

muss es sich hierbei – so die Verf. – um eine bedeutende Grablege der Paläologendynastie gehandelt haben. Ihre Mutmaßung jedoch, der zufolge die Errichtung des Heroons womöglich erst in paläologischer Zeit erfolgt sei, bedürfte doch noch der genauen Prüfung des Architekturbefundes: Glaubt man R. OUSTERHOUT, der die Untersuchungen am Bau mitleitet, so gehören alle byzantinischen Bauphasen ins 12. Jh. (*DOP* 54 [2000] 269). – Für die Beurteilung des Befundes der Odalar Camii muss sich die Verf. im Wesentlichen auf die Arbeit von S. WESTPHALEN, *Die Odalar Camii in Istanbul* (Tübingen 1988), stützen, denn die wenigen Baureste selbst lassen keine neuen Beobachtungen mehr zu. Beide Flankenräume waren ohne Naoszugang. Die Außengliederung des Kernbaues setzte erst in der Fensterzone ein und nahm damit offensichtlich auf die Anbauten Rücksicht. Der nördliche war ein reiner Durchgangsraum zum Narthex. Der südliche – vollkommen verschwunden, seine Existenz und Raumgliederung wird aus der darunter befindlichen Substruktion abgeleitet – war wohl nur von W zugänglich und soll der Verf. zufolge eine ähnliche Funktion besessen haben, nämlich als Zugangskorridor zu der SO-Kapelle (Diakonikon). – Wie zum vorausgegangenen Bau liegt auch zu der Kalenderhane Camii eine gründliche Publikation vor (C.L. STRIKER, Y.D. KUBAN, *Kalenderhane in Istanbul* [Mainz 1997]), jetzt mit definitiven Ergebnissen zu Baugeschichte und Datierung. Mit den maßstabsgetreuen, steingerechten Plänen, Beschreibungen und Deutungen gibt sich die Verf. für ihre Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen der noch z.T. erhaltenen Flankenräume jedoch nicht zufrieden. Der Versuch, die Oberflächenbefunde, im besonderen der N-Fassade neu zu deuten, die Wandvorlagen etwa als „raumtrennende Segmente“ (S. 144) und in den Beschädigungen Ansätze für jochtrennende Bögen zu erkennen (wo sind die Vorlagen auf der Gegenseite?), ist allerdings nur schwer nachzuvollziehen. Vor allem auch deshalb, weil sie sich dabei vornehmlich auf ein älteres von ihr „rektifiziertes“, dadurch stark gerastertes und unscharfes Photo stützt (Abb. 243, ohne Hinweis auf die Vorlage Abb. 245). Der Versuch zielt darauf, eine Doppelgeschossigkeit der Anräume nachzuweisen. Dazu führt sie Balkenlöcher zwischen den Tribelonbögen und eine vortretende Ziegellage darüber ins Feld für einen Dielenboden: „...gab es einen solchen, dann ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass das anschließende Gebäude [...] zweigeschossig angelegt gewesen war“ (S. 146 f.). Das aber galt bisher nicht für die anderen Bauten mit begehbarer Terrasse! Die Doppelgeschossigkeit hält sie offenbar auch deshalb für unverzichtbar, weil nur so die oberen Kammern über den Eckkompartimenten erreichbar gewesen wären. Doch zu welchem Zweck? Zumindest für den nordwestlichen kann eine Nutzung als ausgeschlossen gelten (STRIKER/KUBAN 65). Unerklärt bleibt dabei auch, wie so die über diesen Oberräumen befindlichen Raumgebilde, die sie für eigenständige, nutzbare Räume hält, erreichbar gewesen sein sollen. Denn das ginge dann nur über die Dächer der oberen Flankenräume! Hier wird mit viel Aufwand, wenig Evidenz und – wie uns scheint – ohne Erfolg versucht, das ursprüngliche Erscheinungsbild der Kirche neu zu gestalten.

Trotz des Umfangs der Arbeit – auch durch Beschreibungen der Gesamtbauten und zahlreiche Zitate (auch in den Anmerkungen) bedingt – ist das Thema keineswegs erschöpft und es bleiben noch einige wichtige Desiderate: die genaue Dokumentation der Spuren von Anschlüssen der Flankenräume an die Außenmauern des Kernbaues, sei es durch Detailphotos oder Skizzen, und eine eingehendere Diskussion der aus diesen Spuren folgenden Rekonstruktion des Aussehens und der Nutzbarkeit der Anräume. Dazu gehört auch, wie deren Deckung vorzustellen ist. Ein rekonstruierter Gurtbogen bedeutet immer, dass der Flankenraum in diesem Bereich auch eingewölbt war, denn

freistehende Gurtbögen als Träger von Holzdächern gab es nicht. Horizontale Holzdekung zum Zwecke der Erreichbarkeit von Oberkapellen wirft die Frage nach Abdichtung bzw. Ableitung von Regenwasser auf. In der Tat waren die Oberräume der Fenari Isa Camii nutzbare und benutzte Räume gewesen. Und das war gleichermaßen der Fall bei den östlichen der Atik Mustafa Paşa Camii und den westlichen, von der Narthexempore aus zugänglichen in der Eski Imaret Camii. Jedoch galt das für alle anderen auch? Bei der Kalenderhane Camii ist das mit guten Gründen bestritten worden. Angesichts dieser Sachlage hätte kritisch geprüft werden müssen, ob tatsächlich Obergeschossräume auch immer einen Zugang erforderten und dafür wirklich begehbare Terrassen existiert haben mussten. Was auch in diesem Zusammenhang hätte noch eingehender behandelt werden sollen, sind Narthex und Narthexempore als Verbindungsglied zu den Flanken- bzw. Oberräumen sowie die Funktion der Oberräume, wenn sie keine Apsidiolen besaßen. Schließlich müsste der Ziegeldekor, wie er hier auftritt, eingehender darauf hin geprüft werden, ob er wirklich paläologisch ist.

