

dieser Handschrift seien »Kopien nach Monumentalkompositionen in einigen Loca sancta in Jerusalem«; in seiner ausführlichen Abhandlung über die Darstellungen der Loca sancta (Dumbarton Oaks Papers 28) steht noch nichts davon; gewiß ist die Apostelkommunion so komponiert, daß man unwillkürlich an die Kopie eines Bildes aus dem Halbzylinder einer Apsis denkt, aber muß die unbedingt in Jerusalem gestanden haben? Und man wird fragen müssen, wo die Pilatus-Szenen, zu denen W. S. 93 noch eine dritte (die Handwaschung) postuliert, sich befunden haben sollen, an welchen locus sanctus W. hier denkt; literarisch fassen läßt sich ein solcher nicht (für das vom Pilger von Bordeaux als Hl. Stätte erwähnte Prätorium fehlen entsprechende Hinweise völlig). Was endlich den Markus des Rossanensis anlangt, so ist die von W. betonte Entfernung von der klassischen Vergangenheit nicht zu bezweifeln, aber, um einmal über den Gartenzaun der Buchmalerei hinauszublicken, ist diese Entfernung z.B. beim Philoxenus-Diptychon oder beim Justinus-Kreuz geringer? Konstantinopel blieb doch wohl nicht durchgängig bei der Antikenkopie stehen, sondern entwickelte eine große Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen, unter denen die der drei Purpurkodices sehr wohl ihren Platz finden könnten. Was m.E. die Wiederaufnahme der syro-palästinensischen These unwahrscheinlich macht, ist die Tatsache, daß nichts von dem, was nachweislich syrisch ist, Stilnähe zu den Purpurkodices zeigt, weder der Rabula-Kodex, der in sich große Stildivergenzen vereint (Taf. 35-38), noch der Par. syr. 341 (Taf. 39f.), der wiederum dem Rabula-Evangeliar recht fern steht, weder das Kästchen von Sancta Sanctorum noch die Silberarbeiten des 6. Jh.s, auch nicht die antiochenischen Mosaiken dieser Epoche usw. Mir scheint das Argument für Konstantinopel, dem Kaiser allein sei der Purpur vorbehalten gewesen, all diesen Spekulationen gegenüber durchschlagender.

Abgesehen von diesen Einwänden, die den Wert des Buches nicht tangieren, sondern lediglich eine andere Wertung einiger Fakten bekunden, zähle ich diesen — ausnahmsweise sogar im Preis erschwinglichen — Band zu den schönsten und wichtigsten Publikationen, die ein über die Fachwelt hinaus wenig bekanntes Gebiet der Kunst einem breiteren Leserkreis lebendig, sachkundig und anregend vor Augen führen.

Klaus Wessel

Dumbarton Oaks Papers 31; xiv/354 S., 2 Tabellen auf Faltblättern, 261 Abb. auf Taf., 4 Farbabb., 5 Abb. im Text; Washington D.C. 1977: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Die Vorlage dieses Bandes ist recht ungleichgewichtig. Ein großer Teil der Beiträge wird nur kurz in ihren Intentionen umrissen und gewertet, da entweder keine Einwände erhoben werden oder der Rez. sich zu einer eingehenderen Auseinandersetzung nicht kompetent weiß. In zwei Fällen dagegen wird aus methodischen Bedenken ausführlicher kritisch Stellung genommen.

Den Anfang macht der Aufsatz von S. Dagron »Le christianisme dans la ville byzantine« (S. 1-25), unterteilt in die Abschnitte »Fonction de l'édifice chrétien dans la ville« (der Notgedrungen wegen der großen archäologischen Lücken nicht sehr befriedigend ausfällt, was der Forschungssituation, nicht dem Verf., zuzuschreiben ist), »Les morts dans la ville«, »L'évêque et le clergé dans la cité et dans la ville« und »Les saints de la cité et les reliques de la ville«. Der interessanteste und das meiste Neue für die Geschichte der byzantinischen Stadt bringende Abschnitt der nützlichen Zusammenstellung ist der zweite, der die Gründe klärt, aus denen heraus das alte römische Verbot, intra muros zu begraben, obsolet wird. Im Ganzen zeigt der Beitrag deutlich, wie unterschiedlich die Entwicklung von der antiken zur byzantinischen Stadt

verlief und daß auch der Anteil des Christentums an diesem Wandlungsprozeß jeweils verschieden und z.T. noch ungeklärt ist.

