

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ

# MITTELALTERLICHE DEKORATIONSGEFÜGE

EINE STUDIE ÜBER SCHAUPLÄTZE UND METHODEN VON ANTIKENREZEPTION

Für Kritik, Anregungen und Hinweise dankt der Verfasser Caccilia Davis-Weyer, Richard Krautheimer sowie Otto Feld, Arnold Nesselrath und Martin Dennert.



Sei es, um am alten Glanz der Welt-Hauptstadt anzuknüpfen, oder sei es nur, weil diese Modelle im wörtlichen Sinn am nächsten lagen – seit dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts bildeten die römischen Künstler die verschiedenen antiken Monumente ihrer Stadt nach. Der Kunsthistoriker nimmt die gut zwei Jahrhunderte zwischen der Reorganisation des hochmittelalterlichen Rom und dem neuerlichen Niedergang während des avignonesischen Exils der Päpste als eine Art unterschwellige Renaissance wahr<sup>1</sup>. Wenn die romanischen, byzantinischen und später die gotischen Aspekte auch zuweilen überwogen, so war die Nachahmung der Antike doch das Generalthema, das immer wieder anklang. Es wäre ein Verdienst, das angesprochene Phänomen einmal umfassend darzustellen. Der folgende Beitrag kann dies nicht leisten, aber er will eine solche Darstellung vorbereiten helfen. Vordergründig sollen nur die mehr oder weniger abstrakten Formgefüge behandelt werden, mit denen die Maler und Mosaizisten Wände und Gewölbe gliederten und verzierten. Wenn man für diesen Bereich aber wirklich festzustellen vermag, welche antiken Vorbilder, auf welchen Wegen vermittelt, die Künstler wie und für welche Dekorationsaufgabe verwendeten, hat dies sicher paradigmatischen Wert und nützt auch dem, der über die Funktion der Antike in der Entwicklung der figürlichen Bildkunst nachdenkt. Nicht zuletzt will ich aber die Frage aufwerfen, ob Rom als ein Zentrum der mittelalterlichen Antikenrezeption wirklich im vollen Sinn autonom war, oder – falls nicht – welche fremden Einflüsse eine Rolle spielten. Dies wird Ausflüge nach Florenz, Venedig und Konstantinopel notwendig machen. Doch für den Anfang bleiben wir in Rom.

Ein frühes und berühmtes Beispiel für eine antikisierende Raumausstattung ist die um 1120/30 mit Mosaik ausgelegte Apsis von S. Clemente (Abb. 1). Das Denkmal und seine Probleme sind so bekannt, daß einige akzentuierende Sätze genügen, um dem Leser einen ersten Eindruck davon zu verschaffen, wie die Römer mit ihren antiken Vorlagen umgingen. Die geschlungenen Akanthusranken, die den goldenen Grund überziehen, müssen sie nach einer spätantiken Apsis, wie der am Baptisterium des Lateran, kopiert haben. Ob die Voluten des Vorbildes schon von Menschen und Vögeln „bevölkert“ waren, wissen wir nicht. Jedenfalls ist es denkbar<sup>2</sup>. Auch daß die Genreszenen am Fuß der Kalotte vorgegeben waren, scheint möglich. In diesem Fall haben die Mosaizisten des 12. Jahrhunderts nur das Kreuz mit dem Paradiesberg, den toten Christus sowie Maria und Johannes hinzugefügt. Die Änderungen wären dann also überwiegend theologischer und nicht so sehr spezifisch künstlerischer Natur gewesen. Wenn die Akanthusranke des Vorbildes unbewohnt und auch der Gewölbefuß unbesiedelt war, müssen die Entwerfer zwar einige Vorbilder mehr herangezogen haben. Doch auch dann haben sie sich ihrer Aufgabe noch schlicht genug entledigt, nämlich indem sie das Dekorationsgefüge einer Apsis wenigstens seinem Grundbestand nach auf eine andere übertrugen und dabei bereicherten<sup>3</sup>. Sogar die Farbigkeit wurde nicht uneingeschränkt modernisiert. Der Goldgrund überwiegt zwar. Aber vom typischen dunkelblauen Fond spätantiker Mosaiken blieb immerhin ein Rest zurück. Er hat sich in die Zone zwischen dem Velum am Zenit mit seinem sphärisch geschwungenen Saum und der Goldfläche zurückgezogen, dorthin, wo wir die Hand mit dem Diadem aus den Wolken herabkommen sehen.

1 Für Krautheimer ist die Antikenrezeption in der Kunst dieser Zeit nicht zuletzt politisch motiviert. R. KRAUTHEIMER, *Rome. Profile of a City 312–1308*, Princeton 1980, insbes. S. 191. Paeseler sah eher theologische Gründe im Vordergrund stehen. W. PAESELER, Der Rückgriff der römischen Spätantike auf die christliche Spätantike, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950, S. 157–170. Mir scheint es durchaus diskutabel, die Bedeutung des Ideologischen als gering einzuschätzen. Das antike Vorbildmaterial war verfügbar und gehörte zur alltäglichen Seherfahrung der römischen Künstler, anderes mußte erst beschafft werden. Daß es in bestimmten Fällen einen ideologisch motivierten Umgang mit der antiken Hinterlassenschaft gab, wird natürlich nicht bestritten. Für Beispiele vgl. auch: I. HERKLOTZ, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, *RömJbKg* 23, 1985, S. 1–43.

2 Ein beliebtes Motiv in der Antike. J. M.-C. TOYNBEE/J. B. WARD PERKINS, Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art, *PapBritRome* 18, 1950, S. 1–43.

3 Man kann die Apsis-Dekoration von S. Clemente als ein anspruchsvolles Pasticcio begreifen. HÉLÈNE TOUBERT, Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle, *CabArch* 20, 1970, S. 99–154, insbes. S. 122–151. Man kann aber auch, wie Schumacher, die Ansicht vertreten, sie seit weitgehend die Nachbildung eines einzigen Vorbildes, nämlich der verlorenen Westapsis der Vorhalle am Lateran-Baptisterium. J. WILPERT/W. N. SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert*, Freiburg/Basel/Wien 1976, S. 40–43. Daß wegen des einheitlichen Hauptmotivs auch ein einheitliches Hauptvorbild angenommen werden muß, kann trotz aller Unsicherheiten tatsächlich kaum bestritten werden.

Zwei weniger bekannte Beispiele bezeugen dieselbe Praxis von Antikennachahmung noch im 13. Jahrhundert. Sie gliedern zwei nebeneinanderliegende Kreuzgratgewölbe der Krypta von Anagni<sup>4</sup>. Das erste umrahmt dabei Begebenheiten aus der Geschichte des Elias (Abb. 2). In einem großen Mittelkreis ist dargestellt, wie der Prophet in einer Quadriga zum Himmel auffährt. Die rechte obere Ecke füllt die Gestalt des Elisäus aus, der, die Arme hochgeworfen, Zeuge des Wunders wird (2 Könige 2,9–13). Eine Mandorla in der linken unteren Ecke zeigt uns Elias, der am Bach Kerit sitzt und von einem Raben verpflegt wird (1 Könige 17,2–6). Die beiden ihrem Charakter und ihrer Stimmung nach verschiedenen Szenen – die eine dramatisch und mehrfigurig mit einem Pferdegespann, die andere lyrisch und einfigurig – auf dem Gewölbe zu arrangieren, bereitete den Entwerfern sichtlich Schwierigkeiten. Überdies störte der Pfeiler, der in der rechten unteren Ecke eingreift und dem Feld die reine Quadratform nimmt. Ohne diese Handikaps wäre vermutlich nicht ein derartig unregelmäßiges, sondern ein punktsymmetrisches Dekorationsgefüge verwirklicht worden: Vom mittleren Kreis reichen vier Mandelformen zu den Ecken hinab; vier Tropfen oder Kreise vermitteln zu den Gurten bzw. den Lünetten hin. Nicht ganz dasselbe, aber ein verwandtes geometrisches Rahmensystem aus Kreisen und Mandorlen gliedert die Decke einer Kammer in der Domitilla-Katakombe<sup>5</sup> (Abb. 3). Ähnliche wird es auch in oberirdischen Räumen gegeben haben. Der Maler in Anagni hat also mit ziemlicher Sicherheit eine antike Gewölbedekoration bearbeitet. Es gelang ihm nicht eben souverän. Aber die Vorlage blieb nach Form und Funktion erkennbar.

Das Gewölbe daneben ist der Begegnung von Abraham und Melchisedech gewidmet (Gen. 14,17–24; Abb. 4). Die beiden Figuren nehmen ein ungefähr quadratisches Bildfeld in der Mitte ein. Um seinen Rahmen legt sich ein weiterer quadratischer, der aber über Eck

4 Auf ein Antikisieren in bestimmten Gewölbegliederungen von Anagni wurde schon mehrfach, aber immer nur en passant hingewiesen, zuerst von Grabar, später auch von Belting. A. GRABAR, *La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures Italiennes du Dugento*, *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 6, 1957, S. 111–124, insbes. S. 120. H. BELTING, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977, S. 163, 216. Grundlegend zur Ausmalung in Anagni: P. TÖESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, *Le gallerie nazionali Italiane* 5, 1902, S. 116–187. Ein m. E. fragwürdiger Versuch, die Malereien in verschiedene Epochen zu datieren: M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura Romana*, *Paragone Arte* 30, 1979 (357), S. 3–41. Eine überzeugende politische Interpretation des Programms: F. W. N. HUGENHOLTZ, *The Anagni Frescoes – A Manifesto*, *Mededelingen* 41 (N.S. 6), 1979, S. 139–172.

5 Wilpert Taf. 3.

gestellt ist, so daß jede Leiste des inneren Rahmens die Grundseite eines rechtwinkligen Dreiecks bildet, dessen Spitze auf den Scheitel des benachbarten Gurtbogens bzw. der Lünette weist. Je zwei Vögel zu Seiten einer Vase füllen die hellgrundigen Felder. Die Ecken des Gewölbes werden als vier weitere Dreiecke isoliert. Hier sitzen vier große radschlagende Pfauen. Auch dieses Gliederungssystem kannte schon das späte Altertum. Ein erst in der Neuzeit untergegangenes Mosaik, das sich über die Kapelle Johannes des Täufers am Lateran spannte, besaß fast dasselbe Muster<sup>6</sup> (Abb. 5). Diesmal war das innere Feld, das ein Medaillon mit dem Lamm enthielt, rechteckig, und seine Leisten liefen über die Ecken hinaus, um an die Lünetten zu stoßen. Gewissermaßen hinter oder über dieser Laubenkonstruktion konnte der Besucher den auf die Spitze gestellten zweiten Rahmen „schweben“ sehen, der diesmal die Form einer Raute hatte. Sogar die radschlagenden Pfauen an den Gewölbefüßen fanden sich bei näherem Hinsehen wieder. Wenn dieses Mosaik nicht das direkte Vorbild war, so hatte der Maler von Anagni jedenfalls eine Decke studiert, die mit der am Lateran eng verwandt war.

Ich will die Reihe der Beispiele schließen, indem ich einmal umgekehrt vorgehe. Die Frage lautet jetzt: Wie hat ein bestimmtes antikes Denkmal in der fraglichen Phase der römischen Kunst gewirkt? Das Material ist diesmal wieder gut bekannt, und ich kann mich kurzfassen. Das Kuppelmosaik des Mausoleums von S. Costanza wurde durch eine Art goldene Laube gegliedert, die scheinbar auf den Halbinseln einer Wasserlandschaft am Fuß der Kuppel ruhte. Sie war doppelgeschossig. Die um 1538–40 gemalte Gouache von Francesco d'Ollanda, welche die Dekoration am zuverlässigsten überliefert, zeigt also nur den unteren Teil (Abb. 6). Karyatiden in zwei Etagen bildeten die vertikalen Elemente. Zwischen ihnen schweben pflanzlich mutierte Delphinleiber auf und ab und sorgten für die horizontale Gliederung. Das Gefüge aus Menschlichem, Tierischem und Pflanzlichem rahmte biblische Szenen. Wir kümmern uns nun aber nicht um das Nachleben der Kuppel von S. Costanza selbst, sondern um das eines offenbar schon früher verschwundenen eng verwandten Denkmals der späten Kaiserzeit, das im Mittelalter studiert wurde<sup>7</sup>.