Die beigegebenen Photos sind durchweg von guter Qualität, die Illustrierung ist üppig, gelegentlich werden Ansichten auch gleich mehrfach wiedergegeben (z.B. Abb. 188. 189. 202), andere sind ohne Textbezug (z.B. Abb. 9. 145. 146). Manche der reproduzierten Pläne machen leider den Eindruck von billigen Xerox-Kopien (z.B. Abb. 5. 6. 8. 69 149. 187), eigene Zeichnungen lassen den gebräuchlichen Standard von Architekturdarstellungen vermissen.

In der Diskussion und Deutung der Befunde kommt die Verf. zur Frage der Funktion der Räume im Wesentlichen zu zwei Lösungen: Parekklesion und Umgang. Das kann aber nicht befriedigen, denn wenn vorhanden, bildeten Kapellen nur den östlichen Teil des Flankenraumes, der westliche gewährte lediglich einen eigenen Zugang dorthin. Und „Umgang“ allein kann nicht als Primärfunktion gelten. Die Bezeichnung „funktionale Vielzweckräume“ weist dann auch darauf, dass eine verbindliche Bestimmung nicht möglich ist.

Für die Form der Flankenräume kommt die Verf. zu dem Schluss, dass sie eine durch die Struktur des Kernbaus vorgegebene Rhythmisierung besaßen (S. 167). Das aber lässt sich nur von den Bauten mit erhaltenen bzw. dokumentierten Nebenräumen behaupten (Gül Camii, Pantokrator-S-Kirche, Kilise Camii), nicht aber von der Kalenderhane und der Odalar Camii (glatte Außenwände) und natürlich auch nicht von den anderen Kirchen, da deren Außenmauern verloren sind.

Was unter dem Stichwort „Planungsprinzipien“ gefasst wird, ist die Erkenntnis, dass sowohl der Kreuzkuppelkirche (mit Umgang) als auch der Umgangskirche zum einen eine Symmetrie und zum anderen die pyramidale Struktur einer horizontalen Raumstaffelung zugrunde liegen, mit einer Hierarchie in der Funktion der Bauteile. Mit letzterer war eine bestimmte Lichtführung verbunden, die ihnen unterschiedliche Lichtfülle verlieh. Waren das bewusste Gestaltungsprinzipien, so waren auch die Flankenräume in dieses Konzept eingebunden. Sie gelten der Verf. als „wichtige Mittlerfunktion zur Außenwelt“ (S. 189). Könnten diese, da ohne feste Funktion, dann vielleicht sogar primär dem Zweck der Realisierung oder Optimierung dieses ästhetischen Konzeptes gedient haben?

Bei weitem nicht für alle der hier behandelten Bauten ist die Existenz von Flankenräumen gesichert. Damit fehlt aber auch eine hinreichende Grundlage für die Hypothese, dieser Typus gehöre bereits in mittelbyzantinischer Zeit zum festen Formenkanon des Kirchenbaues der Hauptstadt.

Die Arbeit gibt eine Bestandsaufnahme des derzeitigen Forschungsstandes zum hauptstädtischen Kirchenbau dieses Zeitraumes, in vielen Fällen durch aktuelles Bildmaterial bereichert. Zahlreiche auch neue Beobachtungen schärfen den Blick auf die Denkmäler. Ob die daraus gezogenen Schlussfolgerungen in jedem Fall als verlässlich gelten können, werden auch noch weitere zukünftige Untersuchungen zeigen. Anregungen dazu sind hier reichlich gegeben.

Urs Peschlow

David and June WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance (Dumbarton Oaks Studies 37)*. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2003. 347 S., 35 Farbabb., 309 Schwarzweißabb. 4°. ISBN 0-88402-257-9.

Nach dem umfangreichen Aufsatz von A. NICOLAIDÈS (*L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192. DOP 50 [1996] 1–137+109Abb.*) stellt das vorliegende Buch von David und June Winfield einen weiteren wichtigen Beitrag in der Erforschung nicht nur eines der wichtigsten Monumente der Freskomalerei des 12. Jahrhunderts, sondern der byzantinischen Monumentalmalerei überhaupt dar. Die sehr gut erhaltenen Bildensembles dieser Kirche liefern Informationen über die zypriotische Geschichte und sind ein wichtiger Beleg für die Entwicklung der herausragenden byzantinischen Malerei.

Das Buch besteht aus fünf Kapiteln, einem Vorwort von H. Maguire, einem Vor- und Dankwort der Autoren, dem Verzeichnis der Fotoaufnahmen, einer ikonographischen Übersicht und der dazu gehörenden Liste sowie einer Bibliographie. Es endet mit einem ikonographischen Register und einer Anzahl von Farb- und Schwarzweißfotos.

Das erste Kapitel hat fünf Unterkapitel, in denen die Autoren das geschichtliche Umfeld mit der Erklärung der Toponyme von Lagudera und des Epithetons Arakiotissa für die Gottesmutter sowie die Geschichte der Kirche und die Legenden über sie durch die Jahrhunderte behandeln. Darüber hinaus werden in diesem Kapitel auch Architektur, historische Inschriften, Ikonographie sowie Konservierung und die Restaurierung der Kirche erklärt.

Im zweiten Kapitel beschäftigen sich die Autoren mit der genauen Beschreibung der Malerei in der Apsis der Kirche sowie mit einem Freskofragment, das im Naos der Kirche entdeckt wurde. Diese Fresken datieren die Autoren in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts und zwar vor das Jahr 1192. Als Stifter des Gebäudes und dieses Teiles der Malerei wollen sie – allerdings ohne einen greifbaren Beleg – Authentès, den Vater Leons, sehen. Dies begründen sie mit der Tatsache, dass die beiden Inschriften aus dem Jahre 1192, die mit Leon verbunden sind, auch seinen Vater nennen. Dieser wird jedoch in beiden Inschriften nicht im Kontext der Stiftung erwähnt, so dass wir hier meines Erachtens keinen Beweis für seine Beteiligung an der Stiftung der Kirche haben.