Anschließend trägt C. Foss in »Late Antique and Byzantine Ankara« (S. 27-87) mit peinlicher Akribie alle Zeugnisse für diese Stadt von der Zeit Diocletians bis zur, zeitlich nicht genau fixierbaren, seldjukischen Eroberung (nach 1073) zusammen, dabei auch die hagiographischen und legendären Quellen voll ausschöpfend (hier wäre vielleicht ein wenig mehr Kritik an der Tragfähigkeit mancher Quellenaussage gut). Methodisch und in den Ergebnissen ist das eine instruktive Arbeit, die nur deswegen nicht so ganz befriedigen kann, weil infolge der Quellenlage das Bild der Geschichte dieser bedeutenden Stadt nicht allzuviel Farbe bekommt.

Es folgt von B. Baldwin »Malchus of Philadelphia« (S. 89-107), der Versuch, anhand der diesem Historiker zugeschriebenen Fragmente über den Autor, seine Zeitstellung, seine Haltung und Tendenz, seinen Stil usw. ein befriedigendes Bild herzustellen. B. beginnt mit einem Zitat aus der RE »Spezialliteratur über Malchus ist nicht vorhanden«. Nach eingehender Beschäftigung mit B.s Aufsatz muß der Rez. sein Verständnis für diese Tatsache eingestehen; wer Malchus nun eigentlich war, welche politische und religiöse Haltung ihm eignete, welche stilistischen Mittel außer der von B. herausgearbeiteten Vorliebe für Hapaxlegomena ihm zur Verfügung standen, ja, welche Fragmente nun wirklich von ihm stammen, ist mir nicht restlos klar geworden. Das muß nicht an B. liegen, sondern dürfte in der Spärlichkeit der Fragmente begründet sein. Ob die von B. abschließend vorgenommene positive Abgrenzung gegen Eunapios, Priskos, Olympiodoros und Agathias so, wie sie dasteht, berechtigt ist, muß dem Urteil der Philologen überlassen bleiben.

Der Beitrag »Double Names on Early Byzantine Lead Seals« (S. 109-121) von J. W. Nesbit klärt in erfreulicher methodischer Schärfe ein nicht allzu häufig auftretendes Problem der Sigillographie. Es handelt sich entweder um das Siegel zweier ein Amt, das des Kommerkarios, gemeinsam verwaltender Funktionäre, oder die beiden Namen bezeichnen ein Vater-Sohn-Verhältnis.

Vom nächsten Aufsatz an, »The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art« (S. 123-174) von H. Maguire, beginnt die kunstgeschichtliche Problematik. Diese ausgezeichnete und materialreiche kleine Monographie, m.E. die tiefstgehende und sorgfältigste ikonographische Untersuchung zur byzantinischen Gestik überhaupt, trägt in überaus dankenswerter Breite und Sorgfalt das Bildmaterial zusammen für die verschiedenen Möglichkeiten, Trauer, Kummer usw. in Haltung und Gesten auszudrücken. Sie wird zum Leitfaden für die Deutung entsprechender Darstellungen werden müssen, die M. nicht erfaßt hat.

Danach veröffentlichen R. Cormack und J. W. Hawkins »The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms Above, the Southwest Vestibule and Ramp« (S. 175-251). Die archäologisch überaus genaue und eingehende Vorlage der baulichen Gegebenheiten und der Mosaikfragmente, die in ihrer strengen Sachlichkeit höchste Anerkennung verdient, ihre vorsichtige und überzeugende Datierung und Deutung erschließen wesentliche neue Denkmäler der Mosaikunst und helfen bei der Fixierung bestimmter, literarisch überlieferter Teilräume der »Großen Kirche«. Mich hat dieser Beitrag am stärksten von allen beeindruckt.