6 G. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, Pars Prima, Rom 1690, S. 241, Taf. LXXV. Zu diesem Raum zuletzt: Wilpert/Schumacher (wie Anm. 3), S. 92.

7 Grundlegend für die Mosaiken von S. Costanza: H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome*, *DOP* 12, 1958, S. 157–218. Resümierend neuerdings: R. POLACCO, *Il mausoleo di S. Costanza*, Padua o. J., S. 95–100 und ADELE ANNA AMADIO, *I mosaici di S. Costanza*, Rom 1986 (Xenia 7). Die erwähnte Gouache des



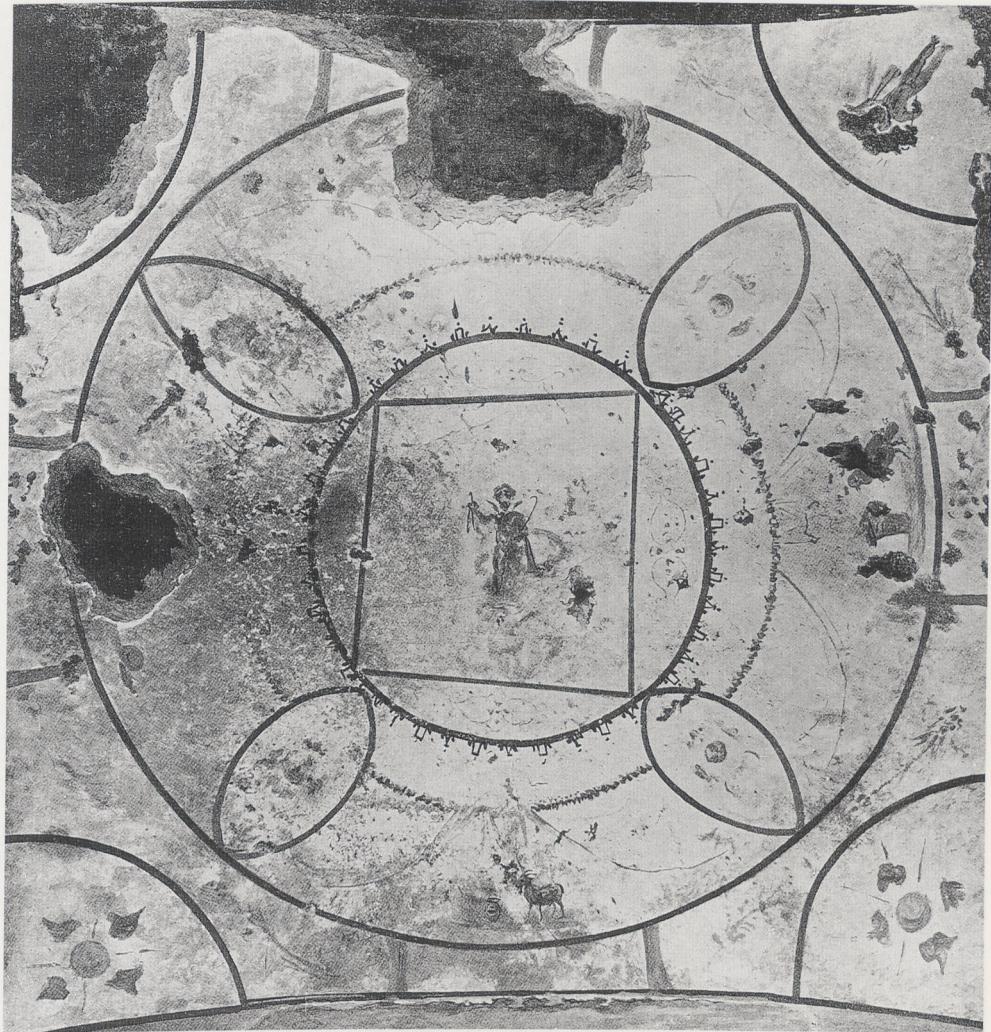
1. Rom, S. Clemente. - Apsis



Mit der Aufgabe ein Bild zu rahmen, finden wir ein ähnliches Laubengefüge aus dem späten 11. Jahrhundert in der „Unterkirche“ von S. Clemente wieder (Abb. 7). Die Szene mit dem Meerwunder des hl. Clemens gehört

Francesco d'Ollanda ist Teil seines Skizzenbuches. Escorial Ms. 28-1-20, Fol 27 v. Faksimile: E. TORMO, *Os desenhos das antigualbas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid 1940. Fol 27 v. ist farbig wiedergegeben. Für eine Farbbabb. siehe auch Wilpert/Schumacher (wie Anm. 3), Taf. 5. – Daß die beiden im Folgenden genannten mittelalterlichen Denkmäler nicht S. Costanza, sondern eine verwandte Dekoration wiedergeben, hat Paeseler erkannt. Paeseler (wie Anm. 1), S. 157f.

zu den ältesten Zeugnissen einer hochmittelalterlichen Antikenrezeption in Rom. Statt der Karyatiden wie in S. Costanza traf der Maler offenbar Kandelaber an und übernahm sie. Die Delphinranken dürften mit denen von S. Costanza übereingestimmt haben. Der mittelalterliche Künstler hat sie bis zur Unkenntlichkeit abgemagert und überlängt. Aber die Blattlappen, die von den Körpern abstehen, und vor allem die Art, wie die Schwänze an der Stelle, wo sie sich einzurollen beginnen, miteinander verwachsen sind, weisen sie wenn schon nicht als „Kinder“ dann als „Neffen“ oder „Nichten“ ihrer Artgenossen in S. Costanza aus. Auch die Farbigkeit stimmt in



einem entscheidenden Punkt überein. Der Maler gab die Rahmenteile mit Ocker an, den er schwarz schattierte und gelb höhte. Er wollte sie also als golden verstanden wissen<sup>8</sup>.

Gegen Ende des Dugento wurde dasselbe Gefüge noch einmal herangezogen. An der Oberwand des Mönchs-Chores von S. Maria Maggiore in Tivoli kommt es sechsmal vor (Abb. 8). Die goldenen Meerwesen rahmen nicht

Bilder, sondern umfassen Tafeln, die Kronen zeigen. Unter ihnen dürften in gemalten Nischen Figuren gestanden haben<sup>9</sup>. Aber trotz des Unterschiedes mag auch in diesem Fall das Vorbild authentisch wiedergegeben worden sein. Was die zweite Etage der Laube angeht, so ist die Überlieferung für S. Costanza nicht eindeutig. Die oberen Bilder können durchaus als Tafeln unter einer zweiten Reihe von Delphinranken geschwebt haben<sup>10</sup>. Wenn es so war und

<sup>8</sup> Grundlegend: G. LADNER, Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, *JbKbSW* N.F. 5, 1931, S. 33–160, insbes. S. 61–69 sowie eine Reihe von Beiträgen von E. B. Garrison. E. B. GARRISON, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, Bd. 1–4, Florenz 1953–1962, Bd. 1 S. 1–9 und 33–36, Bd. 2 S. 171–197, Bd. 3 S. 113–118. Vgl. daneben: HÉLÈNE TOUBERT, „Rome et le Mont-Cassin“: Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome, *DOP* 30, 1976, S. 1–33 und EILEEN KANE, The Painted Decoration of the Church of San Clemente, in: *San Clemente Miscellany* II, Rom 1978, S. 60–151, insbes. S. 81–98. Für eine Farbabb. des Meerwunders siehe: J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Wandmalereien*, Freiburg 1916, Bd. 4, Taf. 241 und O. DEMUS, *Römische Wandmalerei*, München 1968, Taf. XVII.

<sup>9</sup> Belting (wie Anm. 4), S. 163f. Zu dieser Dekoration zuletzt: FRANCESCA POMARICI, Gli affreschi di S. Maria Maggiore a Tivoli, in: *Roma anno 1300* (a cura di Angiola Maria Romanini) Rom 1983, S. 413–422.

<sup>10</sup> Vgl. Stern (wie Anm. 7), S. 186. Zwei Zeichner geben auf je einer Zeichnung Szenen wieder, die direkt von den Delphinranken übergriffen sind. Anonymer Italiener um 1500 – Escorial Ms. 28-II-12, Fol. 4v. und Antonio da Sangallo d. Ä. – Florenz Uffizien 7842 A (Amadio, wie Anm. 7, Cat. 2,5). Ein Zeichner gibt auf zwei Zeichnungen Bildtafeln (beschriftet „storie“) und keine Delphine darüber wieder. Anonymer Italiener des 16. Jh. – Venedig Bibl. Marciana, Ital. IV, 149, Fol. 8r. und v. (Amadio, Cat. 11,12). Zu diesem Zeugnis tritt die Zeichnung Bartolis (17. Jh.), die ebenfalls



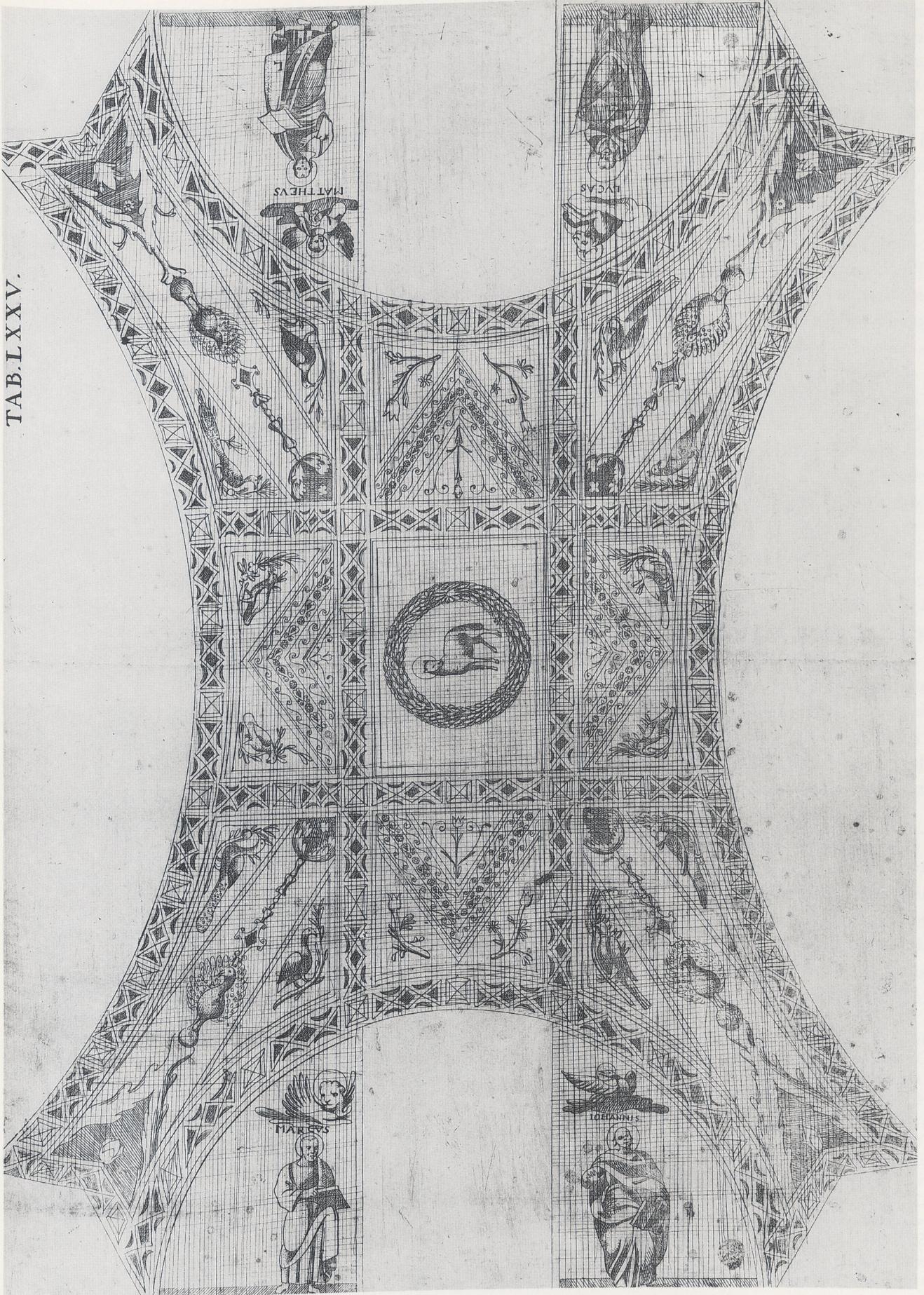
4. Anagni, Krypta des Domes. Gewölbe mit Abraham und Melchisedech