Im umfangreichen dritten Kapitel erfolgt eine sehr nützliche und detaillierte Beschreibung der Malerei im Naos und im Bema der Kirche. Da die Autoren glauben, dass nur dieser Teil der Kirche im Jahre 1192 mit Fresken ausgestattet worden ist, nennen sie dieses Kapitel *The 1192 Decoration*. In der Beschreibung der einzelnen Szenen und

Figuren gehen sie nicht konsequent nach dem symbolischen Schema der byzantinischen Monumentalmalerei mit ihrer Hierarchie vor.

Im vierten Kapitel beschäftigen sich die Autoren mit der Technik der Malerei aus dem Jahre 1192; in einer zusammenfassenden Analyse dieser Malerei wird der Versuch gemacht, die Künstlerhände zu trennen und eine Stellenwertbestimmung dieser Malerei innerhalb der byzantinischen Kunst vorzunehmen.

Das fünfte und letzte Kapitel ist der späteren Malerei gewidmet, jener aus dem 14. Jahrhundert in der Lünette der Nordfassade und im Narthex sowie jener aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts an der Nordfassade der Kirche. Hier werden auch die Kreuzdarstellungen an der Südfassade der Kirche erwähnt, die nicht genauer datiert werden, jedoch für älter als die Malereien an der Nordfassade gehalten werden.

Unsere Aufmerksamkeit erweckt besonders das erste Kapitel des Buches, da die Autoren dort einige besonders heikle Themen aufgreifen. Eines davon ist die Stifterinschrift, in der Leon Authentes als Auftraggeber der Malerei und die Datierung genannt werden. Das Anfangswort dieser Inschrift ἀνωτοῦξο[η] wird von den Autoren mit „was repainted“ übersetzt. So bezieht sich die Inschrift laut den Autoren nur auf einen Teil der Malereien, und zwar auf jenen im Bema und Naos der Kirche, der im Zuge einer Erneuerung im Jahre 1192 entstanden ist. Die Autoren sehen in der Stifterinschrift von Lagudera also einen Beweis dafür, dass die Malerei der Apsis dieser Kirche schon vor 1192 und nicht im Auftrag von Leon Authentes entstanden sein muss. Sie behandeln aber die Inschrift in der Kirche von Lagudera als Einzelbeispiel und nicht im Kontext der anderen byzantinischen Stifterinschriften. Zahlreiche Inschriften beweisen nämlich klar, dass die byzantinischen Maler den Ausdruck ἀνωτοῦξο immer für die Malerei von Kirchen benutzt haben, die zum ersten Mal mit Fresken ausgestattet wurden. Daraus ist zu schließen, dass das in Lagudera, wie auch bei anderen Beispielen, verwendete Verb ἀνωτοῦξο mit „darstellen“ = „paint“ zu übersetzen ist (cf. *LBG* 113b; *LAMPE* 146a). So liefert uns die Stifterinschrift meiner Meinung nach keinen Beweis dafür, dass es sich hier um die Erneuerung der Freskomalerei handelt. Die Inschrift bezieht sich also nicht nur auf Teile der Malerei in Bema und Naos.

Darüber hinaus erscheint mir eine Trennung der Malerei in der Apsis von derjenigen im Naos nicht zulässig. Die Malerei des Bemas und des Naos entspricht derjenigen in der Apsis sowohl stilistisch als auch ikonologisch und beweist meiner Meinung nach nicht nur die Möglichkeit, dass sich die Maler aus dem Jahre 1192 auf die Malerei ihrer Vorgänger in der Apsis anpassen wollten, wie die Autoren des vorliegenden Buches vermuten. Es handelt sich meines Erachtens in Apsis, Bema und Naos von Lagudera um die Malerei, die *in continuo* von einer Künstlergruppe und für einen Auftraggeber gemacht wurde. In der Praxis haben die Maler aber zuerst die Apsis mit der Malerei ausgestattet. Damit wurde symbolisch zuerst der Teil der Kirche fertiggestellt, dem „die himmlischen Kräfte innewohnen“. So wurde aber auch aus praktischen Gründen vorgegangen, um dort bereits die Liturgie feiern zu können, während die restliche Kirche oft noch nicht fertiggestellt war. Erst danach widmeten sich die Maler dem Kuppelbereich der Kirchen und dann der unteren Zone. Es könnte natürlich sein, dass es in Lagudera zwischen der Ausstattung der Apsis und jener des Naos eine kleinere Unterbrechung gegeben hat. Ein Grund könnte sein, dass die Maler ihren Auftrag schon im Jahr zuvor bekommen hatten und, um die Kirche für die Liturgie fertigzustellen, noch vor dem Einbruch des Winters die Apsis ausgemalt haben. In den Wintermonaten

könnten sie sich dann mit den Ikonen und der Fertigstellung der Ikonostase (von welcher zwei Ikonen erhalten sind) beschäftigt und dann in der wärmeren Jahreszeit die restliche Freskoausstattung der Kirche vollendet haben. Im Dezember 1192 waren die Maler mit der Ausstattung der Kirche in jedem Fall fertig. Die Stifterinschrift besagt meiner Meinung nach, dass mit Dezember 1192 die Fertigstellung der Malerei der gesamten Kirche (inklusive Apsis) gemeint ist und dass Leon Authentos der Auftraggeber der kompletten Ausstattung war. Sonst hätte Leon wahrscheinlich die Verdienste seiner Vorgänger und besonders seines Vaters in der Inschrift hervorheben lassen. Derartige Stifterinschriften sind zahlreich in den byzantinischen Kirchen. Leider ist in Lagudera kein Stifterbild vorhanden, das uns in dieser Frage weiterhelfen könnte. Das fehlende Stifterporträt ist aber nicht mit der konservativen Einstellung der Familie Authentos zu verbinden (wie die Autoren es vermuten), besonders deswegen nicht, weil diese Darstellung möglicherweise innerhalb der verloren gegangenen Malerei der Westwand oder im Narthex (also dort, wo sie üblicherweise in einer byzantinischen Kirche zu finden war) angebracht war, wie die Autoren selbst bemerken.