L. Eleen behandelt anschließend »Acts Illustration in Italy and Byzantium« (S. 253-278), ausgehend vom Cod. lat. 39 und Cod. Chigi A. IV. 75 der Bibliotheca Sacra Vaticana und unter Heranziehung von Denkmälern wie der Cappella Palatina in Palermo, des Domes von Monreale, des Par. gr. 102, des Vat. gr. 1613, des Vat. gr. 699, des Cod. 965 der Universitätsbibliothek von Chicago und der Fresken von Dečani neben rein abendländischen Arbeiten wie dem Giustiniani-Codex in Venedig, dem Vercelli-Rotulus u.a.m. Leider ist die Parallelhandschrift zum Vat. gr. 699 im Sinai-Kloster nicht beigezogen, die anscheinend in vieler Hinsicht die ursprüngliche Ikonographie reiner erhalten hat. Zwei Tabellen verzeichnen die den Acta entnommenen Szenen in den herangezogenen Denkmälern und im Malerbuch des Dionysios

von Phurna. Die Materialsammlung ist dankenswert. Einzelbeziehungen der beiden Kodices zu den sporadisch erhaltenen byzantinischen Acta-Illustrationen werden nachgewiesen und damit die Stellung der zum Ausgangspunkt gewählten Handschriften gut und einleuchtend verdeutlicht. Die Untersuchung läßt erahnen, wie intensiv die Acta-Illustration in Byzanz gewesen sein muß.

In ihrem Beitrag »The Translation of Relics Ivory, Trier« (S. 279-304) bemüht sich S. Spain, der vielgequälten Tafel des Trierer Domschatzes ihren Platz in der Geschichte der Elfenbeinskulptur zuzuweisen. Sie deutet den Kaiser auf Herakleios, die Kaiserin mit dem Kreuz vor der Kirche als dessen zweite Gemahlin Marina, die Bischöfe mit dem Reliquiar auf dem Wagen als den Patriarchen Modestos und einen »bishop of the see of Jerusalem or Antioch who wood have joined the imperial procession« (S. 302), den historischen Gehalt der Darstellung als die Rückführung des Hl. Kreuzes nach Jerusalem im Jahre 630, wobei dann das bescheidene Reliquiar, das die Bischöfe halten, als Behältnis der Kreuzreliquie, die Kirche als die Basilika und das, was sonst als Apsis verstanden wird, als die Rotunde der Grabeskirche, das mehrgeschossige Bauwerk im Hintergrund (mit den vielen Zuschauern) als *cardo maximus* von Jerusalem und der Bau ganz links (mit der Christus-Büste) als das Damaskustor oder das Tetrapylon verstanden werden. Die mit großem Aufwand an Text- und Bildzitate vorgetragene These hat den unleugbaren Vorteil der Geschlossenheit, aber den gravierenden Nachteil einer teils unscharfen, teils allzu hypothetischen und teils unrichtigen Argumentation. Beginnen wir mit den Hypothesen: Die Verf. betont selbst, daß unsere Quellen nichts von der Teilnahme des Modestos an der Rückführung des Hl. Kreuzes wissen, der Patriarch trat erst in Jerusalem in Aktion, wo er nach Öffnung des Behälters das Kreuz prüft und der Menge zeigt; ist von daher schon nicht sehr wahrscheinlich, daß einer der beiden Bischöfe Modestos sein soll, so ist die Annahme noch weniger wahrscheinlich, daß ein nirgends genannter anderer Bischof sich nicht nur der Rückführung angeschlossen, sondern bei ihr auch gleich noch eine ehrenvolle Aufgabe erhalten habe. So etwas wurde doch organisiert und nicht dem Zufall überlassen; und warum hätten unsere Quellen von beiden Bischöfen geschwiegen? Durch Vergleich mit der Bundeslade im Josua-Rotulus (10. Jh.) deutet die Verf. das recht kleine Reliquiar als das Behältnis der Kreuzreliquie unter Berufung auf Georgios Pisides, der beide miteinander verglichen hatte; daß das Kästchen reichlich klein erscheint, selbst wenn man die Kreuzreliquie als auseinandergelegte Stücke annimmt, zieht die Verf. ernsthaft nicht in Betracht. Die Form eines kleinen Sarkophages läßt m.E. eher auf ein Reliquiar für die Gebeine eines Heiligen schließen. Die Verf. legt Wert auf einige »iconographical details, heretofore ignored« (S. 283). Als erstes nennt sie die Krone, die sie beschreibt als »a plain diadem with half-roundels suspended from it and, above it, five short, scallop-like projections increasing in size toward the center«. Nun sind aber m.E. die »half-roundels suspended from it« Teile der Frisur des Kaisers, vgl. z.B. *Solidi Tiberios' II.* (P. D. Whitting, Münzen von Byzanz, München 1973, Abb. 201 und 203); wenn das, was oberhalb des Diadems zu sehen ist, nicht die Haare meint, so könnte man an Federn denken wie bei Justin II. auf dem Kreuz von St. Peter; für Phokas und Herakleios sind solche Diademe mit Federn nicht bezeugt; wenn Herakleios Federn auf der Krone trägt, fehlt m.W. nie das Kreuz über der Mitte der Stirn. So weist die Krone eher ins späte 6. als ins 7. Jh. (falls eine Federkrone gemeint ist), mit Herakleios' Krone, so weit wir sie aus Münzen kennen, hat sie nichts zu tun. Frau Sp. verweist weiter auf die nur zwei Pendilien an der Kaiserfibel, die erst bei Herakleios Konstantinos und Konstans II. vorkämen, wir finden sie aber bereits bei Tiberios II. (Whitting Abb. 185), also wiederum im späten 6. Jh. Das große Kreuz, das die Kaiserin hält, hat nicht das geringste gemein mit den zierlichen Kreuzzeptern der Kaiserinnen (vgl. ihre Abb. 7: Justin und Sophia; dazu Whitting Abb. 157: dasselbe Paar, und 193: Photios und Leontia), es ist ein schlichtes Balkenkreuz, wie wir es aus Heiligendarstellungen des 5. Jh.s kennen, für ein Insigne viel zu ungefüge. Weiter legt die Verf. großen Wert auf

