

anderer Kunstgattungen einprägsam durchbrochen. Damit wird hoffentlich in der Begriffswelt der Liebhaber der Kunst der orthodoxen Christenheit einiges zurechtgerückt! Sehr ansprechend ist auch W.s Idee, daß aus der großen Blütezeit der byzantinischen Kunst im 10. und 11. Jahrhundert so wenige Ikonen in Gestalt von Tafelbildern erhalten geblieben sind, weil damals Ikonen in Email cloisonné, Elfenbein oder Speckstein bevorzugt wurden, sind doch gerade diese beiden Jahrhunderte die Blütezeit der byzantinischen Elfenbein- und Emailkunst. Wie man sich elfenbeinerne Ikonen vorzustellen hat, macht W. mit der silbergerahmten Tafel aus der Sammlung Marquet de Vasselot deutlich, bei der der breite, mit figürlichen und ornamentalen getriebenen Reliefs geschmückte Rahmen die materialbedingt kleine Elfenbeintafel auf ein repräsentatives Format bringt.

Die Farbtafeln sind exquisit gedruckt, die sie begleitenden kurzen Texte geben für jedes Stück eine ausgezeichnete Erläuterung. Daß W. dabei auch Ikonen ausgewählt hat, die aus dem Kreuzfahrer-Königreich Jerusalem stammen, ist sehr begrüßenswert, wird so doch die Faszination deutlich gemacht, die von der Ikone ausging und die auch die anderskonfessionellen Kreuzfahrer in ihren Bann schlug.

Einige Kleinigkeiten sind anzumerken, denen man nicht ganz zustimmen kann. Der »Sonntag der Orthodoxie«, an dem die Ostkirche die Wiedereinsetzung der Bilder in ihr von den Ikonoklasten verwehrt Daseinsrecht feiert, bezieht sich nicht auf das Konzil von Nikaia 787 (so S. 7), sondern auf das Konzil von 842/43 und somit nicht auf die Kaiserin Irene, sondern auf die Kaiserin Theodora. Daß die Mystik Symeons des Neuen Theologen mit dem Stilwandel im 11. Jahrhundert etwas zu tun haben könnte (so S. 17), ist wenig wahrscheinlich angesichts der nachgewiesenen überaus geringen Beachtung seiner Lehre in seiner Zeit. Schließlich scheint mir die Erklärung für »Platytera« als »eine Anspielung auf ihren Mutterleib« (S. 22) etwas schwach, stammt das Wort doch aus einem Marien-Hymnus, in dem von Marias Schoß ausgesagt wird, Gott habe ihn »weiter« (das ist die Übersetzung von Platytera) als die Himmel gemacht.

Klaus Wessel

H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies 15, ed. by C. Mango); XIX/118 S., 14 Fartaf., 144 Abb. auf 126 Taf., 1 Grundriß im Text, 1 Falttaf. (Iconographic Key); Washington DC 1978: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Diese erste Monographie über die Mosaiken des Parekklesion der Pammakaristos-Kirche und die geringen Freskenreste an der ehemaligen südlichen Außenwand der Kirche ist, wie der vorausgehende Band der Dumbarton Oaks Studies, ein Gemeinschaftswerk: C. Mango steuerte den historischen Teil bei, D. Mouriki behandelte die Ikonographie, H. Belting untersuchte den Stil der Mosaiken und Fresken. Ein generelles und eine ikonographisches Register schließen den Text ab.

C. Mangos Beitrag »The Monument and Its History« (S. 1-42) ist eine meisterhaft knappe und klare Darstellung der Geschichte der Hauptkirche, der heutigen Fethiye Camii, deren Naos überzeugend als ursprünglich komnenisch nachgewiesen wird, und des Parekklesion, das Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina (als Nonne Martha) nach dem Tode ihres Gatten, des Protostrator Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes als Grabkirche für ihn errichten ließ. Wie hier der Baubefund, die das Parekklesion betreffenden Gedichte des Manuel Philes, die zuerst von P. Schreiner edierte Beschreibung der damals als Patriarchatskirche dienenden H. Maria Pammakaristos im MS. O.2.36 des Trinity College in Cambridge

aus dem späten 16. Jahrhundert (die als Appendix in englischer Übersetzung dem Text M.s angefügt ist) und die sonstigen Quellen ausgewertet werden und so ein klares Bild der literarisch überlieferten Gräber und der wechselvollen Geschichte der Anlage sowie der Geschichte des Patriarchensitzes gegeben wird, ist für den Leser nicht nur eine Belehrung, sondern auch ein Genuß.