Das fehlende Stifterporträt oder irgendeine andere Quelle können uns leider auch über die Abfolge der Baumaßnahmen keinen Aufschluss geben, die die Autoren in Zusammenhang mit der Malerei und Beschaffung der postbyzantinischen Ikonostase und dem Kirchenmobiliar diskutieren (was nicht zwingend damit in Verbindung stehen muss). Obwohl kein Beweis für eine unterschiedliche Bauweise der Apsis und der übrigen Teile der Kirche an Ort und Stelle zu finden ist, lassen sie die Möglichkeit offen, dass die gesamte Apsis früher entstanden sein könnte. Sie vermuten sogar, dass eine Naturkatastrophe, etwa ein Erdbeben, die bereits vorhandene Kirche beschädigt haben könnte und daher ein Wiederaufbau notwendig war. Eine derartige Katastrophe, die den gesamten Naos und den Narthex zerstört haben könnte, hätte aber sicherlich auch Spuren an der Apsis und besonders an ihrer Freskomalerei hinterlassen. Darüber hinaus wären die eventuellen Reparaturen der Architektur auch am Mauerwerk der Apsis für uns heute sichtbar. Wenn die Malerei der Apsis viel früher als diejenige im übrigen Teil der Kirche entstanden wäre, scheint mir diese Möglichkeit für die Architektur ohne einen konkreten Beweis *in situ* sehr unwahrscheinlich. Die gesamte Kirche mit ihrem alten Narthex ist eher als eine Einheit zu verstehen, die gleichzeitig gebaut wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass Leon Authentos sogar auch der Stifter des Gebäudes war. Die Kirche stand eine Zeit lang sicherlich ohne Fresken. In jedem Fall musste das Mauerwerk einige Jahre austrocknen und mussten die Wände sich setzen, um anschließend die qualitätvolle Malerei aufnehmen zu können.

Aus den geschilderten Ausführungen der Autoren geht hervor, dass ein gravierender Umbau der Kirche im 17. Jahrhundert erfolgte. Zu dieser Zeit wurden nämlich die alte Westwand des Naos und der alte Narthex der Erweiterung der Kirche geopfert. Die Autoren sehen in dieser Maßnahme die fünfte architektonische Phase, die sie mit der Fertigstellung des Kirchenmobiliars und der neuen Ikonostase aus dem Jahre 1673 in Verbindung bringen. Die erste und zweite architektonische Phase sind laut den Autoren nicht klar trennbar und beziehen sich auf den oben besprochenen getrennten Bau der Apsis und des Naos. Die dritte Phase verbinden sie mit der Malerei des 14. Jahrhunderts, obwohl hier meiner Meinung nach unklar ist, ob es zu diesem Zeitpunkt überhaupt eine architektonische Intervention gegeben hat. Die vierte Phase der Architektur verbinden die Autoren mit der Freskomalerei des 16./17. Jahrhunderts an der Nordfassade der Kirche (hier darf aber meines Erachtens nicht ausgeschlossen werden, dass

diese Erneuerung im Zuge der Erweiterung der Kirche entstanden ist). Als sechste und letzte Phase wird die Restaurierung des Kirchenkomplexes im 20. Jahrhundert – seit dem Jahre 1955 – bezeichnet.

Über dem Nordeingang an der Nordfassade der Kirche befindet sich um die Lünette eine weitere Inschrift, die, nach der Paläographie zu urteilen, aus dem 14. Jahrhundert stammt und mit der Freskomalerei dieser Zeit verbunden ist. Mit dieser Inschrift haben wir noch einmal ein Beispiel, in dem das Verb γράφω sowohl als „schreiben“ als auch als „malen“ zu deuten ist, was die Autoren im Kommentar ihrer Übersetzung nicht berücksichtigt haben. Obwohl auch die Inschriften als Werke der Maler zu bezeichnen sind, benützten die byzantinischen bildenden Künstler das Verb γράφω, um sich als Autoren der Malerei zu bezeichnen. So wird in ähnlichen Fresken oder Ikoneninschriften dieses Verb als „malen“ verwendet (cf. LAMPE 324a). Der Ausdruck τῷ γράφαντι τὴν δέλτον, der in Lagudera vorkommt, bezieht sich meiner Meinung nach auf die von den Künstlern ausgemalte Wandfläche und direkt auf die Darstellung der Gottesmutter Achrantos in der Lünette, welche die Inschrift umrahmt. Damit geht aus der Inschrift in Lagudera also klar hervor, dass Leontios der Künstler war, der die vorhandene Wandfläche bemalte. Ob Leontios aus Lagudera mit demjenigen Leontios gleichzusetzen ist, der in Asinou seine Signatur hinterließ (wie die Autoren vermuten), ist Sache eines genauen Vergleichs der Malereien der beiden Kirchen und einer eventuellen Feststellung der gleichen künstlerischen Hände.

Der Ikonographie der Malerei haben die Autoren des Buches bewusst weniger Aufmerksamkeit gewidmet, da sie bereits im oben genannten Artikel von Andréas Nicolaïdès besprochen wurde. Obwohl in ihrem Werk von der Ikonologie der Malerei die Rede ist, haben die Autoren die Gelegenheit nicht genutzt, um etwas tiefer in das Thema einzusteigen und etwas mehr über die sonst sehr gelehrte und gut gegliederte Ikonologie der Malerei zu sagen. Denn gerade Lagudera wäre das prädestinierte Beispiel dafür, wie anschaulich sich die Szenen und Figuren den Betrachtern präsentieren. Sie sind eindrucksvoll im Rahmen der bestehenden Symbolik der Wandflächen und des Kirchenraumes plaziert, und es wird überdies der räumliche Bezug derselben zueinander geschildert (Über den räumlichen Bezug der Darstellung des Mandylions und des Keramions etwa mit anderen Szenen und Figuren in Lagudera cf. J. PROLOVIĆ, *Das Mandylion. Das wahre Bild Christi und seine Darstellung in der byzantinischen Kunst*. Habilitationsschrift, Wien 2003, 250f.). Auch ein ausführlicher ikonographischer Vergleich mit der byzantinischen Malerei ist in dem Buch von David und June Winfield nicht vorhanden. Hier ist zu betonen, dass die Darstellung der Apostelkommunion in der Kirche von Lagudera keineswegs aus patriotischen Gründen ausgelassen wurde, um Platz für die Darstellung der zypriotischen Kirchenväter zu schaffen, wie die Autoren in ihrem Buch betonen. Es gab für die Darstellung der Apostelkommunion in dieser sonst relativ niedrigen Kirche einfach keinen Platz mehr. Es gibt genug Beispiele für den Verzicht auf diese Szene im Rahmen der Apsisdekoration. Die Medaillonzone mit der Darstellung der Heiligen Väter nimmt, vertikal betrachtet, viel weniger Platz ein und war in Lagudera die einzige Möglichkeit für diesen Raum. Die zypriotischen Kirchenväter sind sonst häufig in der byzantinischen Monumentalmalerei (auch in der nicht-zypriotischen) dargestellt, da viele von ihnen einen weit verbreiteten Ruf hatten. Es war in der byzantinischen Monumentalmalerei auch üblich, manchen lokalen Patron in der Kirche darzustellen. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass in Lagudera überwiegend zypriotische Würdenträger dargestellt sind.