Herakleios-Münzen, in denen der Kaiser bartlos dargestellt ist (ihre Abb. 26 und 27a und b). Die erste wiederholt einen im 6. Jh. sehr geläufigen, wenig Veränderungen unterzogenen Profiltypus (Whitting Abb. 130, 150, 171 und 185), die andere ist nach M. Restle in die Jahre 610/13 zu setzen (das würde gut zu der Nachricht passen, Herakleios habe sich, als er Kaiser wurde, den Bart »nach kaiserlicher Sitte stutzen« lassen : Cramer, *Anecdota gr. par.* II, S. 334). Alle Münzen dagegen aus der von der Verf. angenommenen Entstehungszeit der Elfenbeintafel zeigen Herakleios mit sehr großem Vollbart. Schließlich vergleicht die Verf. die Architektur mit der Darstellung der Grabeskirche auf einem Brotstempel in Cleveland (erstaunlicherweise zitiert sie dazu nicht G. Galavaris' grundlegende Arbeit mit guter Abb.); ganz abgesehen von der völlig unsicheren Datierung dieses Stückes zeigt es eine in den Details ganz andere Architektur. Wenn die Tafel schon auf Herakleios und das Hl. Kreuz bezogen werden soll, warum dann nicht auf die Translation der Kreuzreliquie nach Konstantinopel, die nach Theophanes im Jahre 635 stattfand? Dann wäre die Architektur besser zu deuten. Aber die Verf. will die Tafel durch Vergleiche mit justinianischen Schnitzereien als nicht-konstantinopolitanisch erweisen. Angesichts des zeitlichen Abstandes, den sie selbst annimmt, ist das nicht möglich; zudem kennen wir keine herakleischen Elfenbeinarbeiten und wissen nicht, wie sie in der Hauptstadt ausgesehen haben könnten. Mit den Resten der sog. »Kathedra von Grado«, die K. Weitzmann nach Syrien ins 8. Jh. setzt, hat die Tafel absolut nichts gemein. Was die Verf. sonst an »Syrischem« anführt, ist für Syrien nicht gesichert und zudem stilistisch völlig anders, man vgl. nur z.B. ihre Abb. 21 und 22 mit Abb. 1. So muß der Versuch der neuen Datierung und Deutung als mißlungen gelten.

