

»denn um deinetwillen ist gekommen der Herr, zu zermalmen Ägyptens Handgebilde des Irrwahns«, sondern »auf dir« etc. (= von Maria als der leichten Wolke getragen). — S. 215: Ἀὕτη γὰρ ἡ πάνταγνος ὁδὸς ζωῆς τοῖς τεθνεῶσι γέγονεν meint nicht: »denn sie ist geworden des Lebens allheiliger Weg für die Toten«, sondern: »denn diese ganz Reine ist für die Toten der Weg zum Leben geworden«. — S. 216: ὁ λογισθεὶς ἐν νεκροῖς μόνος ἐλεύθερος Das »du unter die Toten Gezählter, einzig Freier« läßt den Sinn nicht scharf genug heraustreten. Gemeint ist unter Anspielung auf Ps. 87,6: Christus ist als einziger in wahrer Freiheit in die Unterwelt herabgestiegen, so frei, daß er das Totenreich wieder verlassen konnte, als er es wollte; so frei, daß er die Toten sogar mit sich entführen konnte. — S. 218: παραστάτας ὄντες δεξιούς bezieht sich nicht — wie die Übersetzung »auf das Flehen der Streiter, die stehen zur Rechten« vermuten läßt — auf die Märtyrer, sondern auf die Abgeschiedenen. Es wäre also zu übersetzen: »laß stehen zur Rechten... die Gläubigen, die du von hier genommen, und jauchzen...«. — Der Verlag hat dem Bändchen ein äußerst geschmackvolles Gewand gegeben. H. Engberding

Josef Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, translated from the German by G. A. Gillhoff = *Dumbarton Oaks Studies* 5. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1959. XVIII und 188 S.; dazu 220 Abbildungen auf gesonderten Tafeln. 8 \$.

L. R. Ménager schreibt in seiner Studie *La «byzantinisation» de l'Italie méridionale* (IX^e—XII^e s.) *et la politique monastique des Normands d'Italie* = *RvHistEcl* 53 (1958) 747—774 und 54 (1959) 5—40: pour Batiffol, l'éclat de la civilisation byzantine... aurait été le ferment le plus actif de la cour normande de Palerme... Le prestige du facteur grec est encore pour la doctrine actuelle un à priori... (S. 752). Vgl. dazu auch F. Giunta, *Bizantini et Bizantinismo nella Sicilia normanna* (Palermo 1950). Aber schon André Grabar hatte in seinem Prachtwerk *La peinture byzantine* (Genève 1953) S. 125 bemerkt: «Ces rois favorisaient tous les arts, avec un éclectisme sans égal, en demandant à chacun ce qu'il pouvait apporter de mieux: leur Chapelle Palatine était construite selon les usages de l'architecture latine; ses murs étaient tapissés de mosaïques byzantines et sa nef... de peintures arabes. Toutefois cet éclectisme n'était pas seulement le reflet d'un gout incéces des rois normands.»

Wie zutreffend diese Sätze sind, zeigt die gründliche Untersuchung der fünf Porphyrsärge, welche die sterblichen Überreste Kaiser Friedrichs II., seines Vaters Heinrichs VI., seiner Mutter Konstanze und der beiden Normannenkönige Rogers II. und Wilhelms I. enthalten: Diese Sarkophagkunst offenbart ein fruchtbares Miteinander und Ineinander westlicher und byzantinischer und islamischer Elemente in einem Ausmaß, wie es bislang von den Forschern noch nicht gesehen wurde. Der Vf., früher Professor in Budapest, jetzt in Bern, hat sich schon seit langem für eine derartige Arbeit qualifiziert (vgl. sein *Der Kaiserornat Friedrichs II.* = *Dissertationes Bernenses* II,2 [Bern 1952] sowie *Byzanz und die Herrschaftszeichen des Abendlandes* = *ByzZ* 50 [1957] 405—436). Der Gegenstand verdient eine solch gründliche Untersuchung wegen der künstlerischen Bedeutsamkeit der Monumente und weil die Arbeit von Francesco Daniele aus dem Jahre 1784 überholt und ihre Richtigstellungen durch Pietro Toesca (1927) und Richard Delbrueck (1931) nicht genügend beachtet wurden. Das Werk wurde in deutscher Sprache abgefaßt und bereits 1956 abgeschlossen. Die englische Fassung durch G. A. Gillhoff hat diesen Zustand unverändert gelassen.