Täfelchen und keine Delphine zeigt. Windsor A 22, Fol. 9576 (Amadio, Cat. 29). Sie soll nichts anderes als eine erweiterte Kopie nach der hier abgebildeten Gouache des Francesco d'Ollanda sein (so Stern, S. 215f.). Aber diese gibt ja nur die untere Etage der Dekoration wieder. Bartoli dürfte neben der uns bekannten Quelle also noch eine zweite, uns unbekanntere herangezogen haben, die mit den Zeichnungen in Venedig übereinstimmt. Diese Annahme ist jedenfalls wahrscheinlicher als die, wonach der Anonymus des 16. Jh. und Bartoli unabhängig voneinander zu derselben Rekonstruktion für die obere Etage gefunden haben sollen (Stern). Wenn sie zutrifft, so stehen zwei gegen zwei gezeichnete Aussagen. Die einen Besucher sahen in der Oberzone von S. Costanza, die wohl schon im 16. Jh. schlecht erhalten war, Delphine, die anderen erblickten Täfelchen. Mir scheint es wahrscheinlich, daß sowohl das eine als auch das andere Motiv vorhanden war. Bildtäfelchen, die in einem

das vermutete nah verwandte Denkmal S. Costanza auch darin ähnelte, so würde die ältere Malerei (S. Clemente) sein Untergeschoß nachbilden, die jüngere (S. Maria Maggiore in Tivoli) aber das Obergeschoß.

Es fällt nicht schwer, noch weitere relevante Beispiele

Rahmensystem aus Kandelabern und stilisierten Tieren darüber plazierte sind, wären in der römischen Dekorationskunst des 4. Jh. tatsächlich kein Einzelfall. Mit eben diesem Motivgefüge waren z. B. die Wände des Hauses beim Ospedale di S. Giovanni auf dem Celio ausgestaltet. H. MIELSCH, Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jh. n. Chr., *Röm Mitt* 85, 1978, S. 145–207, insbes. S. 167 mit Taf. 86.2.



5. Rom, Kapelle Johannes des Täufers beim Lateran. Gewölbemosaik nach Ciampini

zu nennen<sup>11</sup>. Aber das Material reicht schon aus, wenn wir einen gewissen Einblick in die Arbeitsweise der „Renaissance-Vorkämpfer“ im hohen Mittelalter gewinnen wollen. War ihnen eine bestimmte Dekorationsaufgabe gestellt, so sahen sie sich unter den Denkmälern Roms um und suchten nach Präzedenzfällen. Diese wurden höchstens oberflächlich bearbeitet und danach reproduziert. Für eine Apsis zog man eine Apsis heran; ein Kreuzgratgewölbe bildete man einem Kreuzgratgewölbe nach; und für einen aufwendigen Rahmen suchte man einen antiken Prachtrahmen als Vorlage. Was bei dieser denkbar einfachen Vorgehensweise herauskam, war selten brillant, aber es geriet meist authentisch. Daher scheint es sogar möglich, daß sich durch zwei mittelalterliche Nachbildungen ein wichtiges spätantikes Kuppelmosaik Roms in einigen Aspekten rekonstruieren läßt. Jedenfalls kann man dank der Wandmalereien in S. Clemente und in Tivoli behaupten, daß die goldene Laube von S. Costanza, was die Delphine angeht, kein Einzelfall war. Weitere Argumente dafür werden übrigens noch folgen.

Wenn die Beschäftigung mit der Antike für die römische Kunst auch typisch war, so gab es außer Rom doch noch eine Reihe anderer Orte, an denen ähnliches geschah. Bezeichnender als das „Was“ war das „Wie“. Studieren wir nun eine andere Methode, mit deren Hilfe sich die Künstler etwas von der Hinterlassenschaft des Altertums aneigneten. Auch in Venedig, einer Stadt ohne antike Vergangenheit, ahmten sie während des Hochmittelalters zuweilen Antikes nach<sup>12</sup>. Schon in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts hat der finnische Kunsthistoriker Tikkanen bemerkt, daß die im frühen 13. Jahrhundert entstandenen Mosaiken der Schöpfungsgeschichte in der Vorhalle von S. Marco erstaunlich eng mit der Cotton-Genesis zusammenhängen, einer spätantiken Bilderhandschrift aus dem östlichen Mittelmeerraum, vermutlich aus Alexandria. Da das Manuskript aber sehr unvollständig erhalten und auch nicht komplett rekonstruierbar ist, blieb manches an der Verwandtschaft zwischen den Miniaturen und den Mosaiken bis heute unklar.

11 Für das 12. Jh. vgl. die wichtige Studie von Héléne Toubert (zit. Anm. 3) und K. NOEHLES, Die Fassade von S. Pietro in Tuscania, *RömJbKg* 9/10, 1961/62, S. 13–72, für das 13. Jh. Belting (zit. Anm. 4), S. 155–169, 215 f.

12 Für Schauplätze von Antikenrezeption im hochmittelalterlichen Italien und Europa vgl. die Beiträge von BLOCH, KITZINGER und SAUERLÄNDER in: *Renaissance und Renewal in the Twelfth Century*, Oxford 1982. Speziell für Venedig: O. DEMUS, A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Matthias Friend, Jr.*, Princeton 1955, S. 348–361 und H.-M. HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen „Protorenaissance“*, München 1986. Dort weitere, hier nicht genannte Beispiele. Vgl. auch meine Anm. 33.

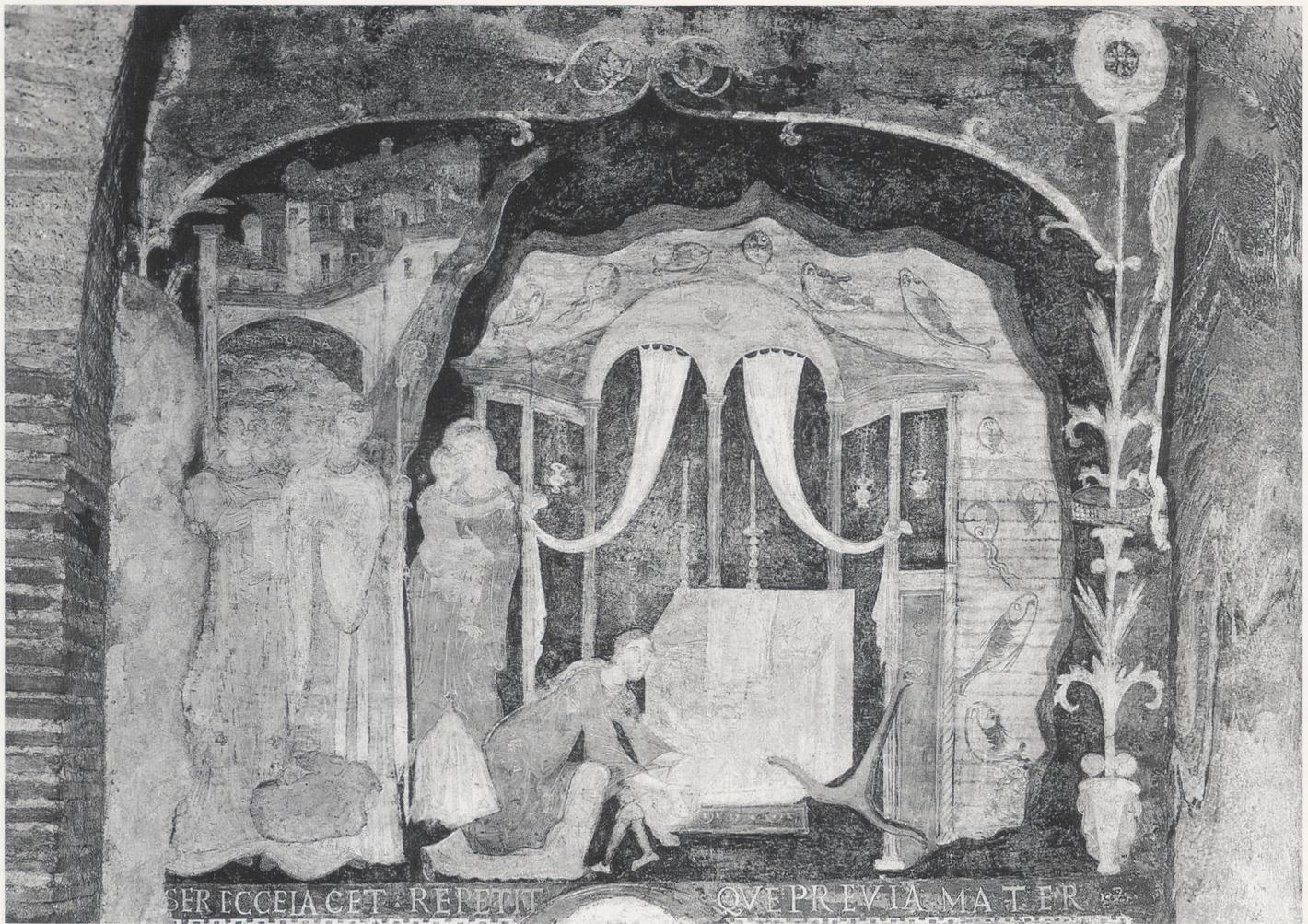
Auf die Frage z. B., wie die Bilder vermittelt wurden, scheinen verschiedene Antworten möglich: 1. Die Cotton-Genesis lag im 13. Jahrhundert in einer venezianischen Bibliothek und war den Mosaizisten zugänglich (Weitzmann). 2. In der Lagune befand sich eine andere antike Handschrift, die der Cotton-Genesis ähnelte (Tikkanen). 3. Neben der Cotton-Genesis diente noch ein anderes antikes Manuskript als Vorlage (Tsuji)<sup>13</sup>. Ich denke an eine weitere Möglichkeit: 4. Die Künstler benutzten eine mittelbyzantinische Bearbeitung der Cotton-Genesis bzw. ihres Vorbildes. Diese Fragen sollen nicht vertieft werden, denn die Genesiszenen würden uns vom eigentlichen Thema wegführen. Es soll ja nicht um Bilder, sondern – wenn auch beispielhaft – um Dekorationsgefüge gehen.