Im folgenden Beitrag, »Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory« (S. 305-325), versucht I. Kalavrezou-Maxeiner die bekannte Elfenbeintafel des Pariser Cabinet des Médailles mit der Krönung eines Kaisers Romanos und einer Kaiserin Eudokia entgegen der herrschenden Ansicht von Romanos II. und seiner ersten Gattin auf Romanos IV. und Eudokia Makrembolitissa umzudatieren. Sie tut es mit einer Reihe von beachtenswerten Argumenten und gelangt zu einer in sich geschlossenen Lösung, die auf den ersten Blick überzeugen könnte. Vor allem besticht natürlich die geschichtlich unvergleichbar höhere Bedeutung der Eudokia Makrembolitissa, der Witwe Konstantins X., Regentin für ihre Söhne und Gattin Romanos' IV., den sie der gefährdeten Lage des Reiches wegen zum Kaiser erhob, im Vergleich zu der im Kindesalter gestorbenen ersten Gemahlin Romanos' II., der illegitimen Tochter des Königs Hugo von der Provence. Aber der Zufall der Erhaltung von Kunstwerken aus Byzanz nimmt selten Rücksicht auf die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten, und eine solche Umdatierung mit all ihren, von der Verf. selbst aufgezeigten Folgen für die »Romanos-Gruppe« muß hieb- und stichfest sein. Das ist sie m.E. nicht, da die Argumente es nicht durchweg sind. Beginnen wir mit dem Titel ΒΑΣΙΛΙΧ für Eudokia: Die Verf. bietet Beispiele aus der Münzprägung (Irene 797-802, Theodora und Zoe 1042, Eudokia Makrembolitissa aus der Zeit ihrer Ehe mit Romanos IV.) und verweist auf das Demetrios-Reliquiar im Moskauer Kreml, das sie, neben Konstantin X., darstellt und als ΒΑΣΙΛΙΧ ΠΩΜΕΩΝ titulierte (Abb. 12) sowie auf die Miniatur des Par. gr. 922 (Abb. 11), wo sie sogar als »große Basilissa« titulierte ist. Der Verf. schluß aber, »Since all of the woman who used the title basilis(sa) at one point assumed the throne as sole rulers or as regents for sons in their minority, it would seem that this title was meant to imply a political position at least equal to, and more likely of greater importance than, the title augusta« (S. 310), wird gerade durch das Kreml-Reliquiar und die Pariser Miniatur widerlegt: Wer hätte zu Konstantins X. Lebzeiten die künftige Rolle seiner Gemahlin voraussehen sollen? Außerdem hat Theodora während ihrer Alleinherrschaft 1055/6 auf einer Goldbulle (Dumbarton Oaks Collection) den Titel Augusta gewählt und nicht Basilissa wie 1042. Nehmen wir hinzu, daß Zoe, die wie Eudokia Makrembolitissa durch ihre Heiraten ihre drei Gatten zu Kaisern gemacht hatte, zumindest in ihrer letzten Ehe mit Konstantin IX.