Aus der reichen Fülle der Ergebnisse nennen wir hier folgendes:

1. König Roger II. schenkte 1145 der Kirche in Cefalù, der damaligen Hauptstadt des Normannenreiches, zwei Prunksärge, von denen der eine seine eigenen sterblichen Überreste aufnehmen sollte. Kaiser Friedrich II. ließ 70 Jahre später diese Prunksärge nach Palermo überführen. D. macht es so gut wie sicher, daß der Prunksarg, in welchem sich heute die Gebeine Friedrichs II. befinden, der erste von den beiden genannten Särgen ist, während der andere die Überreste Heinrichs VI. enthält. — Der Prunksarg, in welchem die Gebeine Rogers II. ruhen, ist nur ein Kasten von typisch mittelalterlicher Gestalt,

der aus verschiedenen dünnen Platten besteht. Jegliches Ornament, jegliches christliches Symbol fehlt; er ruht auf zwei Trägern aus weißem Marmor. Deér möchte diese Tatsache folgendermaßen erklären: Beim Tode Rogers II. glaubte Palermo bereits, den Leib des Königs besitzen zu müssen. Es schien aber noch nicht an der Zeit zu sein, den in Cefalù bereit stehenden Prunksarg herüberzuholen. So fertigte man einen vorläufigen Prunksarg. Und in diesem Sarg sind die Gebeine bis auf den heutigen Tag geblieben. So wurden die Beiden erstgenannten Prunksärge für andere Herrscher frei.

2. Diese beiden Prunksärge weisen — zusammen mit den beiden, welche nach ihrem Muster gefertigt wurden und nun die Gebeine der Mutter Friedrichs II., der Kaiserin Konstanze, und des Königs Wilhelms I. enthalten — eine Gestalt auf, welche schon von Johann Joachim Winckelmann († 1768) mit den Becken der römischen Thermen in Verbindung gebracht wurden. Wenn auch die sizilianischen Gelehrten Francesco Daniele und Gioachino di Marzo nachweisen konnten, daß es sich bei unseren Prunksärgen nicht um unmittelbare antike Erzeugnisse handelt, so vermochten dennoch Pietro Toesca, *Storia dell'arte Italiana* 1 (Turin 1927) und Richard Delbrueck, *Antike Porphyrrwerke* (Berlin 1931) das Richtige an der Idee Winckelmanns herauszustellen: Bei den normannischen Prunksärgen handelt es sich um christliche Nachbildungen von antiken Kaiser-Porphyrprunksärgen, welche ihrerseits auf Zierbecken in öffentlichen Bädern Roms zurückgehen. Als nächsten Verwandten stellt D. jenen Prunksarg vor, welcher heute in der Capella Corsini in S. Givoanni in Laterano die Gebeine Klemens' XII. (1740) birgt. Dieses wirklich noch aus der Antike stammende Werk stand im Mittelalter — vielleicht schon seit der Mitte des 7. Jh. — vor dem Atrium des Pantheon als Schmuckstück. So konnte es ohne Schwierigkeiten im 12. Jh. den normannischen Künstlern als Muster dienen. Dieses Muster wurde zunächst von jenem Künstler nachgeahmt, welcher die beiden Prunksärge schuf, welche Roger II. 1145 für die Kirche in Cefalù herstellen ließ. Dabei erfuhr der Prunksarg, welcher jetzt die Gebeine Friedrichs II. enthält, eine ausgezeichnete Gestaltung. — Die Prunksärge mit den Gebeinen Wilhelms I. und der Kaiserin Konstanze sind Abwandlungen jener Gestalt. Sie wurden erst angefertigt, als jene Prunksärge bereits auf sizilischem Boden sich befanden. Der Sarg Wilhelms I. ist älter als der der Kaiserin Konstanze. Letzterer ist im Gegensatz zu den drei übrigen aus 14 Stücken sozusagen »zusammengeleimt«. D. erblickt darin ein Anzeichen für das Ende der palermitanischen Porphyrkunst. Auch an anderen Tatsachen offenbart sich der Prozeß der Vereinfachung und des Niedergangs.