Im Zusammenhang mit der Ikonologie der Kirche muss an dieser Stelle auch die Aussage der Autoren zurückgewiesen werden, dass die Malerei von Lagudera ein letztes Beispiel einer Zentralkirche mit Kuppel sei, in dem diese von der ikonoklastischen Krise ausgehende Hierarchie der Szenen und Figuren vorhanden ist. Erstens ist das in Lagudera vorhandene hierarchische System der Malerei von jenem nach dem Ikonoklasmus bereits einen Schritt entfernt, zweitens wurden ähnliche hierarchische Systeme der Malerei wie in Lagudera auch später im sogenannten Monumentalstil des 13. Jahrhunderts von hochrangigen Künstlern der konstantinopolitanischen Schule verwendet. Erst unter dem Einfluss der Renaissance der Palaiologen wird diese Ikonologie durch neue Modelle ersetzt. In Werken provinzieller Künstler wird dieses alte Schema aber noch lange tradiert.

Sehr interessant erscheint das vierte Kapitel, in dem sich die Autoren mit der Technik, also mit dem Mörtel, den Skizzen und der Unterzeichnung, mit Proportionen und der Konstruktion der Figuren, weiterhin mit Kolorit, Textur, Material und Werkzeug sowie mit der Prozedur des Malens, mit Licht, Perspektive und Emotionen der Dargestellten auseinandersetzen. Es werden hier etwa die genaue Statistik der Häufigkeit der Dargestellten und ein proportionales Schema der Figuren festgelegt. So beträgt etwa die Körpergröße zehnmal die Gesichtsgröße, siebeneinhalbmal die Kopfgröße oder dreibigmal die Nasenlänge.

In der Zusammenfassung des vierten Kapitels ist auch von der Autorenschaft der Malerei die Rede. Obwohl die einheitlich gefertigte Malerei die Händetrennung der Maler schwierig macht, stellen die Autoren des Buches fest, dass die Malerei der Kirche von einem Meister, einem Gehilfen, der bereits selbständig arbeiten konnte, und noch zwei oder drei Helfern sowie einem oder zwei lokalen Assistenten ausgeführt worden sei. Es bleibt für mich jedoch die Frage offen, ob unter den Helfern nicht mindestens einer dem Hauptmeister gleichrangig war. Nur erfahrene Künstler hatten im Allgemeinen derart sichere Hände. Einer der Maler zeigt bereits neue Tendenzen. Er verlässt das linienhafte Spiel der spätbyzantinischen Kunst und präsentiert von den Linien entblößte Formen, wie sie in der Malerei des 13. Jahrhunderts zum Ausdruck kommen werden.

In dem Abschnitt über den Platz der Malerei von Lagudera innerhalb der zypriotischen und byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts nehmen die Autoren die zypriotische Monumentalmalerei genau unter die Lupe und suchen Beziehungen anderer Objekte zu den Fresken von Lagudera. Dabei fungiert als wichtigster Name jener des Theodoros Apsoudes, der seine Signatur an den Malereien der Enkleistra des Hag. Neophytos in Paphos hinterließ. Theodoros und seine namentlich nicht bekannten Kollegen dürften laut den Autoren einer Werkstatt angehören, welche in Zypern längere Zeit tätig war und die miteinander verbundenen Fresken in Asinou (Darstellung des Hl. Georgios im Narthex der Kirche), in Paphos und in Lagudera schuf. Es könnte sich hier auch um eine einheimische zypriotische Werkstatt handeln, deren Mitglieder – so die Autoren – in der konstantinopolitanischen Schule ausgebildet worden waren. Obwohl die zypriotischen Fresken sehr wichtig sind, konzentrieren sich die Autoren zu sehr auf diese und vernachlässigen das gesamte sonstige byzantinische Schaffen, in dem man in den Werken der gleichrangigen konstantinopolitanischen Künstler direkte Parallelen für Lagudera findet. Dies gilt etwa für einige Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai.

Es wird in diesem Buch auch nicht besprochen, wie wichtig die Kirche von Lagudera für die Erforschung der Entwicklung der byzantinischen Malerei ist. Diese fast vollständig erhaltenen Bildensembles stellen ein wichtiges Bindeglied in der Entwick-

lung der byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts dar und sind ein deutliches Zeugnis dafür, wie bereits zu dieser Zeit die Wege für die weitere Entfaltung der Malerei des 13. Jahrhunderts festgelegt wurden. Es zeichnen sich in Lagudera – wie bereits erwähnt – manche neue Tendenzen ab, in denen der spätkommenische Stil langsam verlassen wird und der Beginn des neuen, monumentalen Stils des 13. Jahrhunderts einsetzt.