sich ebenfalls Augusta nannte (Votivmosaik in der Hagia Sophia; Miniatur im Sinait. 364; Monomachos-Krone, Budapest; in den beiden letztgenannten Fällen trägt ihre Schwester Theodora, seit 1042 ebenfalls Kaiserin, denselben Titel), so verliert die Wertunterscheidung Basilissa-Augusta jede Wahrscheinlichkeit. Mit Recht hebt die Verf. weiterhin die Einmaligkeit von Siegeln und Münzen des Kaiserpaares heraus, die die drei Söhne Konstantins X. Romanos IV. und Eudokia gleichstellen, aber sie besagen m.E. nur etwas für die besondere dynastische Situation, in die Romanos IV. hineingeheiratet hat, kaum aber, wie die Verf. vermutet (S. 314), daß Romanos eine »at least officially subordinate position« innehatte. Das läßt sich auch nicht durch den Despotes-Titel auf einem Tertarteron-Muster (Fig. 8) beweisen, denn nach ihm sind keine Münzen geprägt worden, was den Schluß nicht unwahrscheinlich macht, daß dies eben wegen des unoffiziellen Titels unterblieb. Man sollte auch, was die Rangfrage anlangt, nicht unterschätzen, daß auf den Siegeln und Münzen bei der Krönung durch Maria Romanos stets zur Rechten der Gottesmutter steht, also auf dem Ehrenplatz, ihm also so bildlich der Vorrang vor Eudokia zuerkannt wird. Unzulässig und teilweise falsch ist auch das Argument: »First, there are no instances in which the wife of a crown prince was portrayed. Secondly, there is no representation which depicts the coronation of the co-emperor without the presence of the senior emperor« (S. 318). Die Verf. hat offenbar das Epithalamion Vat. gr. 1851 übersehen; dort wird die Braut des Mitkaisers gleich mehrfach dargestellt. Und was die Krönung von Mitkaisern anlangt, so war 1. nach dem von Rom überkommenen Brauch die Versendung der Bilder des Neugekrönten selbstverständlich, und kann 2. aus dem Fehlen eines anderen entsprechenden Bildes nicht geschlossen werden, es habe solche Krönungsbilder nicht gegeben; wir kennen Bruchteile eines Promille der Kaiserbilder, die es in Byzanz gegeben haben muß, da können wir nur sagen, was es ausweislich des Erhaltenen gab, nicht aber, was es nicht gab. Sind also die Hauptargumente nicht tragfähig, so gibt es m.E. durchschlagende Gegenargumente: 1. Auf allen Münzprägungen und Siegeln ohne Ausnahme ist Romanos IV., der ja als vormaliger General sicher kein Jüngling mehr war, bärtig, auf der Elfenbeintafel dagegen steht ein Milchgesicht; 2. auf allen Bildzeugnissen trägt Eudokia Makrembolitissa die weibliche Toga mit dem »Thorakion« bzw. den Loros und eine Frauenkrone mit Zacken; die Eudokia der Elfenbeintafel dagegen trägt eine Chlamys und ein Stemma, in der Form des Reifes dem des Gatten völlig gleich, mit aufgesetzten Sternen, nicht in der Dichte der Zacken der Krone der Makrembolitissa, sondern mit solchen Abständen, daß man mit vier solcher fünfzackigen Sterne rechnen muß. An diesen grundlegenden Abweichungen scheitert m.E. die Umdatierung. Man könnte überdies erwägen, ob die Pariser Tafel vielleicht anlässlich der Hochzeit Romanos' II. mit Bertha-Eudokia gearbeitet wurde; eine gute Parallele dazu böte das Elfenbeinkästchen im Palazzo di Venezia in Rom, bei dem der Bezug der Krönungsszene auf die Hochzeit inschriftlich gesichert ist. Leider sind noch zwei Mißgeschicke anzumerken: Die S. 31 zitierte fig. 27 (Krönungsbild aus dem Par. Coisl. 79) fehlt, und die ebd. zitierte Abb. 3 zeigt eine Münze Konstantins X. und Eudokia Makrembolitissas, ihr Revers trägt keine auf Nikephoros III. und Maria bezogene Legende, sondern eindeutig lesbar: ΚΩΝ ΕΥΔΟΚΙΑ ΠΙCΤΟΙ ΒΑCΙΛΕΙC ΡΩΜΑΙΩΝ. Daß die Romanos-Gruppe keine in sich ganz geschlossene Einheit ist, wie die Verf. darlegt, sollte zu ihrer erneuten Durcharbeitung anregen; mir scheint, daß sie hier richtig gesehen hat.

Die »Notes« bringen als ersten Beitrag von N. Oikonomides »John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks« (S. 329-337), eine neue, gut fundierte und einleuchtende Deutung der beiden Kaiserfamilien auf Johannes VII. Palaiologos mit seiner Gattin Irene und seinem Sohn Andronikos sowie Manuel II. Palaiologos mit seiner Gattin Helene und seinem Sohn Johannes VIII. Danach zeigt E. A. Zachariadou, »John VII (alias Andronicus) Palaeologus« (S. 339-342), daß Johannes VII. offenbar eine Zeitlang sich Andronikos nannte, ehe er einen Sohn zeugte, der diesen Namen weitertrug. Dann publiziert und kommentiert W. T. Tree-

gold »The Preface of the Bibliotheca of Photius« (S. 343-349) anhand von fol. 1<sup>r</sup> des Marc. gr. 450 (10. Jh.). Den Abschluß des Bandes bilden die Themenliste des Dumbarton Oaks Symposium 1976 »Urban Societies in the Mediterranean World« und die Liste der in diesem Band verwendeten Abkürzungen.