3. Bei der Beurteilung der Kronendarstellungen auf den einzelnen Prunksärgen bewegt sich D. begrifflicherweise mit besonderer Sicherheit. Das Kronenrelief, welches im oberen Tympanon der Nordseite des Prunksarges Friedrichs II. angebracht ist und aus einem Reifen mit darüber sich wölbenden Bügeln besteht, findet sich in derselben Gestalt auf dem Tympanon des Deckels der Nordseite des Prunksarges der Kaiserin Konstanze. Diese Gestalt ist nicht das Diadem, sondern das Kamelaukion. Wenigstens seit dem Ende des 11. Jh. ist diese Form dem Kaiser und seinem zum Nachfolger bestimmten Sohne vorbehalten. Daraus folgt, daß der Prunksarg mit den Überresten der Kaiserin Konstanze ursprünglich für einen männlichen Herrscher bestimmt war. D. macht sehr wahrscheinlich, daß dieser Herrscher Heinrich VI. war. Wahrscheinlich ist dieser auch zunächst darin bestattet worden, weil die Kathedrale von Palermo damals noch nicht den kostbareren Prunksarg aus Cefalù besaß. — Zu beachten ist auch, daß dieser für Heinrich VI. bestimmte Prunksarg auf der Südseite dort einen Adler bietet, wo der Sarg Friedrichs II. einen Löwen zeigt. D. denkt hier an den Hohenstaufenadler. — Wenn die Normannenkönige die Krone der byzantinischen Kaiser auf ihrem Prunksarg abbilden ließen, wollten sie damit von neuem ihren Anspruch bekunden, Herrscher von gleichem Range zu sein. — Der Prunksarg, welcher jetzt die Gebeine Heinrichs VI. birgt, zeigt als Krone das Diadem mit drei emporragenden, dreieckigen oder runden Platten. Das ist in Byzanz die Krone, wie sie Kaiserinnen zukommt. Abzulehnen ist also die Ansicht von Perricone und Zanca, es handle sich hier um die Krone eines Königs. Vielmehr wird man an eine symbolische Darstellung des Anspruchs von Cefalù auf Vorrangstellung denken müssen.

4. Die Prunksärge waren als freistehende gedacht; so erhielten sie einen Unterbau und entsprechende Stützen. Beim Prunksarg Wilhelms I. weist dieser Unterbau drei Stufen auf. Die Särge in Palermo hatten ursprünglich auch diese drei Stufen. Aber Fugas "disastrous reconstruction" begnügte sich mit einem einfachen Podium. — Außerdem erhielten unsere Prunksärge auch noch jeder einen von Säulen getragenen Baldachin (canopus). Der Baldachin über dem Prunksarg Wilhelms I. ist nach dem Brand von 1811 nicht wiederhergestellt worden. Teile davon haben im Ostarm des Kreuzganges im Kloster Monreale Aufstellung gefunden. Die Baldachine sind wohl gleichzeitig mit den Prunksärgen angefertigt worden. Die Kapitelle dieser Baldachine weisen antike Formen auf. Indessen ist nicht anzunehmen, daß Roger sie von antiken Denkmälern nahm. Sie sind Erzeugnisse der normannischen Steinmetzschule — vielleicht unter Anlehnung an ältere östliche Formen. Deér hält hier mit seinem Urteil zurück, da die einschlägigen Denkmäler noch nicht genügend erfaßt und untersucht sind. (S. 167/69.)

5. In den Kreis dieser Dokumente rückt das scharfe Auge des Vf. auch den sog. Caylus-Prunksarg (benannt nach dem Comte de Caylus, welcher ihn um 1750 erwarb), heute im Louvre. Bislang hielt man diesen Prunksarg für ein Erzeugnis aus der Zeit des Kaisers Hadrian. Deér weist überzeugend nach, daß wir hier ebenfalls ein Erzeugnis der Werkstatt des normannischen Sizilien vor uns haben. — Hierher gehören auch zwei Porphyrlöwenköpfe aus der Sammlung Dumbarton Oaks. Diese beiden Köpfe stammen nicht aus dem koptischen oder islamischen Kulturkreis. Wahrscheinlich dienten sie ursprünglich als Schmuck der Lehnen an Rogers Thron. Die Züge, welche auf eine Verwandtschaft mit dem Löwen des Nektanebos II. aus der vorptolemäischen Zeit Ägyptens deuten, lassen sich gut aus der Tatsache erklären, daß wir im Mittelalter auch anderswo solche ägyptischen Arbeiten als Thronschmuck antreffen.

