinflusste, italienische Beispiele wie die Elfenbeine von Salerno, die Fresken in S. Angelo in Formis, die Mosaiken der Cappella Palatina in Palermo und des Doms von Monreale in die Diskussion und findet Parallelen für einzelne Motive und Figuren (z. B. Judas im Abendmahl).

Einen Terminus *ante quem non* setzt sie durch die Beobachtung von Details. Das Messer und die langzahnige Gabel auf der Abendmahltafel geben wichtige Datierungshinweise (S. 47; hier *Abb. 8b*). Solche Gabeln sind in Byzanz seit dem 10. Jahrhundert in Gebrauch und als komplettes Besteck innerhalb kappadozischer Wandmalereien erstmals in der alten Tokali kilise (1. Viertel 10. Jahrhundert) zu finden. Otranto als das früheste italienische Beispiel kann folgerichtig nicht wohl vor dem 10. Jahrhundert entstanden sein. Es folgen die Fresken in Casaranello (S. Maria della Croce, 2. Hälfte 13. Jahrhundert) und in Massafra (S. Simeone 'a Famosa', frühes 14. Jahrhundert).

Mittels sorgfältiger Stiluntersuchung (S. 59–70) ordnet Safran die erste Freskenschicht derselben künstlerischen Tradition zu, der auch die Verkündigung in Carpignano angehört. Einen Werkstattzusammenhang mit S. Pietro, wie ihn Belting vorgeschlagen hatte, weist sie jedoch zurück. Die fortschrittlichen Tendenzen der neuen Tokali kilise und der Panagia ton Chalkeon (Thessaloniki) übernimmt S. Pietro nicht. Dagegen finden sich konservative Elemente aus anderen byzantinischen Provinzkirchen. Konservatismus scheint ein Merkmal provinzieller byzantinischer Kunst in allen Teilen des Reiches zu sein.

Bei aller Sorgfalt der Einzelüberlegungen fällt ein unnötig weit ausholender Zugriff auf alle möglichen Vergleichsbeispiele gerade in den ersten Kapiteln auf. Dieser beruht auf dem Anspruch des Buches, erstmalig die Verknüpfungen von provinzieller und metropolitane Kunstproduktion in Byzanz am Beispiel einer Provinzkirche aufzuzeigen. Dennoch vermißt man die konkrete Beschreibung einer Traditionslinie von mittelbyzantinischen Beispielen nach Otranto und damit verbundene Erklärungsverschlänge für entsprechende Veränderungen innerhalb der Traditionstränge. So werden für das Motiv des um einen Mast geschlungenen Vorhangs als Hintergrundarchitektur in der Abendmahlszene von S. Pietro verschiedene ähnliche Beispiele aufgeführt (S. 45). Safran verweist auf das Menologion Basilius' II. aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts und die Verklärungskirche in Koropi (Attika) um 1020 und fügt kommentarlos Malereien aus St. Georg aus Reichenau/Oberzell um 1000 als „intermediate step“ ein. Wie dieser „step“ funktioniert haben könnte, erfährt der Leser dann leider nicht.

Das dritte Kapitel über die zweite Freskenschicht wirkt ausgewogener. Die Malereien sind auch besser erhalten und machen den größten Teil des Bilderschmucks aus. Es handelt sich um einen christologischen Zyklus, einen

Genesiszyklus und zahlreiche Einzelfiguren. Safran datiert sie nicht, wie bisher [Wharton, A., *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery*. University Park/London 1988], in die spätkommenische Periode, sondern ins späte 13. Jahrhundert. Vor allem das völlige Fehlen von ornamentaler Gestaltung spricht gegen die spätkommenische Ansetzung. Zwei zeitgleiche Stilrichtungen lassen sich in dieser Schicht unterscheiden, die Safran erstmalig differenziert und mit A und B benennt (S. 140–155). Stil B tendiert im Gegensatz zu Stil A zu einer stark plastischen Figurengestaltung und räumlichen Tiefe, wie etwa in der Hintergrundarchitektur des Pfingstwunders. Auffällig ist der verstärkte Einsatz von Farbe bei der Gestaltung von Gesichtern.

Der Genesiszyklus ist einzigartig im Kreis der byzantinischen Kreuzkirchen, vor Otranto kennt man nur einzelne Genesissszenen in Aght'amar (ca. 915) und in Koropi (ca. 1020). Der Zyklus in S. Pietro weicht jedoch auch von der in Italien vorherrschenden Tradition ab, wonach der Schöpfungszyklus an der Langhauswand von Basiliken räumlich weiter ausgreifen kann und typologisch mit einem neutestamentlichen Zyklus korrespondiert. Abweichend von der Genesis-tradition von Alt St. Peter (Tag- und Nachtscheidung) oder der Cotton-Genesis (S. Marco, Venedig, Hl. Geist über den Wassern) beginnt in Otranto die Folge mit der Erschaffung der Engel, die sonst in Italien nie einen Zyklus einleitet.