Klaus Wessel

A. H. S. Megaw-E. J. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes* (Dumbarton Oaks Studies XIV), xx/1974 S., 144 Abb., davon 11 farbig, 1 Karte, 20 Zeichnungen; Washington D.C. 1977: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Die ausgezeichnete Monographie über die bislang vornehmlich ihres arg fragmentierten Apsismosaikes wegen bekannte Kirche auf Zypern gliedert sich in drei Hauptteile: *The Church and its Structural History*; *The Mosaic*; *The Frescoes*. Vorausgeschickt sind ein Vorwort, ein Abbildungsverzeichnis und eine Liste der abgekürzt zitierten Literatur sowie eine Einleitung, die knapp die Lage der Kirche beim Dorfe Lythrankomi auf der nordöstlichen Halbinsel Karpas, ihre Geschichte und die Deutung ihres Namens »Kanakariá« skizziert, der sehr ansprechend von *κανακάρης* abgeleitet und als etwa gleichbedeutend mit *Glykophilousa* erklärt wird.

Teil I (S. 11-36) behandelt eingehend die Architektur, spürt der (hypothetisch bleibenden) Urgestalt der Kirche nach und führt die verschiedenen Umbauten so ausführlich mit allen Zeugen am heutigen Bau vor, daß der Leser am Schluß dieser anstrengenden architekturdektivischen Lektüre ein recht klares Bild der sehr komplizierten Entwicklung bekommen hat, wozu Detailphotos, Grundrisse, Schnitte und Rekonstruktionszeichnungen wesentlich beitragen. In Teil II, dem umfangreichsten (S. 37-145), wird das bedeutsamste Relikt in dieser, ansonsten wohl kaum so ausführlicher Behandlung gewürdigten, Kirche besprochen, das Apsismosaik. Mit geradezu pedantischer Akribie wird es geschildert, seine Thematik in jeder nur denkbaren Hinsicht durchleuchtet, seine Ikonographie bis in die letzte Einzelheit durchvergleichen, sein Stil analysiert, die Paläographie seiner Inschriften untersucht, seine Technik einschließlich des verwendeten Materiales beschrieben. Das ist zwar, weil manchmal etwas langatmig, mühsam zu lesen, aber, wenn man die notgedrungen oft negative Beweisführung akzeptiert — und anders geht es ja bei der extremen Dürftigkeit des erhaltenen Materials, das herangezogen werden kann, gar nicht —, in sich geschlossen und stringent. Das Ergebnis der Datierung in das dritte Jahrzehnt des 6. Jh.s ist überzeugend. Damit ist für die frühjustinianische Zeit ein bedeutendes musivisches Denkmal gesichert, das die Verf. m.E. mit Recht als Werk hauptstädtischer Künstler beanspruchen. Dieses Herzstück der Monographie zeugt von einer bewundernswerten umfassenden Kenntnis des frühbyzantinischen Materials, von einer auch die kleinsten Details nicht aus den Augen verlierenden exakten Methodik und von einer kritischen Schärfe des Blickes, die schlechthin vorbildlich sind. Gestört hat mich nur eine Kleinigkeit, die anscheinend in den Rang der Unvermeidbarkeit aufgestiegen ist: S. 74 werden die Ampullen von Monza und Bobbio als silbern bezeichnet, sie sind aber, genau wie ihr Parallelstück in der Dumbarton Oaks Collection, aus Blei. Seit A. Grabar das Metall der Ampullen zu Silber aufgehört hat, hat sich dieser Irrtum anscheinend fest eingewurzelt. Teil III (S. 147-159) führt die erhaltenen Freskenreste vor und gliedert sie gut in die Geschichte der zyprischen Wandmalerei ein. Ein Anhang »A Wonderworking Mosaic in Cyprus« (S. 161-170) zeigt, daß dessen Erwähnung im Brief der orientalischen Patriarchen an Kaiser Theophilus und im Thesaurus des Mönches Damaskenos (16. Jh.) sich nicht auf das Mosaik der Kanakariá beziehen kann.

Ein Select Index (S. 171-173) führt für die zum Vergleich herangezogenen Kunstwerke jene Zitierungen im Text an, wo deren Publizierungen genannt sind oder wo ihr von den Verf.