Im letzten Kapitel geben die Autoren einen Ausblick auf die Freskomalerei der folgenden Jahrhunderte, die im Schatten des berühmten Werks des 12. Jahrhunderts steht. Sie geben hier eine detaillierte Beschreibung der Freskomalerei, deren Datierung bereits im ersten Kapitel besprochen wird. Bei der Analyse dieser Malerei haben es die Autoren aber verabsäumt, die Abhängigkeit der Maler beider Phasen von derjenigen des 12. Jahrhunderts zu betonen. Sowohl der Künstler des 14. Jahrhunderts als auch derjenige des 16./17. Jahrhunderts hat offensichtlich das Werk der Maler des 12. Jahrhunderts in jedem Moment vor Augen gehabt und versucht, deren Stil und Ikonographie zu übernehmen und weiterzuführen (sehr deutlich wird dies an der Darstellung der Verkörperung Christi an der Nordfassade und auf dem Bildnis des Hl. Kosmas im Narthex). Dadurch strebten sie eine stilistische Einheit der gesamten Malerei an. Darüber hinaus beweist diese Tatsache, dass sich die Künstler und das Publikum auch zu dieser Zeit der Großartigkeit der Kunst des 12. Jahrhunderts bewusst waren.

Trotz mancher zweifelhafter Überlegungen ist das Buch von David und June Winfield mit seiner wertvollen Dokumentation ein wichtiger Beitrag für die Erforschung der byzantinischen Kunst und eine empfehlenswerte Lektüre, die verschiedene neue Aspekte eröffnet.

Jadranka Prolović

Vasiliki TSAMAKDA, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*. Leiden, Alexandros Press 2002. XII, 436 S., 604 Abb. auf Taf., davon 584 in Farbe. ISBN 90-806476-2-4.

Das in Madrid (Biblioteca Nacional, vitr. 26-2) aufbewahrte Exemplar der Chronik von Johannes Skylitzes (fl. ca. 1070) ist in den letzten Jahren Gegenstand von zugleich drei Doktorarbeiten geworden.¹ Die Dissertation von Vasiliki Tsamakda, von der Autorin ins Englische übersetzt, liegt jetzt in Druckform vor. Das Buch bietet eine gründliche Untersuchung der Madrider Zimelie, welche als das einzig bekannte mit Bildern illustrierte und in der originalen Sprache erhalten gebliebene Denkmal der byzantinischen Geschichtsschreibung gilt. Die Handschrift wird unter kodikologischem, paläographischem, textinhaltlichem und überlieferungsgeschichtlichem Gesichtspunkt dargestellt (S. 9–28).² Die Ikonographie ihrer Miniaturen ist mit vorzüglicher Vollständig-

¹ V. TSAMAKDA, *Die illustrierte Chronik des Johannes Skylitzes in Madrid*. Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg 2001; B. K. BJORNHOLT, *The Use and Portrayal of Spectacle in the "Madrid Skylitzes"* (Bibl. Nac. Vitr. 26-2). Queen's University of Belfast 2002; E. N. BOECK, *The Art of Being Byzantine: History, Structure and Visual Narrative in the Madrid Skylitzes Manuscript*. Yale University 2003.

² Diese Beschreibung bedarf in zweierlei Hinsicht der Präzisierung: Es stimmt nicht, dass die Liniierung der Blätter mit Bleistift ausgeführt (so Tsamakda, S. 10) und

keit thematisch analysiert (S. 267–372). Eine kunsthistorische Untersuchung ihres Stils hat die Unterscheidung individueller Künstlerhände und die Datierung der Malerei zum Ziel (S. 373–390). Jede einzelne Illustration wird gesondert beschrieben und mit der dazugehörigen Textstelle inhaltlich verglichen (S. 42–266). Im Tafelteil sind alle Miniaturen in Farbe abgebildet – dadurch bietet das Buch eine handliche Alternative zur unlängst erschienenen Faksimileausgabe des Matritensis, an deren Kommentarband auch Tsamakda mitwirkte.³

Die Autorin stützt sich auf die gesamte wissenschaftliche Literatur, welche die Madrider Handschrift zum Thema hat, und bietet eine nützliche Übersicht der bisher erschienenen Arbeiten (S. 1–4, 15–18). Zur Erforschung des Denkmals leistet sie mehrere selbständige Beiträge, die hervorzuheben sind. Als erste identifiziert Tsamakda auf fol. 9r die Unterschrift von Antonius de Messina⁴ und liefert dadurch einen zusätzlichen Beweis dafür, dass sich die Handschrift im 15. Jh. in Messina befand (S. 8).⁵ Zum ersten Mal unterscheidet sie – wie ich glaube, mit Recht – zwei Schreiber, die dem Text Bildlegenden und Kapiteltitel mit roter Tinte befügten (S. 14).⁶ Bei der Identifizierung individueller Miniaturmaler und der Erforschung der von ihnen verwendeten ikonographischen Motive führt Tsamakda die von Grabar vorgezeichneten Untersuchungen beachtlich weiter (S. 373–378, 267–372).⁷ Als erste zieht sie weitere Werke der byzantinischen Geschichtsschreibung heran, um bestimmte vom Skylitzes-Text abweichende Miniaturen zu erklären (S. 37–41, 43–46, 48f., 52, 54f., 168–170, 192f., 232, 240, 245, 254f., zusammenstellend: S. 262–264). Der von ihr vorgeschlagene Zusammenhang eines Bildes (fol. 43v *supra*) mit dem Text der Chronik von Johannes Zonaras erweist sich als praktisch unbezweifelbar (S. 85).⁸ Da Zonaras nach 1118 schrieb, sichert Tsamakda

dass der Text am Ende der letzten Seite von Lage Nr. 25, d.h. fol. 194v *infra*, zusammengedrängt ist (S. 11).

³ Joannis Skylitzae Synopsis Historiarum: Codex Matritensis Graecus Vitr. 26-2. Athen 2000; vgl. auch <http://www.byzantine-ahrb-centre.ac.uk/Projects/Skylitzes.htm>

⁴ Über ihn siehe, nebst der von Tsamakda zitierten Literatur, M. B. FOTI, Antonius de Messana ed alcuni manoscritti del SS. Salvatore di Messina. *Archivio storico messinese* 86 (1985) 1–14.