D. Mouriki unternimmt (S. 43-73) den Versuch, nicht nur anhand der nur bruchstückhaft erhaltenen Mosaiken »The Iconography of the Mosaics« zu erklären, sondern auch das ursprüngliche Bildprogramm der kleinen Kreuzkuppelkirche vollständig zu rekonstruieren. Sie gliedert ihren Beitrag in die Abschnitte »The Layout of the Mosaics«, »The Iconography of the Mosaics« (1. The Dome, 2. The Apse, 3. The Portrait of Saints, 4. The Festival Cycle, 5. The Ornament) und »The Content of the Iconographic Program«. Bei der Rekonstruktion des Festzyklus, von dem nur das Taufbild ganz erhalten blieb und ein Fragment, das wohl richtig als Überrest eines Himmelfahrtsbildes gedeutet wird, versagt freilich die Quelle des 16. Jahrhunderts, und was Frau M. ergänzt, kommt notgedrungen angesichts der räumlichen Verhältnisse auf nur elf statt zwölf Szenen. Sie meint, die Darstellung im Tempel habe wohl gefehlt. Das alles ist ein bißchen zu hypothetisch: Wenn, wie H. Belting meint, ein programmatischer Rückgriff auf Hosios Lukas und Daphni vorliegt, könnte die Szenenauswahl völlig unabhängig von dem später kanonischen Dodekaorton gewesen sein. In den Einzeluntersuchungen zur Ikonographie steht sehr viel exakt erarbeitetes und richtig verwendetes Material. Nur in einem Punkte wird man ihr wohl nicht recht folgen können, wenn sie nämlich (S. 66) meint, die Taufszene beweise eine »predilection for genre themes«, was sie aus der Darstellung der Personifikation des Meeres zusätzlich zu der des Jordan und dem roten Fisch im Jordanwasser schließt. Gemessen an dem, was andere Taufbilder an genrehaftem Beiwerk seit dem 12. Jahrhundert zu bieten haben (sich ausziehende oder schon im Wasser schwimmende Taufaspiranten, die an einen Baum gelehnte Axt, debattierende Zeugen im Hintergrund usw.) oder was etwa gleichzeitige Taufbilder zeigen wie z.B. die dreiteilige Komposition in der Bogorodica Ljeviška in Prizren oder die mit vier Nebenszenen angereicherte Taufszene in Gračanica mit den gekreuzten Steinplatten, auf denen Christus steht und unter denen Schlangen hervorzüngeln, ist das Parekklesion in dieser Hinsicht geradezu abstinent zu nennen. Die inhaltliche Deutung des Bildprogrammes ist als besonders gelungen hervorzuheben.

H. Belting beginnt seine Untersuchung »The Style of the Mosaics« (S. 75-111) mit einer Beschreibung »The Decoration of the Interior«, in gewissem Grade eine Doublette zu D. Mourikis »Layout of the Mosaics«, zeigt aber dabei am Schluß kurz und treffend den fundamentalen Unterschied zwischen den zeitlich so eng beieinander liegenden Programmen der beiden Parekklesien der Fethiye und der Kariye Camii auf und weist auf den »revival feature« des Dekorationssystems der Stiftung der Nonne Martha hin, der in dem Rückgriff auf die Bildprogramme von Hosios Lukas und Daphni erkennbar wird. Sehr fein und sorgfältig ist in »The Artists: Personal Style und Iconographic Style« die Scheidung der künstlerischen Individualitäten der beteiligten Mosaizisten herausgearbeitet. Man muß diese exakte Analyse dankbar begrüßen, gehört doch bei Kunstensembles so hohen Niveaus das überzeugende Erkennen der zusammenarbeitenden Meister in ihrem persönlichen Stil zu den schwersten Aufgaben. Der wichtigste Teil aber in B.'s Beitrag ist »The Fetiye Worship and Late Byzantine Art«. B. ordnet die um oder bald nach 1310 entstandenen Mosaiken in eine Entwicklungsreihe ein, die, mit den Mosaiken der Paregoritissa in Arta beginnend, sich in den Mosaiken der Kilise Camii in Istanbul und den etwa gleichzeitigen Mosaiken von H. Apostoloi in Thessalonike und im Pammakaristos-Parekklesion fortsetzt und zu den Mosaiken der Chora-Kirche (Kariye Camii) in Istanbul führt. Beifall verdient die klare, mit Parallelen aus anderen Zweigen der Malerei gut abgestützte, Scheidung und Charakterisierung des von B. so genannten ersten und zweiten palaiologischen Stiles, wobei der zweite in der Chora-Kirche fertig ausgebildet