Immerhin gab uns der Seitenblick einen Vorgesmack. Wir müssen in Venedig mit komplizierteren Verhältnissen rechnen als in Rom. Dies wird nicht ohne Einfluß auf unser Vorgehen bleiben. Zwar hatten wir auch für kein mittelalterliches Denkmal Roms ein bestimmtes erhaltenes oder überliefertes Vorbild am Ort benennen können, denn offenbar war vieles von dem, was die Künstler des 12. und 13. Jahrhunderts besonders interessiert hatte, zerstört worden bevor das antiquarische Interesse erwachte. Aber – um von der in Rom besonders fruchtbaren archäologischen Forschung ganz zu schweigen – das gegenwärtige Stadtbild gibt noch eine Vorstellung von der großen Zahl und von der Vielfalt antiker Dekorationen, die existiert haben müssen. Daher vermag der Interpret die Vorbilder ohne Probleme und Widerstände zu imaginieren, und er kann sich leicht vorstellen, wie die Maler und Mosaizisten vom Anblick eines Vorbildes zum Nachbild kamen. In Venedig fehlt dieser Rückhalt am *genius loci*. Wir werden auch weiterhin offensichtlich Antikisierendes vorfinden, aber wenn wir die Vorbilder erschließen wollen, so werden sich nicht wie bisher wenige wahrscheinliche, sondern viele mögliche Lösungen anbieten. Und wenn wir dann fragen, was zwischen den Vorbildern und den Nachbildern vermittelte, liegt die Gefahr bloßer Spekulation schon nahe. Dennoch scheinen mir einigermaßen sichere Ergebnisse möglich. Die Kenntnis bestimmter historischer Fakten umgrenzt gewissermaßen eine Insel des Wahrscheinlichen im Ozean des Möglichen. Zu den Umständen, die von jetzt an

13 Ausführliche Diskussion dieser Probleme: Demus MSMV 2.1, S. 105–142 (K. Weitzmann) sowie K. WEITZMANN/H. L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, Princeton 1986 (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 1). Vgl. auch: E. KITZINGER, The Role of Miniature Painting in Mural Decoration, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, S. 99–142.



DE. TESTVDINE. TEMPLI.  
BACCHI. O. PVS. MVSIVM,



7. Rom, S. Clemente. Meerwunder des hl. Clemens

beachtet werden müssen, gehört z. B., daß Rom seit dem Jahr 330 nicht mehr der eigentliche Mittelpunkt des römischen Reiches war. Was die Administration betraf, die nach und nach an den Bosphorus übersiedelte, muß auch die Künstler betroffen haben, sofern ihnen an kaiserlichen Aufträgen gelegen war<sup>14</sup>. Nicht weniger Auf-

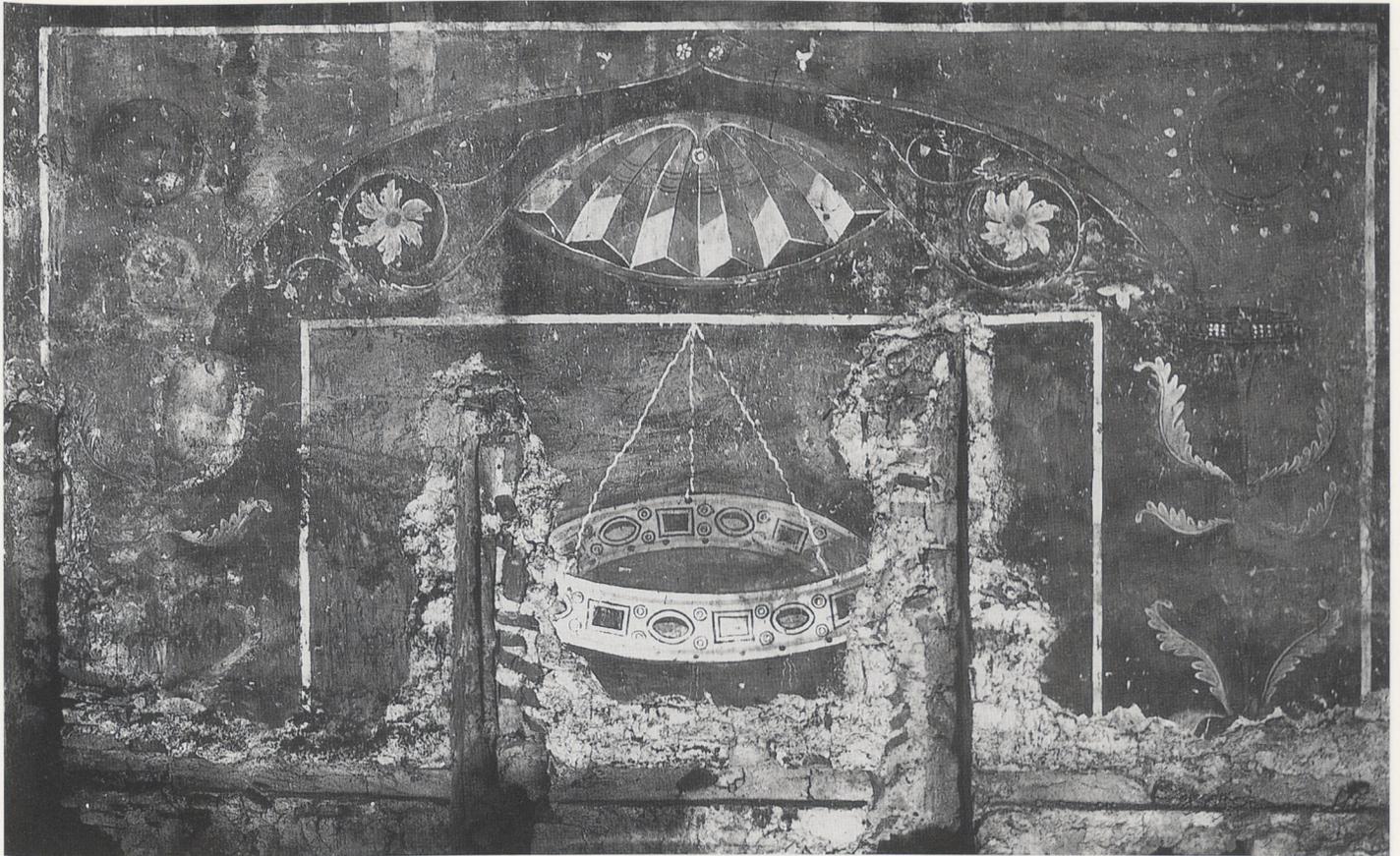
14 Damit ist ein Problem angesprochen, das lange diskutiert werden könnte, wofür hier aber nicht der Ort ist: Ab wann darf man Konstantinopel, dessen Ausbau zur Hauptstadt 324 begonnen hatte, die Strahlkraft eines Kunstzentrums zutrauen? Die Antwort muß für die verschiedenen Kunstgattungen verschieden ausfallen. Mir scheint es aber wahrscheinlich, daß bestimmte Projekte Konstantins, wie, um ein Beispiel zu nennen, das für sein Mausoleum, schon früh, d. h. sogar noch vor ihrer Vollendung, die Rolle von Leitbildern übernommen haben können. Viel Material zur spätantiken Kunsttopographie mit besonderer Berücksichtigung Konstantinopels: F. W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, S. 236–395. Zur Gründung Konstantinopels: G. DAGRON, *Naissance d'une capitale*, Paris 1974 (Bibliothèque byzantine. Etude 7). H.-G. BECK, Constantinople: The Rise of a New Capital in the East, in: *Age of Spirituality: A Symposium*, New York 1980, S. 29–37.

merksamkeit fordert die venezianische Politik des hohen Mittelalters. Sie war auf die Levante gerichtet, und im Mittelpunkt der Interessen stand Konstantinopel. Welche Bedeutung dies für die Kultur und Kunst hatte, belegt ein einziges Beispiel hinreichend: S. Marco, die Staatskirche Venedigs, gleichzeitig Palastkapelle des Dogen, kopiert als Architektur die Apostelkirche in Konstantinopel, die neben der Hagia Sophia wichtigste Kirche des Kaiserreiches<sup>15</sup>. Wir wollen uns hier aber nicht weiter mit dem Bau von S. Marco befassen, sondern einige eher unscheinbare Einzelheiten seiner Ausstattung untersuchen.

Die Kuppel über dem Nordarm von S. Marco wurde in den Jahrzehnten um 1100 mit Mosaik ausgelegt<sup>16</sup>. Um den Fuß ziehen sich Szenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten. Im Zenit schwebt ein einerseits kompliziertes, andererseits karges, rein geometrisches Ornament

15 R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965 (PelicanHist), S. 287–289.

16 Demus MSMV 1.1, S. 84–93.



8. Tivoli, S. Maria Maggiore. Oberwand des Chores

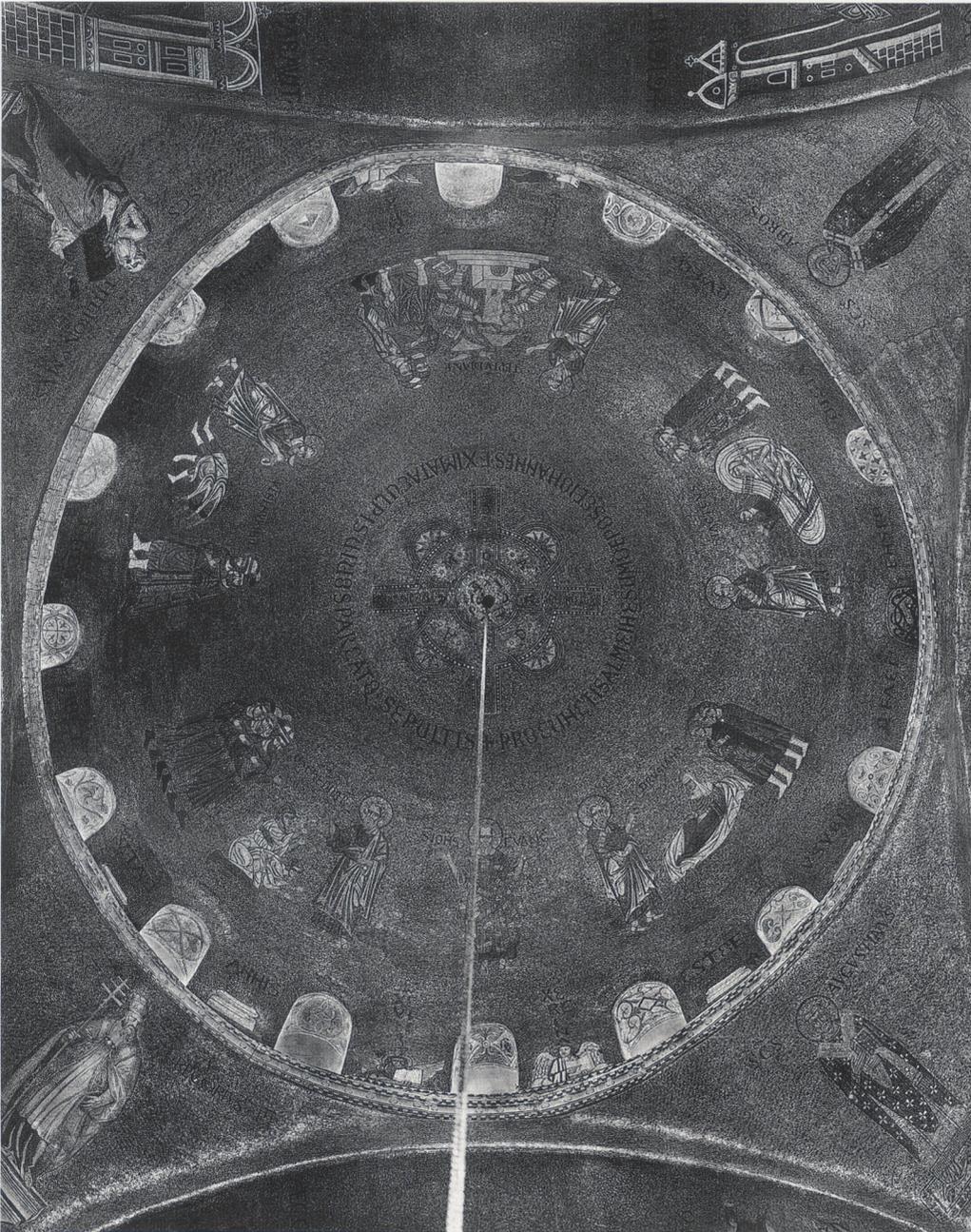
(Abb. 9). Es fällt dem Besucher auf, denn abgesehen von einem ähnlichen Typ, den wir gleich anschließend betrachten wollen, sind die Mittelmotive in den Gewölben der Markuskirche entweder simpel und dinglich (z. B. Südkuppel) oder prächtig und verspielt (Atrium). Wir sehen zwei ineinandergelegte Kreise. In den äußeren greifen Kreissegmente ein. Von ihnen aus schlagen kleine Rechteckfelder Brücken zum Mittelkreis. Die Segmente haben versetzt Gegenstücke, die das große Rund nach außen „stülpt“. Auch die Brückenfelder setzen sich außerhalb dieses Kreises fort, führen aber ins Nichts. Dasselbe Gefüge aus Geraden und Zirkelschlägen kommt achthundert Jahre früher mehrfach im „unterirdischen Rom“ vor. Es gliedert z. B. die Decke in der Kammer Y der Lucina-Katakombe<sup>17</sup> (Abb. 10). Davon abgesehen, daß wir dort