⁵ Daraus folgt aber *nicht*, dass die Hs schon früher, im 13. Jh., in Messina war (so Tsamakda, S. 9, 18).

⁶ Die zwei Schreiber lassen sich auch von der Sprache her unterscheiden: man vergleiche z. B. die Bildlegenden Κόηται (fol. 39v, Hand A) und Κόητες (fol. 40v, Hand B). Tsamakdas Schreiber A, welcher vorwiegend alexandrinische Auszeichnungsmajuskel (*semi-uncials*) benutzt, ist aber m. E. mit dem Hauptschreiber des Matritensis nicht identisch. Er schrieb ausschließlich Titel, Bildlegenden, Initialbuchstaben und einmal, auf fol. 171v *supra*, eine Randbemerkung. Von ihm stammen auch, in typisch süditalienischem Stil ausgeführt, das Ziortor und die T-Initiale der Titelseite (fol. 9r).

⁷ Vgl. A. GRABAR – M. MANOUSSACAS, L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venedig 1979, 131–195.

⁸ Das beweist aber nicht, dass dem Maler ein illustriertes Exemplar der Zonaras-Chronik als Vorlage diente (so Tsamakda, S. 85, 260, 265f.) – der Zonaras-Text selbst stellt eine zureichende Quelle für das im Matritensis gemalte Bild dar.

damit einen festen *terminus post quem* für die Entstehungszeit der Skylitzes-Illustrationen (S. 263). Durch Stilanalyse sucht sie das Datum der Madrider Miniaturen weiter zu präzisieren und kommt zu dem Schluss, dass sie aus dem dritten Viertel des 12. Jhs. stammen (S. 385).

Tsamakdas Datierung erweist sich m. E. als ungenau. Irreführend ist auch ihre Unterscheidung der Malerhände, welche an der Illustrierung der Handschrift beteiligt waren (S. 373–378, 398). Stattdessen schlage ich die folgenden Zuschreibungen vor, wobei ich drei in byzantinischem Stil arbeitende Meister mit B1–B3, fünf in westlichem Stil arbeitende mit W1–W5 und einen in arabischem Stil arbeitenden mit A bezeichne:

B1: ff. 9r–32v, 34r–36v, 41r–45v, 47r–48v, 57r–86r, 87v, 227r–234v;

B2: ff. 49r–56v;

B3: ff. 33r–v, 37r–40v, 46r–v, 86v–87r;

W1: ff. 97r–142v, 143r–v (?), 145v–156v, 203r–218v;

W2: ff. 99v *infra*, 102r *infra*;

W3: ff. 157r–186v, 219r–226v;

W4: ff. 195r–202v;

W5: fol. 80r *supra*;

A: ff. 144r–145r.

Obwohl offensichtlich keiner der Maler mit dem Hauptschreiber der Madrider Zimelie identisch ist,⁹ war der letztere auch nach der Zufügung der Bilder tätig (ff. 80v *infra*, 116v *infra*, 159r *infra*), was darauf hinweist, dass Schrift und Illustrationen gleichzeitig entstanden sind. Die Datierung der Miniaturen muss sich insbesondere auf die im byzantinischen Stil ausgeführten stützen, denn die in westlichem und in arabischem Stil gemalten bleiben ohne nähere Parallele. Tsamakda glaubt „manieristische“ Stilzüge zu erkennen, welche für die Malerei der späten Komnenenzeit typisch sind (S. 380–385). Dennoch ist, meiner Meinung nach, der Stil der Skylitzes-Miniaturen in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. undenkbar.¹⁰ Die expressive, durch dünne Zeichenlinien geprägte Pinselführung des Malers B1 ist vielmehr in Denkmälern des frühen 12. Jhs. zu finden.¹¹ Seine von Tsamakda hervorgehobene Weise, Gewandfalten darzustellen (S. 374, 381), ist schon auf Bildern zu sehen, die aus dem Jahre 1133 stammen.¹² Des-

⁹ GRABAR – MANOUSSACAS, Illustration, 14.

¹⁰ Sowohl die der sog. „Gruppe 2400“ angehörenden Hss. als auch die wenigen übrigen byzantinischen Miniaturen, die in die zweite Hälfte des 12. Jhs. sicher datierbar sind, weisen eine wesentlich andere, linear-flache Malweise auf. Siehe A. W. CARR, *Byzantine Illumination, 1150–1250: The Study of a Provincial Tradition*. Chicago 1987 (zur Gruppe 2400); I. SPATHARAKIS, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*. Leiden 1981, Nr. 150, 154, 155, 162.

¹¹ SPATHARAKIS, *Corpus*, Nr. 119, 120, 126. – Eine Ausnahme bilden die drei illustrierten Hss., welche zuletzt einem einzigen Schreiber-Maler zugeschrieben und in das späte 12. Jh. datiert wurden; siehe F. D’AIUTO, *Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini*. *Byz* 67 (1997) 5–59, insb. 7–25, 41–49. Diese Codices, deren Bildausstattung beträchtliche Ähnlichkeiten mit den in byzantinischem Stil ausgeführten Skylitzes-Miniaturen zeigt, gehören aber m. E. der ersten Hälfte des 12. Jhs. an.

¹² SPATHARAKIS, *Corpus*, Nr. 138 (nun Los Angeles, Getty Museum, Cod. Ludwig II.4); zum Stil der Miniaturen siehe R. NELSON, *Theoktistos and Associates in Twelfth-*

halb sind die Miniaturen dem zweiten Viertel des 12. Jhs. zuzuweisen, was auch mit der paläographischen Datierung der Schrift des Matritensis übereinstimmt.¹³

Fragen des Stils und der Entstehungszeit der Skylitzes-Illustrationen sind keinesfalls von rein kunsthistorischer Bedeutung, denn die letzteren bilden eine höchst wichtige Bildquelle zur byzantinischen Realienkunde.¹⁴ Man hat schon betont, dass jene Maler der Madrider Handschrift, welche in byzantinischem Stil arbeiteten, mit Konstantinopler Realien gut vertraut waren.¹⁵ Es ist wichtig festzustellen, ob sie einen schon vorhandenen Miniaturenzyklus kopierten oder ihre Arbeit selbständig ausführten – ob sie, sozusagen, Information von zweiter oder von erster Hand liefern. Tsamakda meint einige Stellen entdeckt zu haben, an denen die Meister ihr vermeintliches Bildmodell missverstanden (S. 58f., 66, 151, 161).¹⁶ Sie schließt daraus, dass die Maler des Matritensis eine andere illustrierte Skylitzes-Handschrift kopiert haben müssen (S. 260f.).