Safran erklärt das Programm von S. Pietro differenziert und überzeugend in Verbindung mit den Schriften des hl. Gregor von Nazianz und der lokalen Liturgiepraxis in Otranto. Sie sieht die christologischen Szenen der Geburt und Anastasis im Bereich vor der Mittelapsis und die Taufe Christi im Südloch mit der Genesis durch die Liturgie begründet. Schriften Gregors setzten die dargestellten Genesissszenen in theologischen Bezug zur ihnen gegenüber angebrachten Geburt Christi, und Genesisstexte wurden in S. Pietro am Karfreitag, am 25. Dezember und 5. Januar verlesen (S. 139). Da keine Bildtradition in Italien das Programm in Otranto erklären kann, leuchtet der Gedanke eines Rückgriffs auf die auch in Byzanz für Künstler relevanten Textstellen ein.

Die Autorin sieht darüber hinaus die Ikonographie des Zyklus in Zusammenhang mit den sozialhistorischen Gegebenheiten in Otranto, wo Nicholas/Nectarius, Abt von S. Nicola a Casole (1219–1235), als Mittelpunkt eines intellektuellen Kreises wirkte (S. 157). Sein Hauptwerk ist ein Traktat „Gegen die Juden“ von 1220. Safran findet Belege für das Bestehen einer größeren jüdischen Gemeinde in Otranto seit dem 10. Jahrhundert, die wohlhabend, zahlreich und theologisch genügend geschult war, um sich auf einen polemischen Dialog mit Nicholas einzulassen. Sie sieht die Anbringung des Genesiszyklus daher in der Auseinandersetzung mit der jüdischen Gemeinde begründet. Der im Verhältnis zu anderen italienischen Beispielen kürzere Zyklus stellte ihrer Ansicht zufolge die Überlegenheit des Neuen Testaments besser vor Augen.

Safran führt die engen Verbindungen des Nicholas/Nectarius mit dem Metropolitan von Korfu, Georg Bardanes, in die Diskussion ein. Die geographische Nachbarschaft begünstigte Handelsverbindungen und künstlerischen Austausch mit der Insel, wie durch den Briefwechsel von Nectarius und Bardanes bezeugt ist. Zwar stehen die auf der Insel erhaltenen Malereien in keiner

Verbindung mit S. Pietro, dafür findet Safran auf dem griechischen Festland Beispiele des 13. Jahrhunderts für zwei nebeneinander existierende Stilarten vergleichbar mit Stil A und B von S. Pietro: Kato Panagia, Vlacherna, Voulgareli, Hosios Demetrios etc., und vermutet eine Überlieferung von griechischen Modellen und Vorbildern durch einzelne Künstler auf dem Weg über Korfu. Mit Recht schließt sie aus, daß es sich bei den Malern von Otranto um Griechen handelte, und postuliert für Organisation, Programm und Ausführung der beiden Stilarten lokale Künstler. Der sprachliche, religiöse und kulturelle Hintergrund dieser Werkstätten war griechisch (S. 159–161).

Im letzten Kapitel geht Safran auf die Fragen nach Funktion und Auftraggeber der Kirche ein. Die geringe Größe läßt eine Funktion als Kathedrale, wie von Guillou [Italie méridionale byzantine ou Byzantines en Italie méridionale?, in *Byzantion* 44, 1974, pp. 152–190] und Mango [Lo stile cosiddetto 'monastico' della pittura bizantina, in *Civiltà rupestre: habitat*, pp. 45–62] vorgeschlagen, wenig überzeugend erscheinen. Otranto war schon seit Jahrhunderten Bischofssitz (Erhebung zur Erzdiözese 879), als man S. Pietro baute, besaß folglich längst eine Kathedrale. Dagegen sind private Kirchengründungen in der mittelbyzantinischen Periode besonders in Städten sehr häufig. In Tarent und Bari überwogen private und monastische Stiftungen bischöflich-öffentliche bei weitem. Für die Autorin zählt auch S. Pietro zu dieser Gruppe: Die Kirche wird während einer Periode wirtschaftlichen Reichtums durch Mitglieder der byzantinischen Aristokratie gegründet worden sein, der Quellenmangel gestattet keine weitere Präzisierung dieser Annahme. Wegen des Genesiszyklus schließt Safran einen westlichen, „lateinischen“ Auftraggeber nicht aus, hält ihn aber für weniger wahrscheinlich (S. 194–195). Da die Redaktion des Schöpfungszyklus, das „westlichste“ Element des Programmes, aber auf griechische Textquellen und Liturgie zurückgeführt werden konnte, scheint mir ein „lateinischer“ Stifter in der Tat unmöglich. Das ganze Programm, die Ikonographie und der Stil dieser Fresken sind in sich so byzantinisch, daß der Rest an westlichem Eigengut verblaßt.