17 Wilpert Taf. 25, vgl. auch Taf. 56 u. a. Ein Versuch, die Deckenmuster des unterirdischen Rom systematisch zu ordnen: P. MARKTHALER, Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken Roms, *RömQs* 35, 1927, S. 53–111. Zu diesem Muster S. 55–69 („Kreuzsystem“), zum folgenden genannten (zit. Anm. 20) S. 69–76 („Kreissystem mit Diagonalen und Lünetten“). Für mögliche kleinformatige Nachbildungen solcher Muster in der westlichen Kunst des Frühmittelalters: V. H. ELBERN, Der Adelhauser Tragaltar,

statt Inschriften verschiedene Personen zwischen den Linien antreffen und das Gefüge daher nicht trocken, sondern anmutig wirkt, ist wenig Unterschied im Formbestand auszumachen. Ein Zufall kann schwerlich im Spiel sein. Die eine Figur ahmt die andere nach. Nur die nach außen gewendeten Kreissegmente vermißt man schließlich. Aber auch sie hat der Mosaizist vermutlich nicht dazuerfunden, sondern sie gehörten zu seiner Vorlage, die wohl doch ein wenig komplizierter als die Katakombendecke war<sup>18</sup>. Wenn man aber annimmt, daß das Mosaik die Formen einer antiken Gewölbegliederung wortwörtlich wiederholt, so darf man es dennoch nicht eine authentische Reproduktion nennen. Die wichtigsten Funktionen, nämlich die, als ein Rahmensystem für Figürliches zu dienen und die, ein Gliederungsgefüge für Architektur zu sein, gingen in der Nachbildung beide verloren. So

*Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingische und karolingische Kunstforschung* 6–8, 1954. Allerdings sind die Übereinstimmungen der Formen in diesen Fällen nicht präzise, so daß der Zusammenhang bezweifelt werden kann.

18 Für ähnliche Figurationen vgl. Stern (wie Anm. 7), Abb. 26 und Mielsch (wie Anm. 10), Abb. 1.



genau das Formengerüst wiedergegeben wurde, so vollkommen wurde es aus seinem Zusammenhang gelöst, aus einem echten Funktionszusammenhang übrigens, der die Formen erst geprägt hatte.

Rund hundert Jahre später, um 1200, entstanden die Mosaiken in der Südtonne des Westarms von S. Marco<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Demus MSMV 1.1, S. 219–230. Dieser Teil der Dekoration ist mehrfach restauriert worden, was man den figürlichen Teilen deutlich ansieht. Auch das Mittelmotiv blieb sicher nicht verschont, doch wird nichts Grundsätzliches verändert worden sein. – Anders als das erstgenannte in der Nordkuppel steht dieses Mittelmotiv für eine Gruppe von im geometrischen Bestand praktisch identischen. Demus MSMV 1.1, S. 125, 1.2, Abb. 145.

Den Scheitel ziert ein Ornament (Abb. 11), das dem in der Nordkuppel ähnelt. Wir sehen wieder zwei Kreise. In den inneren ist ein Velum gespannt. In den äußeren greifen vier Halbkreise. Zwischen ihnen stehen Vasen, aus denen Ranken aufwachsen. Je ein Paar von Schwänen flankiert die Gefäße. Anders als beim Ornament der Nordkuppel werden also die diagonalen Achsen betont. Daneben haben wir auch nicht pure Geometrie vor uns, sondern der Künstler hat auf eine gewisse Dinglichkeit Wert gelegt, die stellenweise sogar übertrieben wirkt. Die Orte, wo die Halbkreise auf dem großen Kreis aufstehen, hat er mit Hülsen gefaßt, so als handle es sich um Verzwei-



gungen von Röhren. Wir werden auf dieses kuriose Motiv zurückkommen müssen. Jedenfalls arbeitete der Mosaizist origineller als sein hundert Jahre älterer Kollege. Aber es fällt auch diesmal nicht schwer, die „Vorbilder“ in der antiken Ausstattungskunst zu benennen. Zu ihnen gehört z. B. die Decke über der Kammer des Guten Hirten in der Domitilla-Katakombe<sup>20</sup> (Abb. 12). Dort besitzen die Pflanzen in den Diagonalen Rahmenleisten, ansonsten sind die geometrischen Gefüge identisch. Was die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Vor- und Nachbild an-

<sup>20</sup> Wilpert Taf. 9. Vgl. meine Anm. 17.

geht, so gilt dasselbe wie vorhin. Das Skelett ist perfekt wiedergegeben, alles andere differiert.

Auch die Kuppel von S. Costanza bzw. ihr „Doppelgänger“ scheint in Venedig nachgeahmt worden zu sein, freilich nicht als Mosaik, sondern als Relief und dabei wenig deutlich. Ich spiele auf eine jener Schrankenplatten an, die für die dritte Bauphase von S. Marco, den „Contarini-Bau“ (1063–1094), hergestellt wurden<sup>21</sup> (Abb. 13).

<sup>21</sup> A. GRABAR, *Sculptures byzantines du moyen age* II, Paris 1976, S. 75–81, Pl. La. F. ZULIANI, *I marmi di S. Marco. Alto Medioevo* 2, o. J., Nr. 123. H. BUCHWALD, *The Carved Stone Ornament of the High*



Die Bildhauer waren entweder Griechen oder sie waren wenigstens im Osten ausgebildet worden. Jedenfalls lassen sich ihre Produkte ohne Schwierigkeiten der mittelbyzantinischen Plastik zuordnen. Die Platte zeigt ein un-

Middle Ages in S. Marco, Venice, *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 11/12, 1962/63, S. 169–209, 13, 1964, S. 137–170. Buchwald nennt unsere Platte nicht. P. TOESCA, *Il medioevo. Storia dell'arte italiana* 1, Turin 1929, S. 439. Die Datierung ins 9. Jh. und der Vergleich mit langobardischer Skulptur können als überholt gelten.

übersichtliches Konglomerat von Tieren. Denkt man sich die gegenständigen Doppelwesen aus Rindern und Pegasoi aber weg, so fällt das System der Delphinranken ins Auge. Wir sehen im unteren Teil zwei Delphine, die mit ihren Schnäbeln zu einer Art Winkelfigur herabstoßen. Sie vertritt die Akanthusbüschel von S. Costanza (Abb. 6), für die der Bildhauer keine Verwendung hatte. Hinter den Huftieren verborgen verwandeln sich die Leiber in Pflanzenstengel. Wo sie über den Schultern der Rinder auftauchen, nehmen wir Verzweigungen nach un-

12. Rom, Domitilla-Katakomben. Kammer des Guten Hirten



ten wahr. Die Vorlage muß also „siamesische“ Meerestiere gezeigt haben, die an den zu Pflanzen mutierten Schwänzen zusammengewachsen waren. Vollends passen die Voluten darüber zu den antiken und mittelalterlichen Delphinranken Roms. Daß sie in der Höhe gedehnt und verdoppelt wurden, hat mit der anderen Dekorationsaufgabe zu tun. Die Tierköpfe schließlich, in denen sie enden, wurden aus einem anderen Motivzusammenhang hinzugefügt. Offenbar hatte der Bildhauer eine Schwäche für monströse Kreuzungen.

Neben den mosaizierten Mittelmotiven nimmt sich diese Antikennachschöpfung schwach und unpräzise aus. Dennoch hat sie manches mit ihnen gemeinsam. Wieder wurde etwas, diesmal nur ein Detail, überraschend genau wiedergegeben. Ich meine die Verzweigung. Und wieder kontrastiert diese Treue mit einer vollkommenen Untreue gegenüber der Funktion und dem Format des Vorbildes. Aus dem Gliederungs- und Rahmensystem einer Kuppel ist ein Flächenornament geworden.

Woher hatten die venezianischen Künstler ihre Kennt-

nis dieser Formen? Anders als in Rom gab es in Venedig keine antike Bauten mit ausgestatteten Räumen. Auf der Terra Ferma mag man zwar entsprechende Ruinen angetroffen haben. Von einer alltäglichen Gegenwart der Zeugnisse des Altertums, welche die Seherfahrung der Maler und Mosaizisten prägte, konnte aber nicht die Rede sein. Die Venezianer lebten in einem grundsätzlich anderen, eher von der byzantinischen Kunst geprägten Ambiente, zu dem das Altertum allenfalls in der Gestalt von vereinzelt, aus dem Zusammenhang gerissenen Versatzstücken gehörte. An dieser Situation änderte die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) wenig. Die Beute der Serenissima enthielt zwar wichtige Antiken, aber es handelte sich wieder nur um einzelne Plastiken<sup>22</sup>.

Wie ich meine, merkt man den Ergebnissen der Antikenrezeption in der Lagune auch an, daß sich die Künstler gar nicht unmittelbar mit den Dekorationen der römischen Kaiserzeit auseinandergesetzt hatten. Zwischen den Möglichkeiten, welche die Vorbilder bereitstellten, wenn man sie gründlich studierte, und dem, was die Künstler daraus machten, tut sich bei näherem Hinsehen ein Abgrund auf. Wer, der in einer Katakombenkammer bzw. in einem ähnlich ausgemalten oberirdischen Raum mit Kreuzgratgewölbe steht, könnte auf den Gedanken verfallen, das Rahmensystem der Decke zum Mittelmotiv einer Kuppel schrumpfen zu lassen? Oder wer, der in das Mosaik von S. Costanza hinaufblickt, hätte sich vorstellen mögen, daß Teile der Laube als Flächenornament für eine Marmorarbeit taugen? Der einerseits uninspirierte, andererseits abstruse Umgang legt den Gedanken nahe, daß die Venezianer gar nicht die Denkmäler selbst vor Augen gehabt haben, sondern daß ihnen nur knappe graphische Umsetzungen – und d. h. Zeichnungen – vorlagen. Sie gaben das Formengerüst, aber wenig oder nichts von den Anwendungsmöglichkeiten der Muster wieder, so daß die Funktion beliebig erschien. Der Schluß auf Musterzeichnungen, für deren Verwendung wir in der früheren Zeit kein unmittelbares Zeugnis besitzen, mag dem Leser übereilt erscheinen. Aber soweit ich sehe, ist er

22 Für die Beziehungen nach Byzanz vgl. den Ausstellungskatalog: *Venezia e Bisanzio*, Venedig 1974 mit dem Einführungstext von S. BETTINI. Daneben informieren die folgenden Titel insbesondere über die Verwendung von antiken Spolien für den Schmuck von S. Marco. O. DEMUS, *The Church of S. Marco in Venice*, Dumbarton Oaks 1960, passim. *Corpus der Kapitelle von S. Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981 (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 12), passim. V. HERZNER, Die Baugeschichte von S. Marco und der Aufstieg Venedigs zur Großmacht, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38, 1985, S. 1–58, insbes. S. 50–57. Vgl. auch die Dissertation von H.-M. Herzog (wie Anm. 12).

von allen denkbaren Schlüssen tatsächlich am wenigsten unwahrscheinlich<sup>23</sup>. Wenn er richtig ist, erhebt sich eine neue Frage. Woher kamen die Zeichnungen?