Dieser Schluss ist m. E. irrtümlich. Auf fol. 77r fing der Schreiber an, die nachfolgende Phrase des Chronik-Textes zu kopieren, radierte aber das schon geschriebene $\delta\nu$ $\beta\lambda\acute{\epsilon}$ aus, ließ Platz für ein Bild frei und führte den Text erst dann auf der folgenden Seite (fol. 77v) mit $\delta\nu$ $\beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$ weiter. Das Gleiche scheint auf ff. 118v, 172r *infra* und 233r *infra* zuzutreffen, wo die aus Versehen vor anstatt nach der Illustration gestellten Buchstaben nicht einmal getilgt wurden. Solche Fehler wären unmöglich, wenn der Text in der Vorlage des Matritensis selbst von Bildern unterbrochen wäre. Überdies wurden auf ff. 42r *supra*, 85r, 116v *supra*, 117v, 133r *supra*, 142r *infra*, 182r und 183r *supra* die Bildlegenden ausradiert und vom Rubrizisten durch andere ersetzt, was darauf hindeutet, dass diese Inschriften, welche mit den Bildern engst verknüpft sind, nicht aus irgendeinem anderen Codex abgeschrieben worden sind. Folglich ist der Madrider Miniaturenzyklus *ad hoc* und nicht als Kopie eines früheren Modells entstanden.

Century Constantinople: An Illustrated New Testament of A.D. 1133. *The J. Paul Getty Museum Journal* 15 (1987) 53–78, insb. 71–73.

¹³ Siehe zuletzt S. LUCÀ, I normanni e la ‘rinascita’ del sec. XII. *Archivio storico per la Calabria e la Lucania* 60 (1993) 1–91, insb. 36–63 (“III. Lo Scilitze di Madrid e il Vat. gr. 300”).

¹⁴ Vgl. zuletzt M. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography, 11th–15th Centuries*. Leiden 2003, wo auf die Madrider Skylitzes-Hs. mehrmals verwiesen wird.

¹⁵ N. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Η στολή του επάρχου κι ο Σκυλίτζης της Μαδρίτης, in: Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, ed. E. Kyprianou. Athen 1991, 422–434, insb. 422–424; nachgedr. in: N. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *Society, Culture, and Politics in Byzantium*. Aldershot 2005; vgl. aber A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ταυρολόεον. *DChAE* Ser. IV, 5 (1966–69) 309–314, insb. 311–313 (Επίμετρον· Η μικρογραφία του Σκυλίτζη της Μαδρίτης).

¹⁶ Bei Überprüfung erweisen sich diese m. E. als Scheinfehler. Auf fol. 116r *infra* ist Kaiser Leo VI. nicht tot, sondern lebendig dargestellt, weil seine Pupillen mit schwarzen Punkten bezeichnet sind. Diese Miniatur ist folglich vom Maler nicht mit der folgenden (fol. 116v *supra*) verwechselt worden (so Tsamakda, S. 151). Die angebliche Verwechslung von Miniaturen auf fol. 26r–v (Tsamakda S. 65f.) wurde von Manoussacas befriedigend erklärt; siehe GRABAR – MANOUSSACAS, *Illustration* (zit. in Anm. 6), 19.

Es bleibt die Frage nach den Entstehungsumständen dieses Zyklus, bzw. des Matritensis als Ganzes.¹⁷ Auf der ersten, jetzt stark beschädigten Miniatur des Codex (fol. 9r) sind aller Wahrscheinlichkeit nach der Autor oder der Kopist des Textes und der Auftraggeber des Werkes (bzw. der Handschrift) porträtiert.¹⁸ Diesem wichtigen Bild widmet Tsamakda eine zu Unrecht kurze Beschreibung (S. 42), die nach Ergänzung verlangt. Nur die linke Hälfte des Bildfeldes wurde vom Künstler bemalt. Zwei sitzende, einander zugewandte Figuren sind vor einem Architekturbauwerk dargestellt. Die linke, ein weißbärtiger und weißhaariger Mann, scheint die Arme vorzustrecken. Die rechte, kaum erkennbare Figur sitzt unter einem viersäuligen, mit einem Kreuz bekrönten Baldachin. Auf anderen dem Künstler B1 zuzuschreibenden Miniaturen (ff. 28v *supra*, 34r, 84r *infra*) sind ähnliche Gebäude über dem Patriarchen- und Kaiserthron zu sehen.

Mit der richtigen Deutung dieses Bildes sowie der Entdeckung weiterer dem Hauptschreiber des Matritensis zuzuschreibender Codices könnten wichtige Fortschritte im Verständnis dieses bedeutenden Denkmals erzielt werden.¹⁹ Auf dem Weg solcher künftiger Forschungen bildet Tsamakdas monumentale Monographie einen soliden Meilenstein.

Georgi R. Parpulov

¹⁷ Tsamakda, welche die Handschrift etwas zu spät datiert, zieht als deren mögliche Auftraggeber Archimadrit Onuphrios von Messina († 1183) und Admiral Eugenios von Palermo († 1202) in Betracht (S. 393).

¹⁸ Vgl. I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*. Leiden 1976, Abb. 69, 96, 100; J. PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100) (Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses 2)*. Leipzig 1929, Abb. 6, 11–14, 18, 29, 30, 32, 35, 39, 42, 50, 65, 86, 87.

¹⁹ Man erwartet das Erscheinen des Artikels von B. L. ФОНКИС, *О происхождении Мадридской рукописи Скилицы, Montfaucon: Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике 1* (2005), IM DRUCK.