6. Warum bediente sich Roger des Porphyrs für seine Prunksärge? Man ist zunächst geneigt, an einen Einfluß von Byzanz zu denken. Gewiß standen hier in der Apostelkirche die 13 Porphyrrunksärge für die 12 Apostel und den »Apostelgleichen«. Hier wurden die Herrscher in Porphyrsärgen bestattet. Aber nur bis 475; von da an nicht mehr in Porphyrsärgen, ja, seit 1028 auch nicht einmal mehr in der Apostelkirche, sondern in den von den jeweiligen Kaisern gestifteten Klöstern.

Nun waren aber im Rom des 12. Jh. sowohl in den Kirchen wie unter freiem Himmel Monumente aus Porphyrr zu sehen, vor allem die päpstlichen Porphyrr Throne und das Porphyrrgrab Innocenz' II. Da nun Roger klar erkannte, daß sein Staat nur Bestand haben würde, wenn er im Kampf mit der römischen Kirche Sieger bliebe, legte er allen Wert darauf, es den Päpsten in königlichem Prunk gleichzutun. Darüber hinaus wußte Roger aber auch sehr gut, daß Purpur und Porphyrr nirgends in solchem Ausmaß Kennzeichen des Kaisers und des Kaiserlichen war wie in Byzanz, Kennzeichen eines Kaisers, der zugleich basileus und hieres war; ja, nach dieser Ansicht kam der Porphyrr nicht einmal den Päpsten zu. So werden sich im Geiste Rogers bei der Verwendung des Porphyrr verschiedene Geistesströme vereinigt haben.

7. Das Material scheint Roger aus Rom bezogen zu haben. Rom galt schon den frühen byzantinischen Kaisern als Vorratskammer für Marmor und Porphyrr. Darüber hinaus besitzen wir einläßliche Belege, daß z. B. die Kathedralen von Pisa, Lucca, Monte Cassino, Spoleto u. a. in der zweiten Hälfte des 11. Jh. ihren Bedarf an Marmor und Porphyrr in der Stadt Rom deckten. D. spricht in diesem Zusammenhang von einem *gigantic marble export!* Dazu kamen für Roger die persönlichen Verbindungen mit Rom, welche ihm die Beschaffung des gewünschten Materials gewaltig erleichterten. D. hebt hier die Beziehungen Rogers II. zur Familie der Pierleoni hervor. Ägypten als Herkunftsland des Porphyrrs Rogers II. ist wenig wahrscheinlich. — Ob die sizilianischen Künstler in Rom den Porphyrr direkt bearbeiteten oder dort nur die Skizzen anlegten, wissen wir nicht. Die Frage nach der Volkszugehörigkeit und der künstlerischen Richtung dieser Steinmetzen behandelt D. hier absichtlich nicht näher. Er beschränkt sich auf Angabe einiger Hauptlinien: Da die vornormannische Periode der sizilianischen Kunst ausschließlich im Byzantinischen und Islamischen wurzelt, können diese Steinmetzkünstler nicht aus dem sizilianischen Boden stammen, auch wohl kaum aus Campanien oder Apulien, noch aus der Kunst der römischen

Cosmati, sondern wahrscheinlich aus Südfrankreich, näherhin aus der Provence mit einem Einschlag von tolosanischen Elementen.

Niemand wird der reifen Arbeit seine Anerkennung versagen. Überall erfreut das wohl abgewogene, kluge und — wenn erforderlich — zurückhaltende Urteil. Überall erzwingt sich die sichere Methode, die souveräne Beherrschung des Stoffes, die Verwertung der einschlägigen — auch der entlegensten — Literatur die Bewunderung selbst des engsten Fachgenossen. Die 220 Abbildungen erlauben auch dem, welcher keinen unmittelbaren Zugang zu den Dokumenten hat, alles nachzuprüfen. Die Arbeit ist wirklich eine Zierde der *Dumbarton Oaks Studies*.