Im Fall der Platte (Abb. 13) scheint der Sachverhalt klar. Es handelt sich um eine typische mittelbyzantinische Bildhauerarbeit, die im Kreis der anderen, ebenso typischen byzantinischen Schrankenplatten von S. Marco, die noch manches andere verkappte Motiv antiker Provenienz aufweisen<sup>24</sup>, gar nicht auffällt. Das Muster dürfte

23 Wer den Gebrauch von Musterzeichnungen behauptet, sollte, um methodisch abgesichert zu sein, von den drei beteiligten Elementen (Vorbild, Muster, Nachbild) wenigstens zwei benennen können, und unter diesen sollte das Muster sein. Zwar besitzen wir aus dem hohen Mittelalter eine Reihe von Zeichnungen, die allgemein als Musterzeichnungen angesprochen werden. Die wichtigsten zusammengestellt bei: R. W. SCHELLER, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963. Beispiele aus dem byzantinischen Kunstkreis: SERAPIE DER NERSESSIAN, *Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de „modèles“*, *CabArch* 18, 1968, S. 111–120. Aber es ist, abgesehen von Architekturzeichnungen, m. W. niemals gelungen, einem solchen „Muster“ überzeugend ein bestimmtes Vor- und Nachbild zuzuordnen. Auch jene antiken Kleinbronzen, die bestimmten Zeichnungen des Villard de Honnecourt gegenübergestellt werden, sind ja bestenfalls Verwandte seiner tatsächlichen Vorbilder. J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français*, London 1939 (Studies of the Warburg Institute 7), S. 278–280. Um die mit den Vorbild-Nachbild-Fragen verbundenen Probleme in den Blick zu bekommen, lese man die Diskussion über das Wolfenbüttler Musterbuch nach. Der m. W. letzte Beitrag: M. GOSEBRUCH, Die Zeichnungen des Wolfenbüttler „Musterbuchs“, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 20, 1981, S. 25–59. Diese Probleme dürften mit der geringen Zahl der erhaltenen Denkmäler aus dem hohen Mittelalter zusammenhängen. Wer trotz des Materialmangels etwas über die Praxis der Vermittlung von Formen aussagen will, muß demnach eine freizügigere Methode wählen, die indes nicht die volle Sicherheit bietet. Im vorliegenden Fall wird nicht von zwei Elementen auf eines geschlossen, sondern von einer Bekannten auf zwei Unbekannte, d. h. vom Nachbild auf das Vorbild, dessen Form noch auf einem anderen Weg ermittelt wird, und aus der Differenz zwischen Vor- und Nachbild werden dann die Existenz und der Charakter der Musterzeichnung rekonstruiert. Dabei muß ich zwei Prämissen anwenden. Es ist einmal die, derzufolge die angetroffenen Formen tatsächlich Nachbilder von Vorbildern sind, was bestritten werden kann. Z. B. scheint es auch möglich zu behaupten, daß Ähnlichkeit zwischen den Katakombendecken und den Mittelmotiven sei systemimmanent begründet, d. h. durch die natürliche Verwandtschaft von Zirkelkonstruktionen. (Was übrigens unrichtig ist, denn die Proportionen der Radien stimmen bei dem jeweiligen Vor- und Nachbild nicht überein.) Die andere Prämisse besagt, daß ein Künstler beim Akt der Nachahmung nicht vollkommen von einem Funktionszusammenhang, den er anschaulich erlebt hat, abstrahieren wird, d. h. daß er nicht etwas Sinnvolles in etwas Sinnloses verwandelt. Gegenbeispiele zu finden, dürfte kein Problem sein. Dennoch: die beiden Prämissen fußen auf Grunderfahrungen der Kunstgeschichte und sind demnach wahrscheinliche Annahmen: Ähnliches ist häufiger verwandt als nicht verwandt, und sinnvolle Zusammenhänge werden lieber beibehalten als verworfen.

24 Z. B. kommt das Delphinornament noch ein weiteres Mal vor, diesmal aber gründlicher bearbeitet, so daß der Zusammenhang mit S. Costanza nicht mehr eigentlich erkennbar ist. Zuliani (wie



13. Venedig, S. Marco. Brüstungsplatte

also direkt oder indirekt aus Konstantinopel stammen. Wenn die Kuppeldekoration von S. Costanza schon einen „Bruder“ in Rom besaß, so darf man nun versuchsweise annehmen, daß es noch einen weiteren „Bruder“ im „zweiten Rom“ gab. Nach der Schrankenplatte zu urteilen muß dort jedenfalls eine Dekoration mit Delphinranken als einem Hauptmotiv existiert haben. Diese These sollte niemanden überraschen. Als die kaiserliche Familie S. Costanza erbauen und die Kuppel mit Mosaik auslegen ließ, war Konstantinopel bekanntlich schon seit ungefähr zwei Jahrzehnten die Hauptstadt. Dort herrschte ein Bau-Boom sondergleichen, von dem vermutlich ein erhebli-

Anm. 21), Nr. 114. Andere Platten zeigen Akanthusstauden (Zuliani Nr. 11, 112), die an die ornamentale Skulptur der Ara Pacis anzuknüpfen scheinen.

cher Teil der schöpferischen Kräfte des Reiches in den Osten gezogen worden war<sup>25</sup>. Das Mosaik in der alten Metropole reflektiert also vielleicht sogar einen Entwurf, den ein Künstler des Kaisers für den Schmuck der neuen Hauptstadt gezeichnet und möglicherweise auch schon verwirklicht hatte.

Übrigens besaß der rankengeschmückte Porphyrsarkophag der Kaisertochter Constantina, der halb unter der Kuppel, halb im Umgang des römischen Mausoleums stand, einen gleichfalls porphyrynen Doppelgänger in Konstantinopel. Das einzige, aber hinreichend aufschlußreiche Bruchstück befindet sich im Archäologischen Museum in Istanbul. Und eine Konstantinopler Verkündi-

25 Vgl. Anm. 14.

gungssikone des 12. Jahrhunderts im Katharinenkloster auf dem Sinai zeigt einen Vordergrundstreifen, der uns in diesem Zusammenhang ebenfalls zu denken gibt (Abb. 14a, b). Es handelt sich um eine Uferlandschaft, die derjenigen am Kuppelfuß von S. Costanza nachgebildet scheint (Abb. 6). Nur die spielenden Eroten fehlen<sup>26</sup>. Die Hofkunst Konstantins, so machen die Beispiele glauben, hat dasselbe, was sie am Tiber hinterließ, auch am Bosphorus hinterlassen, manches vielleicht früher, größer und schöner.

Katakomben freilich, das wissen wir sicher, gab es in Konstantinopel nicht. Jedoch kann dies kein Argument gegen eine mögliche Herkunft auch der geometrischen Mittelmotive (Abb. 9, 11) aus dem byzantinischen Bereich sein. Die unterirdischen Raumdekorationen Roms ahmen ja mit ziemlicher Sicherheit oberirdische nach, die im 4. Jahrhundert im Westen und im Osten des Reiches vermutlich gleich aussahen. Muster aus Zirkelschlägen und Geraden werden, gemalt oder mosaiziert, also auch manche Decken in den Häusern und Palästen der neuen Hauptstadt gegliedert haben, und wie in Rom dürften einige im Mittelalter noch erhalten gewesen sein. Doch brauche ich die Apologie nicht fortzusetzen, denn es gibt, worauf mich Caecilia Davis-Weyer aufmerksam machte, ein starkes Argument für die Ableitung der geometrischen Muster von Vorlagen aus dem Osten. Die kuriosen Hülsen, die die Verzweigungen an dem jüngeren Mittellornament umfassen (Abb. 11), sind ähnlich auch in der mittelbyzantinischen Kunst anzutreffen. Z. B. bilden sie die Eckmotive einer Girlande, welche die Szene mit der Salbung Davids im sog. Pariser Psalter rahmt (Abb. 15). Die um die Jahrtausendwende in Konstantinopel gemalte Miniatur ist keine Ausnahme. Mit Schnüren umwickelte Hülsen, die florale Zierbänder zusammenhalten und im rechten Winkel „umleiten“, begegnen auch in der byzan-

26 Zum Sarkophag-Fragment: A. A. VASILIEV, *Imperial Porphyry Sarkophagi in Constantinople*, *DOP* 4, 1948, S. 1–26, insbes. S. 21 und Abb. 15, 17. Um hier nicht mißverstanden zu werden: Ich behaupte nicht, der römische Sarkophag sei in Konstantinopel hergestellt worden. Schließlich hat die Wissenschaft gute Gründe anzunehmen, daß alle Porphyrsarkophage dieser Machart in Ägypten gearbeitet und fertig verschifft wurden. Vgl. den Sarkophagdeckel in Alexandria. R. DELBRUECK, *Antike Porphyrwerke*, Berlin/Leipzig 1932, S. 219, Taf. 105. Mir kommt es nur auf die Feststellung an, daß die Hofkunst Konstantins in beiden Hauptstädten Übereinstimmendes hinterließ, ob es sich nun um Arbeiten römischer, konstantinopolitanischer oder ägyptischer Künstler handelte, und daß sie den folgenden Generationen also dieselben Modelle zur Verfügung stellte. – Zur Ikone: K. WETZMANN, Eine spätromenische Verkündigungssikone auf dem Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jh., in: *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, S. 299–312. Zuletzt: H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, S. 49–51.

tinischen Monumentalkunst und dort gerade an herausragenden Denkmälern wie den Bemamosaiken der Hagia Sophia<sup>27</sup>. Dabei verbinden sie unser Scheitelornament mit der mittelbyzantinischen Dekorationskunst. Es muß ein griechisch geschulter Mosaizist gewesen sein, der es für S. Marco bearbeitet hat, und die Wahrscheinlichkeit, daß er nicht nur das Detail, sondern das ganze antike Schema seiner Schulung verdankte, erscheint beträchtlich.

Unser Wissen, wie die Byzantiner ansonsten mit antiken Formen umgingen, weist peinliche Lücken auf. Im 9., 10. und 11. Jahrhundert erreichte die Orientierung am Altertum sicher ihren Höhepunkt. Damals übertrafen die Griechen alles, was das westliche Mittelalter auf diesem Gebiet geleistet hatte und noch leisten sollte. Aber die „Makedonische Renaissance“ erscheint uns heute als ein Phänomen, das hauptsächlich die Buchmalerei, die Glaskunst und die Elfenbeinplastik betraf. Wie es um die monumentale Malerei und die Mosaikkunst stand, gehört zu den vielen offenen Fragen. Die erhaltenen Beispiele zeigen zwar oft klassisch geprägte Figuren. Sie müssen freilich, anders als die Gestalten in den schönsten antikisierenden Buchillustrationen, ich erinnere an den „Pariser Psalter“ (Abb. 15), ohne ein ihnen gemäßes Ambiente auskommen. Es kann neben solchen zwischen klassischem und abstraktem Stil vermittelnden Dekorationen auch klarer dem Altertum zugewandte gegeben haben<sup>28</sup>. Wenn man aber über das, was im Zentrum geschah, nur derartig zu spekulieren vermag, so entbehrt unser Wissen um die Verarbeitung antiker Formen an der Peripherie jedenfalls des soliden Hintergrunds. Wir können z. B. nichts über die historischen Schichten der in Venedig verwendeten Muster aussagen. Sind die Zeichnungen, die in der Lagune vorlagen, im hohen Mittelalter unter antiken Gewölben angefertigt worden? Oder hielten die Venezianer Reproduktionen von sehr viel älteren, vielleicht noch antiken Zeichnungen in Händen? Arbeiteten

27 Zum Pariser Psalter grundlegend: H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London 1938. Zuletzt: A. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 13), Nr. 39. Für die Hagia Sophia in Istanbul: C. MANGO/E. J. W. HAWKINS, *The Apse Mosaic of St. Sophia at Istanbul*, *DOP* 19, 1965, S. 111–151, insbes. Abb. 1, 14, 17, 21, 41 u. a. Für die gleichfalls zu nennenden Mosaiken der Hagia Sophia in Saloniki: V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967 (Biblioteca di storia dell'arte 7), Abb. 83, 85.

28 Vgl. H. BELTING, Kunst oder Objekt-Stil? Fragen zur Funktion der „Kunst“ in der „Makedonischen Renaissance“, in: *Byzanz und der Westen*, Wien 1984, S. 65–83. Folgt man den Überlegungen Beltings, so scheint es denkbar, daß es eine antikisierende Monumentalkunst, die der antikisierenden Kleinkunst entsprach, nicht gegeben hat. Es ist dann aber auch nicht auszuschließen, daß es eine solche doch gegeben hat, z. B. im Bereich profaner Räume.