S. Pietro in Otranto war, wenngleich eine private Kirche, sicher einem großem Publikum zugänglich. In diesem Zusammenhang verweist die Autorin wieder auf den intellektuellen Kreis in Otranto im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts. Johannes Grasso, der kaiserliche Notar in Otranto, war ein Schüler von Nicholas/Nectarius und gehörte dessen Zirkel an. Einen Hymnus von Grasso hatte die Autorin 1990, entgegen bisheriger Übersetzung und Forschung [Gigante, M., *La civiltà letteraria*, in *I Bizantini in Italia*, 1982, pp. 633], überzeugend auf eine Kirche in Otranto bezogen [Safran, Ekphrasis, pp. 425–427]. Darin wird die Erfüllung und Überwindung des Alten Testaments durch das Neue Testament formuliert, wie sie im eigenwilligen Programm von S. Pietro mit der Einfügung des Genesiszyklus in den christologischen Zyklus gegeben ist. Auch wenn Safran keinen Beweis dafür liefern kann, daß Johannes Grasso in seinem Gedicht explizit S. Pietro in Otranto beschrieb, so war ihm offenbar eine ähnliche real existierende Kirche bekannt, die sein Denken gleichermaßen anregte.

S. Pietro ist das Werk provinzieller byzantinischer Architekten und Maler. Ein byzantinisches Kunstzentrum im Süden Italiens konnte nicht nachgewiesen werden und hat wohl nie existiert. Reisende Künstler und Werkstätten zogen innerhalb des Reiches von Ort zu Ort. Die oft behauptete „künstlerisch geringere Qualität in den byzantinischen Provinzen“ ist ein inzwischen überholtes Klischee, wie die Autorin exemplarisch an S. Pietro zeigte. Auch unter diesem Aspekt fällt das Buch eine lange beklagte Lücke innerhalb der byzantinischen Kunstgeschichte und wird für alle Süditalienforscher, Byzantinisten oder „westliche Kunsthistoriker“ unverzichtbare Lektüre sein.

Nino Maria Zchomelidse

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Udo Grote: *Johann Mauritz Gröninger. Ein Beitrag zur Skulptur des Barock in Westfalen. Denkmalpflege und Forschung in Westfalen*, Bd. 20. Bonn, Habelt 1992. 315 S. + 311 sw-Abb., DM 62.-.
- Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin, Wagenbach 1993. 77 S., 39 sw-Abb., DM 25.-.
- Louis Hechenbleikner (1893-1983): *Zeichen Signs*. Beiträge von Christoph Bertsch, Markus Neuwirth und Claudia Wedekind. Ausst.-Kat. (deutsch/englisch) Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck 1993. 191 S., 81 sw- und Farb-Abb.
- Christoph Heinrich: *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*. Diss. München 1992. München, S. Schreiber 1993. 214 S., sw-Abb.
- Diethard Herles: *Kinder von heute zeichnen Autos für morgen. Bilder von Kindern für Ingenieure, mit Beiträgen für Eltern und Pädagogen*. Ausst.-Kat. BMW-Museum München 1993/94. 171 S., ca. 50 meist farbige Abb.
- David Howarth (Hg.): *Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in honour of Sir Oliver Millar*. Beiträge von Susan Barnes, Christopher Brown, Susan Foister, Antony Griffiths, David Howarth, Michael Jaffé, Alastair Laing, Ronald Lightbown, John Newman, Richard Ollard, Graham Parry, Malcolm Rogers, J. Douglas Stewart und Hugh Trevor-Roper. Cambridge University Press 1993. 303 S., 77 sw-Abb., £ 35.-/\$ 64.95.
- John Dixon Hunt/Joachim Wolschke-Bulmahn (Hg.): *The Vernacular Garden*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XIV. Beiträge von Michel Conan, John B. Jackson, Bernard Lassus, Peirce Lewis, Todd Longstaffe-Gowan und Richard Westmacott. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington 1993. 165 S., zahlreiche sw-Abb., \$ 30.-.
- IRCICA (Research Centre for Islamic History, Art and Culture) (Hg.): *Newsletter/Bulletin d'Information, No. 31: Special issue/Numéro spécial: Bosnia-Herzegovina. History, Culture, Heritage/Histoire, Culture, Patrimoine*. April 1993. 59 S., sw- und Farb-Abb.
- Konfrontacje Artystyczne Torun '91 — Künstlerische Konfrontationen Torun '91*. Beiträge von Ludvík Hlaváček, Paweł Klimecki, Katalin Néray, Piotr Nowicki, Dieter Schrage, Krzysztof Stanisławski, Gabriele Uelsberg, Lily Zaric und Marek Zydowicz. Ausst.-Kat. Torun, Altstädtisches Rathaus 1991. ca. 150 S., Farb-Abb.
- Klaus Kraft: *Landkreis Günzburg I — Stadt Günzburg*. Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. Unter Mitarbeit von Wolfgang Wüst und Werner Meyer, Fotografien von Dieter Komma und Joachim Sowieja. München, Oldenbourg 1993. 636 S., 562 sw-Abb., DM 128.-.
- Dieter Krieg*. Textbeiträge von Jochen Poetter und Dirk Teuber. Begleitheft zur Ausst. im Hans-Thoma-Museum Bernau 1993. 24 S., 10 Farb-Abb.