H. Engberding

Lars-Ivar Ringbom, *Paradisus terrestris. Myt, Bild och Verklighet* = Acta Societatis Scientiarum Fennicae. Nova Series C, 1. Helsingforsiae 1958, 446 S., brosch., Preis 4000 mk.

Das auf gutem Papier technisch ausgezeichnet gedruckte Werk bietet dem Leser eine auf den ersten Blick recht interessante kunsthistorische Studie in finnischer Sprache, der am Ende ein summarisches Ergebnis in englischer Sprache beigegeben ist. Der Gegenstand der Untersuchung ist der paradisus terrestris in seiner durch und in der Kunst jeder Art festgehaltenen und geprägten Form. Der Verfasser legt ein reiches kunsthistorisches Material vor, das von einem begleitenden und deutenden Text umrahmt wird. Bildwiedergabe und Text stehen in einem inneren harmonischen Zusammenhang, wobei dem Texte der Vorrang vor dem Bild gegeben wird, das jedoch nicht immer in der Reproduktion den höchsten Ansprüchen genügt. Bisweilen macht es einen unklaren Eindruck.

Das Werk ist aufgegliedert in drei große Teile. Der erste Teil (Kap. I—III) gibt einen Bericht über den Mythos um den paradisus terrestris in seiner verschiedenartigen Struktur und in seiner eigenartigen Charakteristik. Im zweiten Teile (Kap. IV—X), in dessen Vordergrund das Gemälde steht, registriert den Beitrag der frühen christlichen, mittelalterlichen und mittelöstlichen Kunst zum Thema des irdischen Paradieses. Teil III (Kap. XI—XIV) beschäftigt sich mit dem neuentdeckten Kultzentrum im persischen Azerbeidjan, beschreibt seine Topographie und sein seltsames Antlitz, gibt einen Überblick über seine Geschichte und darüber hinaus eine conjecturale Restauration der bedeutendsten heiligen Gebäude.

Dieser dritte Teil hat eine entscheidende Bedeutung für die Beurteilung des ganzen Werkes; denn das Anliegen des Vf. ist es, unter den vielen Erzählungen und Berichten über das irdische Paradies, die nach seiner Ansicht einen mythologischen Einschlag erhalten und in der Kunst ihren Niederschlag gefunden haben, das rote Fädechen der Wahrheit und Wirklichkeit herauszuarbeiten, nämlich die Stätte zu finden, wo das Paradies localisiert gewesen ist und die in gleicher Weise der objektiven Geschichte und der Geographie gerecht zu werden vermag. Als den Ort des Paradieses stellt er ein Berggebiet zwischen Kaukasien und Mesopotamien fest, in dem zu Persien gehörenden Azerbeidjan, das sich hier als ein einzigartiges Plateau erhebt, umgeben von mächtigen Wällen und mit vielen verfallenen Ruinen bedeckt, die einen kreisförmigen See einschließen. Im Jahre 1937 führten Archäologen eine vorläufige Durchforschung dieses Gebietes durch und identifizierten es als einen Platz, auf dem der Wasserkult und die Feueranbetung zu Hause war. Nach Meinung des Vf. ist dieses Kultzentrum der Ausgangspunkt der Fabeln über das Paradies gewesen. Diese Bergstadt mit dem See war der Beginn eines Mythos, der sich weiterentwickelte, zunächst in den Gegenden am Tigris und Euphrat, sich später dann über die ganze Welt ausbreitete, um endlich ein Hauptmotiv zu werden in mehreren Weltreligionen, in der Literatur und in der Kunst. Eine unbedingte locale Identifizierung will der Vf. jedoch nicht behaupten, sondern er hält dafür, wenn seine These auch nicht restlos überzeugt, so soll sie doch nicht als unmöglich oder falsch ohne nähere Prüfung abgelehnt werden. (S. 435a). Soweit zum Inhaltlichen.

In der kunsthistorischen Betrachtung des Objektes vermittelt der Vf. reiche und aufklärende Einsichten, die zu einer Vertiefung unbedingt anregen oder sogar wertvoll sind. Das Werk legt so viele Einzelthemen in einer solchen Fülle vor, daß man sie im Rahmen