vor uns steht, während H. Apostoloi und das Pammakaristos-Parekklesion noch Stationen auf dem Wege vom ersten (nicht zu Unrecht von manchen anderen Forschern auch als »schwerer Stil« bezeichnet) zum zweiten palaiologischen Stil sind, mit Verbindungen nach rückwärts und nach vorwärts. Das ist sehr überzeugend. Zu bedauern ist nur, daß in diesem Schema zwei Mosaikarbeiten nicht erwähnt werden und auch keinen rechten Platz finden könnten: das Deesis-Mosaik in der H. Sophia in Istanbul und die beiden wandgebundenen großen Mosaikikonen in der Porta-Panagia bei Trikkala. Vielleicht teilt B. nicht die Datierung der Deesis in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts, wobei er sich in der guten Gesellschaft von V. N. Lazarev befände. Die Mosaiken der Porta-Panagia dagegen sind um 1285 zu datieren und eine Stiftung des Sebastokrators Joannes Angelos Komnenos Dukas, eines Sohnes Michaels II. von Epiros, gehören also in engste zeitliche und örtliche Nähe zu den Mosaiken der Paregoritissa in Arta, mit denen sie stilistisch wenig bis nichts gemein haben. Es wäre schön gewesen, wenn B. sich zu diesen beiden Mosaikwerken, die in seine Trennung von erstem und zweitem palaiologischen Stil nicht recht passen, auch geäußert hätte. Zwar betont er, daß der erste palaiologische Stil offenbar nicht das ganze wiederstandene Reich der ersten Palaiologen erreichte, aber man hätte doch gerne aus so berufener Feder auch etwas über das gehört, was daneben existierte, und ob von dort aus Verbindungslinien zum zweiten palaiologischen Stil gezogen werden könnten — was mir nicht ganz ausgeschlossen zu sein scheint, zumindest nicht für die Deesis in der H. Sophia.

Die Farbtafeln sind gut, wirken aber alle ein wenig blasser als die Originale (sehr zu begrüßen ist die Detailaufnahme Pl. VIII, die die Verbindung von Mosaik und kleinen eingesetzten Frescoteilen zeigt), die sehr instruktiv ausgewählten Schwarz-weiß-Abbildungen sind in jeder Hinsicht sehr befriedigend. Alles in allem: ein sehr gelungener Band, den man dankbar zur Kenntnis nehmen darf.

Klaus Wessel

A. Marava-Chatzinicolaou-Chr. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, Vol. I: Manuscripts of New Testament Texts 10th-12th Century*, mit einem Vorwort von A. Orlandos; 258 S., 654 Abb. auf Taf., davon 350 in Farbe, 8 Schwarz-weiß-Abb. von alten Einbänden auf (unnummerierten) Taf.; Athen 1978: Publications Bureau of the Academy of Athens.

Lange Zeit geschah wenig auf dem Gebiet der Edition illuminierten Handschriften. Den Anfang einer umfassenden Editionstätigkeit machte 1964 Abbé Jules Leroy mit seiner Vorlage syrischer illuminierten Handschriften. Dann begann in der Reihe »Bibliothèque des Cahiers Archéologiques« die Herausgabe einzelner wichtiger Kodices wie des Evangeliers der Laurenziana in Florenz und der Königsbücher in der Bibliotheca Vaticana sowie der Psalter mit Randminiaturen. Ob die drucktechnisch nicht immer befriedigende Art dieser Edition den Wunsch nach umfassenderer und besserer Publikation der reichen, zu einem nicht geringen Teil noch ungehobenen Schätze der byzantinischen Buchmalerei angeregt hat oder die Erkenntnis entscheidend wurde, daß die byzantinische Kunstgeschichte dieses Material in vollmöglichem Umfang dringend braucht, um stilgeschichtlich und ikonographisch weitere Fortschritte zu erreichen, jedenfalls sehen wir uns jetzt den Anfängen einer ganzen Reihe wichtiger Publikationen gegenüber. Die Erschließung der Bibliotheken des Athos durch das Patriarchats-Institut für patristische Studien hat bisher drei sehr gewichtige Bände erbracht, die leider nicht von allen Handschriften alle Miniaturen abbilden. Das Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, das von der Wiener Akademie der Wissenschaften inauguriert wurde, hat in zwei Bänden die Vorlage der Schätze der Bodleian Library in Oxford begonnen, wobei jede