14a. Katharinenkloster auf dem Sinai. Ikone



14b. Detail aus Abb. 14a



ihre Kollegen in Konstantinopel mit ähnlichen Zeichnungen, oder kopierten sie wie die Römer die monumentalen Originale? Oder verwendeten sie die Muster gar nicht, sondern überließen es den Ausländern und Emigranten, sich an den Ladenhütern ihrer Mustersammlungen zu bedienen? Aber bei all diesen Rätseln haben wir doch eine Einsicht gewonnen: Es gibt einen byzantinischen Strang der Antikenrezeption, der in der Monumentalkunst wenigstens der Peripherie wirkte. Auch an Orten ohne antike Vergangenheit konnte er einen wenn auch blassen Eindruck vom Formenreichtum der Dekorationen des Altertums hinterlassen. Seine Muster müssen dort aber nicht dazu gedient haben, eine antike Tradition zu beschwören oder vorzuspiegeln. Dies gilt jedenfalls für Venedig. Sie wurden als nicht weiter auffällige Teile des byzantinischen Formgutes rezipiert und verwendet.

Der byzantinische Strang erscheint für die Kunstgeschichte des italienischen Mittelalters auf den ersten Blick durchaus interessant, aber schließlich mag man ihn doch kaum für wichtig halten. Die byzantinische hat der italienischen Kunst so viel geschenkt, daß ein paar „unbewußte“ und entstellte antike Formen, die zumindest in Rom auch „bewußt“ und im monumentalen Medium greifbar waren, kaum ins Gewicht fallen. Aber die Muster machten, wenn sie aus dem griechischen Kulturkreis endgültig heraustraten, unter bestimmten Bedingungen eine Verwandlung durch. In glücklichen Momenten konnten sie einen Teil ihres antiken Charakters zurückgewinnen.

Ein Beispiel aus der Mosaikdekoration des Florentiner Baptisteriums soll deutlich machen, was ich meine. Mit dem riesigen Mosaikenprojekt begann 1225 ein Franziskanerbruder namens Jacobus. So berichtet die Inschrift im Chor. Bei aller Redseligkeit sagt sie aber nichts darüber, woher Jacobus kam. Doch da im Jahr 1225, nach allem was wir wissen, nur noch an zwei anderen Orten Mosaiken entstanden, nämlich in Venedig und in Rom, wobei der Papst für sein Projekt, die Apsis von S. Paolo fuori le mura, Spezialisten aus Venedig engagiert hatte, liegt der Schluß nahe, daß Jacobus gleichfalls aus Venedig berufen worden war<sup>29</sup>. In seinem Gepäck brachte er eine

29 Der Verfasser bereitet eine ausführliche Studie über die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums vor, in der die hier angedeuteten Thesen begründet werden. Die zentrale These zur Datierung besagt, daß sich die Inschrift im Chorraum des Baptisteriums (zit. VasMil 1, S. 340 Anm. 1) auf die gesamte Mosaikausstattung und nicht nur, wie bisher meist angenommen, auf das Chormosaik bezieht. 1225 hätte Jacobus also am Pol der Kuppel begonnen. In der Folge entstanden die Engelchöre, dann das Weltgericht. Jacobus Anteil endet mit der Mosaizierung der Scarsella, d. h. des Chores um 1240–50. Erst damals muß er ein Franziskaner gewesen sein. Alle anderen Mosaiken sind erheblich jünger und haben nichts

Zeichnung mit, die das inzwischen wohlvertraute Delphinornament zeigte. Er konnte sie gleich zu Beginn seiner Tätigkeit verwenden. Dabei entstand etwas, das sich neben den mittelalterlichen römischen Delphinranken wie eine ausgesprochen angemessene Nachbildung von S. Costanza bzw. des Doppelgängers ausnimmt (Abb. 16, 17, 6). Man hat den Florentiner Delphinkranz daher meist für eine unmittelbare Teilkopie nach dem Mosaik des römischen Grabbaus angesehen<sup>30</sup>.

Jacobus stand sicher vor großen Schwierigkeiten, als er die Kuppeldekoration des Baptisteriums entwarf. Er hatte es nicht mit einer runden und geschlossenen Kuppel zu tun wie den fünf über S. Marco. Die Kuppelschale in Florenz ist achtfach gebrochen, der Scheitel öffnet sich in einer Art Opeion, und die zu dekorierende Fläche war ungleich größer. Daneben hielten seine Auftraggeber vermutlich wenig von weiten Goldgründen, vor denen vereinzelte Figuren und Motive „schweben“ (vgl. Abb. 9). Dies hätte den byzantinischen Sehgewohnheiten entsprochen. Die Florentiner dachten „romanisch“. Sie wollten reich gegliederte Flächen, in denen sich die Figuren „gerahmt“ präsentieren. Der Künstler mußte also umdenken und lernen, mit seinen Mustern und Kenntnissen unter völlig anderen Verhältnissen umzugehen.

Er gab der Kuppel ein Mittelmotiv, das gegenüber denen in Venedig gigantisch geriet (Abb. 16). Einerseits mußte es die Öffnung des Oberlichts umfassen, andererseits sollte es die zulaufenden Kappen der Kuppel im oberen Bereich, wo sie keine Bilder mehr aufnehmen konnten, abdecken, damit nicht zuviel leerer Goldgrund stehenblieb. Jacobus faßte das, was in diesem Sinn entstand, als eine ringförmige Fläche auf, in der er die siamesischen Delphinranken dekorativ anordnete. Freilich reichte der Bestand des Musters, wie es vorlag, für diese Aufgabe nicht aus. Es mußte mit den Kopf-Medaillons

mit Jacobus und seiner Werkstatt zu tun. Grundlegend für die Beschäftigung mit der Dekoration des Baptisteriums sind die fünf Bildbände, deren jeden A. DE WITT mit einem Vorwort versehen hat: *I mosaici del battistero di Firenze*, Florenz 1954–1959. Im übrigen ist der Forschungsstand zu disparat, um knapp referiert werden zu können. Vgl. aber neben den in Anm. 30 und 31 genannten wenigstens auch noch die folgenden Titel: W. und E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 3, Frankfurt 1941, S. 200–205. M. SALMI, *Lezioni di storia dell'arte medievale. Il battistero di Firenze*, Rom 1950, S. 112–151. FRANCA MASTROPIERO, I mosaici della Scarsella e della cupola del battistero di Firenze in relazione con il mondo oriental balcanico, in: *Actes du XV<sup>e</sup> congrès international d'études byzantines* II, Athen 1981, S. 405–418. – Für das Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura: G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. 2, Rom 1970, S. 80–91.

30 Z. B. IRENE HUECK, *Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium*, Phil. Diss. München, Mondorf 1962, S. 114. Freilich nimmt auch Irene Hueck an, daß eine Zeichnung vermittelte.

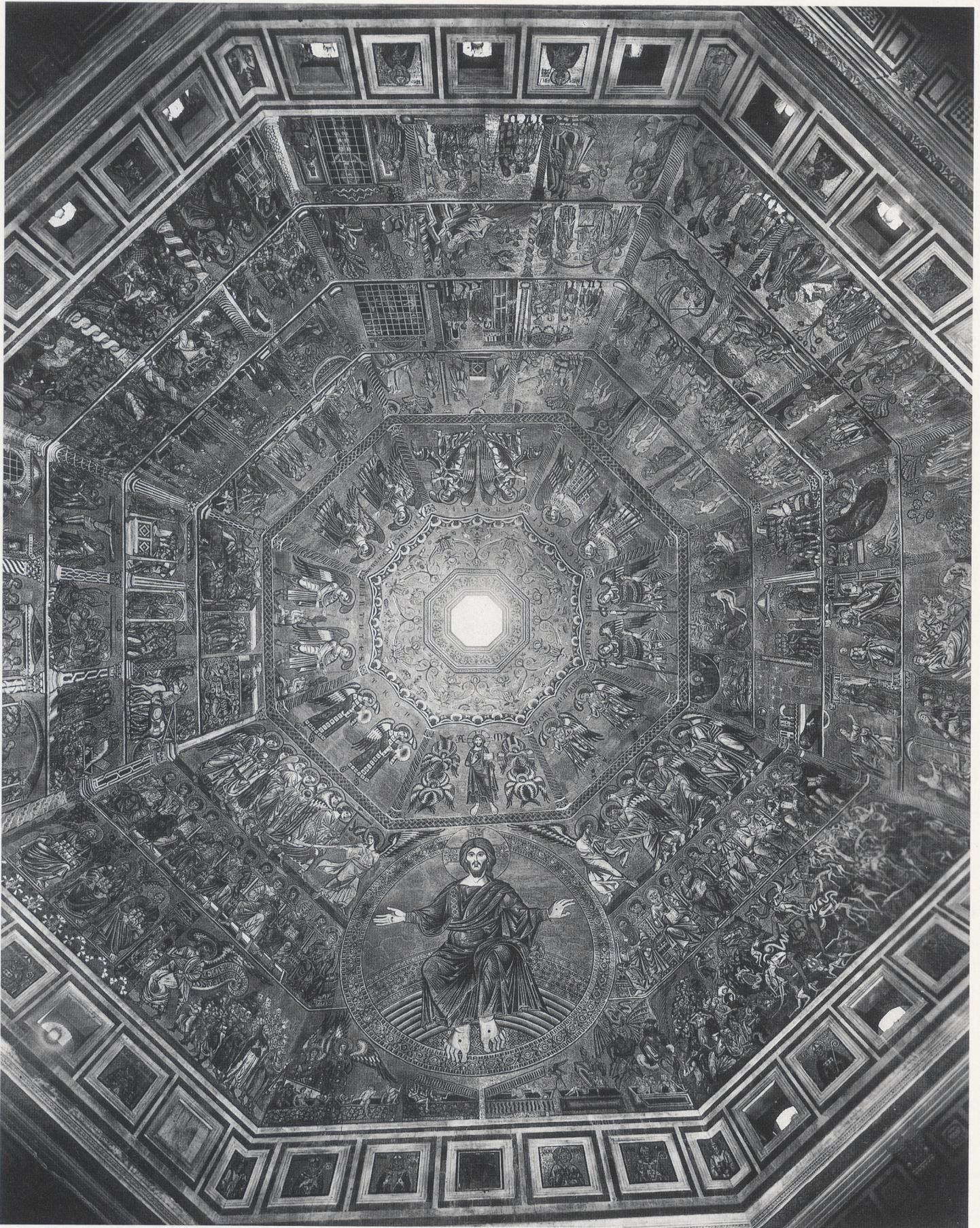


und den gegenständigen Tieren angereichert werden. Jacobus handelte dabei kaum anspruchsvoller als der Schöpfer der venezianischen Schrankenplatte 150 Jahre zuvor (Abb. 13). Die Verwendung der Meerwesen als Flächenmuster und die Bereicherung mit Tierpaaren stimmen jedenfalls überein. Aber auch den Delphinranken selbst (Abb. 17) ist ein Zusammenhang mit jener Zeichnung anzusehen, die der Bildhauer vor sich gehabt hatte. Anders als die „stadtrömischen“ der Antike und des Mittelalters (Abb. 6, 7, 8) sind die venezianischen und die florentinischen Delphine nämlich nicht wie ein S, sondern wie ein C gebogen. Sie wirken weniger elegant als angespannt.

Die Delphinranken des Baptisteriums ähneln denen von S. Costanza und ihren „Nachkommen“ in S. Clemente und in Tivoli also nicht so weitgehend wie ein nur oberflächlicher Vergleich glauben läßt. Die Formen sind

ebenso verschieden wie die Funktionen als Rahmen hier und als Flächenmuster dort. Sie heben sich sogar in den Farben von den römischen ab. Diese sind bekanntlich alle golden. Die Florentiner Delphine stehen stahlblau vor einem goldenen Fond<sup>31</sup>. Der Goldgrund war dabei für den Bereich des Mittelmotivs keineswegs verbindlich. Dem geschwungenen Saum nach haben wir es mit einem Velum, d. h. mit einer Art Sonnensegel zu tun, wie es halbiert auch im Zenit der Kalotte von S. Clemente schwebt (Abb. 1). Man muß sich das Mittelmotiv als ein materielles Etwas denken, das eher farbig als golden ausfallen sollte. Jacobus hat sich also keineswegs einer Konvention gebeugt, als er die Delphine mit blauen Tes-

31 Farbbabb. G. MARCHINI, *Baptisterium, Dom und Dom-Museum in Florenz*, Königstein im Taunus 1972, S. 24.



16. Florenz, Baptisterium. Kuppel



17. Florenz, Baptisterium. Ornamente im Mittelmotiv der Kuppel



18. Rom, S. Giovanni in Laterano. Apsis

seren vom goldenen Hintergrund absetzte. Eher war es so, daß ihn die Musterzeichnung, was die Farben anging, im Stich gelassen hat. In den bloßen Umrissen traten ihm die Delphine nicht als tote Dekorationsglieder, sondern als wunderliche Lebewesen entgegen, und er gab ihnen folgerichtig die Farbe von Fischen und dem Hintergrund das Gold der Atmosphäre.

Der erste Eindruck, wonach die Dekoration in Florenz und das Rahmensystem der Kuppel von S. Costanza eng verwandt schienen, hat getragen. Sie sind sehr weitläufige Verwandte, und die Familienähnlichkeit beschränkt sich auf Allgemeines. Aber er muß schließlich doch ernstgenommen werden, denn sein anschauliches Fundament erscheint recht breit, solange man es nicht sezierend betrachtet. Der Rapport der Delphine schwingt wieder um eine Kuppel herum, und der Größe nach mögen die verlorenen Meerestiere im Mausoleum ihren Florentiner Art-

genossen ungefähr entsprochen haben. Dies sind wenige und etwas diffuse Kategorien, aber ihnen steht die Freude darüber zur Seite, daß wir in Florenz ein Ganzes und nicht wieder nur Bruckstücke vor uns haben wie unter S. Clemente, in Tivoli und in Venedig. Auf staunenswerten Umwegen und unabsichtlich ist somit etwas zustande gekommen, was dem Anblick eines antiken Originals mehr gleicht als alle seine anderen, auch weniger mittelbaren Reflexe. Das Muster muß bei aller Abstraktheit also noch einen Rest seiner ursprünglichen Möglichkeiten enthalten haben. Sie wollten offenbar nur aus ihrer „papierenen“ Gefangenschaft befreit sein, was geschah, als ein sehr ungewöhnlicher Bau und Auftraggeber mit „lateinischen“ statt „griechischen“ Sehgewohnheiten den begabten, überwiegend byzantinisch geschulten Dekorateur zu einer überraschenden Anwendung herausforderten.

Kehren wir zum Schluß nach Rom zurück. Ist es mög-



19. Rom, S. Maria Maggiore. Apsis (Detail)

lich, daß auch dort byzantinische Zeichnungen verwendet wurden? Als das letzte große Werk und ein Höhepunkt der mittelalterlichen „Renaissance“ vor der babylonischen Gefangenschaft der Kirche gilt die von Jacopo Torriti prunkvoll mit Mosaik ausgelegte Apsiskalotte von S. Maria Maggiore. Weniger Lob erntet sein etwas älteres Apsismosaik in der Lateran-Kirche. Dies mag an dem schwer durchschaubaren konservatorischen Zustand und der ungefälligen Komposition liegen<sup>32</sup> (Abb. 18). Die zwei Werke haben als unteren Abschluß ein antikes Motiv gemeinsam, das wir kennen, nämlich die bevölkerte Uferlandschaft, wo Eroten Wassersport treiben (Abb. 19). Da beide Apsisdekorationen frühchristliche Vorgänger ablösen, nehmen die meisten Forscher an, daß die Ufer aus diesen Kompositionen übernommen wurden. Man kann die Gemeinsamkeit aber auch mit dem Künstler in Verbindung bringen. Die Landschaft wäre dann ein Motiv, das Torriti besonders lag und das er bei passender Gelegenheit gern verwirklichte. Daneben haben die Mosaiken denselben Auftraggeber. Es war Nikolaus IV., und wir sollten ihm nicht weniger Einfluß auf die Auswahl der Bildelemente zugestehen als dem Künstler. Die Ufer könnten also ebenso mit einer Vorliebe des Mäzens zusammenhängen. Der Papst und der Künstler haben das Motiv vielleicht bei Besuchen in S. Costanza kennengelernt (Abb. 6). Es kann ihnen aber auch im „zweiten Rom“ begegnet sein, denn Torritis Stil zeigt manches Merkmal der wiederaufgelebten byzantinischen Kunst der „paläologischen Renaissance“. Er hat wohl einen Teil seiner Ausbildung im Osten, vermutlich in Konstantinopel, erhalten<sup>33</sup>. Von Nikolaus IV. wissen wir sicher, daß er ein Jahr in Konstantinopel zugebracht hatte. Vielleicht wollte er mit seinen Aufträgen für Torriti dann nicht allein an die römischen Mosaiken der Antike, sondern

ebenso an die byzantinischen anknüpfen<sup>34</sup>. Auch in der Hauptstadt des griechischen Kaiserreiches war, wie wir mit guten Gründen annehmen dürfen, das Motivgefüge von S. Costanza bekannt. Jedenfalls hat ein mittelbyzantinischer Ikonenmaler die Uferlandschaft wiedergegeben (Abb. 14b). Wenn dort die Eroten als die unterhaltsamsten Bewohner des Ufers fehlen, so mögen sie in einem anderen, weniger sakrosankten Zusammenhang verwirklicht worden sein, oder sie können wenigstens „auf dem Papier“, d. h. in einer Musterzeichnung, die mittelbyzantinische Periode überlebt und den Besucher der Mosaizistenateliers von Konstantinopel begeistert haben, sei er nun ein zukünftiger Papst oder ein junger Maler gewesen.

Der Gedanke, die Vordergrundstreifen der beiden Apsiden durch die Uferlandschaft zu beleben, kann – summa summarum – dem Auftraggeber wie dem Künstler gekommen sein, was entweder in Rom oder in Konstantinopel geschehen wäre, entweder vor spätantiken Originalen oder beim Durchblättern von Zeichnungen, vielleicht auch beim Anblick eines Tafelbildes. Natürlich sollte man sich den Akt der Findung eher komplex als einfach vorstellen. Ich will ein Denkmodell anbieten. Es auszuführen erfordert freilich, daß wir von einer Prämisse ausgehen. Wir wissen nicht, ob es Uferlandschaften als Basisstreifen von Kalottenbildern in der Antike gab. Da außer Torritis Mosaiken nichts darauf deutet, wollen wir einfach annehmen: es gab sie nicht. Aber wir kennen eine der zahlreichen antiken Wasserlandschaften ohne Ufer, die – über einem Sockelstreifen – die gesamte Wand einer Apsis bedeckte (Abb. 20). In der Kalotte sah man eine Versammlung Christi und der Apostel. So war vermutlich im 4. Jahrhundert das Sanktuarium des gleich nach seiner Entdeckung untergegangenen Oratoriums beim „Monte della Giustizia“ in Rom ausgemalt worden<sup>35</sup>. Torritis Lateran-Mosaik (Abb. 18) kann nun als Zusammenziehung einer ähnlichen Dekoration verstanden werden. Der Künstler hätte die Darstellung der Apsiswand in eine schmale Uferlandschaft umgewandelt und sie dabei als Vordergrundstreifen des Hauptbildes in die Kalotte heraufgenommen. Ersteres mag unter dem Eindruck des Mosaiks von S. Costanza geschehen sein (Abb. 6), das zweite unter dem Eindruck eines byzantinischen Denkmals, das dann einiges mit unserer Ikone gemeinsam hatte

32 Für beide Apsiden: R. BERTOS, *Jacopo Torriti*, Phil. Diss., München 1963. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 Bde. Rom 1967, S. 347–366, Abb. 287, 291–301. W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome*, London 1967, S. 311–316. Ladner (wie Anm. 27), S. 235–247. Für S. Maria Maggiore außerdem: J. GARDNER, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, *ZKz* 36, 1973, S. 1–50. Für die Lateran-Apsis: R. WARLAND, Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, *RömQs* Supplementheft 41, 1986, S. 31–44 und A. TOMEI, Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano, *Arte Medievale* II 1, 1987, S. 183–203.

33 E. KITZINGER, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20, 1966, S. 25–47, insbes. S. 45f. Die neueren Beiträge zu diesem Thema bei: V. PACE, Alle soglie del 1300: Aspetti della pittura romana fra Bisanzio e l'Occidente, in: *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien 1983, Bd. 6, Wien 1986, S. 125–133.

34 J. GARDNER, Rezension zu H. Belting: Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi. *Kunstchronik* 32, 1979, S. 63–84, insbes. S. 81.

35 Publikation: G. B. DEROSI, Oratorio privato del secolo quarto, *Buletino di Archeologia Cristiana* 3. S. 1, 1876, S. 37–64, Tav. VI. Zuletzt: P. TESTINI, L'Oratorio scoperto al „Monte della Giustizia“ presso la Porta Viminale a Roma, *RivArchCrist* 44, 1968, S. 219–260.



(Abb. 14a). Es hätte dem Künstler und dem Auftraggeber z. B. den Kontrast zwischen dem monumentalen Format der Heiligenfiguren und dem insektenhaften der Lebewesen am Ufer vertretbar und realisierbar erscheinen lassen können. Doch, wie gesagt, diese Sätze sollten nicht belegbare Thesen vortäuschen; sie wollten nur an einem Punkt, wo die Daten fehlen, unser Denken provisorisch noch ein Stück ins Anschauliche führen. Genaugenommen vermögen sie aber etwas zu erhellen: Beim gegenwärtigen Stand

unseres Wissens dürfen wir uns über die Herkunft der Torritischen Uferlandschaften nicht mehr sicher sein<sup>36</sup>.

Wer die byzantinischen und venezianischen Beispiele

36 Für das im Spätugento sehr beliebte Motiv des gemalten Konsolfrieses gilt übrigens ganz dasselbe. Auch hier werfen die mittelbyzantinischen Beispiele sowie ein venezianisches die Frage nach den Quellen der italienischen Maler auf. M. RESTLE, Das Dekorationssystem im Westteil des Baptisteriums von S. Marco zu Venedig, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21, 1972 (Fs. Demus), S. 229–240.

von Antikenrezeption kennt, dem gerät das typisch Römische an der hochmittelalterlichen Kunst Roms in ein Zwielicht. Kein Zweifel: die Römer bildeten Antikes nach, weil sie von der Allgegenwart der Antike geprägt waren. Aber die byzantinische Kunst mag ihnen auch auf diesem Sektor bisweilen Hilfestellung geleistet haben, z.B. indem sie eine Distanzierung vom unmittelbaren

Eindruck des antiken Denkmals ermöglichte. Zeichnungen konnten als Anleitungen verstanden werden, daß die antiken Formen und Zusammenhänge nicht stets einfach nachgeahmt werden mußten, sondern daß es die Möglichkeiten der Interpretation, der Abstraktion und der Trennung von Form und Funktion gab.

#### ABEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Demus MSMV O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 Halbbände, Chicago/London 1984

Wilpert J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Text- und Tafelband, Freiburg 1903

*Abbildungsnachweis:* Alinari 11, 12, 16, 17, 18; Anderson 1, 9; Arch. Fot. Mus. Vat. 2, 4; Bibl. Hertz. 6; Böhm 13; Brenk 15; Dia R. Cleave 14b; Hirmer 7; Inst. Christl. Arch. Bonn 19; Luce 8. Gedruckte Vorlagen:

Ciampini (wie Anm. 6); De Rossi (wie Anm. 35) 20; Frühe Ikonen, Wien/München 1965 14; Wilpert 3.