

Ce que nous avons dit en ce compte-rendu est plutôt un relevé de *desiderata* et de suggestions, dont ce beau livre est l'occasion, car il contient une infinité d'allusions intéressantes. L'Auteur a très bien tenu la promesse énoncée dans le titre de son livre, en confirmant ainsi le jugement de Don-daine: « Moneta de Crémone vient de publier la plus complète critique théologique qui soit sortie des rangs catholiques » (*Liber de duobus principiis* [1939] p. 58). Nous croyons que c'est un supplément de mérite d'avoir suggéré une problématique plus large, celle plus générale de l'origine du catharisme, et celle plus spéciale mais particulièrement intéressante de la figure de Moneta de Crémone dans le siècle de la grande scolastique.

C. Vansteenkiste OP

Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection – Vol. III Ivories and Steatites by Kurt Weitzmann. Washington 1972. 108 S., 72 Taf.

Nach den 1962 und 1965 erschienenen, von M. C. Ross bearbeiteten Katalogbänden der Dumbarton Oaks Sammlung (I. Metalwork Ceramics Glass etc. II. Jewelry Enamels etc.) liegt nun der dritte Band über Elfenbein- und Steatitschnitzereien vor, der sicher von dem hierfür am meisten Berufenen – Kurt Weitzmann – besorgt wurde. – Die Dumbarton Oaks Collection (künftig DOColl.) kam mit Hilfe von Mr. und Mrs. Robert Woods Bliss zustande (vgl. Widmung des 1. Bandes), und eine Reihe von Objekten stammen aus ihrer Sammlung. Weitere wurden aus dem Kunsthandel oder aus Privatsammlungen erworben. – Wegen der beträchtlichen Anzahl der Objekte (42 Nummern) sollen im folgenden vor allem diejenigen besprochen werden, die bei Erscheinen des Corpus von A. Goldschmidt und K. Weitzmann¹ noch nicht bekannt waren, sowie solche, die durch neue Forschungsergebnisse des Verf. von besonderem Interesse sind.

Von den antiken und spätantiken (profanen) Schnitzereien (17 Stück) sei ein Medizinkästchen (Nr. 9, 2. Hälfte 4. oder 5. Jh.) mit Darstellungen von Dionysos (Mitte), Maenade und Satyr (Seiten) sowie Tyche (Schiebedeckel) hervorgehoben. Einige der Figuren sind früher anders gedeutet worden². Die von W.³ als Maenade bezeichnete Figur ist auch (vgl. Anm. 2) als Nymphe oder Ariadne gedeutet worden, der Satyr, mit Fell um die Schultern und Stock (pedum) in der Rechten, als Herkules. Da er einen Weinschlauch über der Schulter hält, bartlos ist und sein Stab nicht der Keule des Herkules gleicht und außerdem die Zusammenstellung Dionysos – Maenade – Satyr überzeugend ist, wird man diesem Ergebnis sicher zustimmen.

¹ Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jh., 2 Bde (Berlin 1930, 1934).

² Z. B. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike*... (Mainz 1952) Nr. 83; künftig Volbach *Elfb.*

³ Schon in: *American Journal of Archaeology* 51 (1947) 43 Taf. CI und CII.

Aus der nur mit wenigen Stücken vertretenen frühchristlichen Epoche sei die Pyxis aus Moggio (Udine) hervorgehoben (Nr. 18, Ende 5.–6. Jh.). Zu der hier dargestellten Gesetzesübergabe an Moses finden wir interessante, die Quellen betreffende Ausführungen: die ungewöhnliche Darstellung einer Rolle – und nicht einer Tafel – läßt sich auf eine jüdische Legende zurückführen, nach der die Tafel aus hartem Stein, aber trotzdem zusammenrollbar gewesen sei⁴. Eine weitere Besonderheit der Pyxis ist das neben Daniel in der Löwengrube dargestellte Götzenbild Bels, das mit der Schlangenszene zusammengezogen ist (Dan 14, 1–27). Für die Zerstörung Bels – in frühchristlicher Zeit ein Unikum – finden sich Parallelen in katalanischen Bibeln des 11. Jh. – Der unter dem Schloß der Pyxis dargestellte Adler wird von W. als dekoratives Motiv bezeichnet. Versuche, seine Figur, die auch auf anderen Pyxiden wiederkehrt, symbolisch zu deuten (Christus), sind wohl verfehlt⁵. Als syrisch-palästinensisches Werk aus dem späten 7. oder dem 8. Jh. wird ein Relief mit der Geburt Christi angesprochen (Nr. 20), und hiermit gelangen wir zu einem heftig umstrittenen Fragenkomplex, denn das Werk gehört zu der Gruppe von 14 Elfenbeinen, über die die Forschung sich bisher weder hinsichtlich der Lokalisierung noch hinsichtlich der Datierung einigen konnte (vgl. S. 39)⁶. W. hat diese Gruppe von Elfenbeinen, von denen sich acht in Mailand befinden, in einem gesonderten Aufsatz eingehend untersucht⁷, mit dem Ergebnis, daß die Stücke einer syrisch-palästinensischen Werkstatt des 8. Jh. zuzuschreiben sind, die während mehrerer Generationen tätig war, und in der einesteils die Weiterführung frühchristlich-palästinensischer Traditionen, andernteils gewisse Einflüsse der Omaiadenkunst erkennbar sind (S. 39 f.). Wir möchten dem noch hinzufügen, daß gewisse architektonische Details der Elfenbeingruppe mit ebensolchen in den Mosaiken der Omaiadenmoschee in Damaskus vergleichbar sind: Kuppeln und Zelt-dächer tragen häufig eine nach oben ausladende kleine Bekrönung, flach abschließend auf den Architekturen des Elfenbeins mit der Geburt Christi, zuweilen auch sich oben fächerartig erweiternd⁸. Die Geburt Christi der DOColl. ist den frühesten Werken der genannten Gruppe zuzurechnen (S. 41). Für die Erforschung der frühmittelalterlichen Kunst der Länder, die bereits unter arabische Herrschaft geraten waren, ist es von Bedeutung,

⁴ L. Ginzberg, *The Legends of the Jews* (Philadelphia 1947) III 119, IV 49, Anm. 259.

⁵ Vgl. L. Wehrhahn-Stauch, „Aquila-Resurrectio“, in: *Zschr. des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 21 (1967) 123 Abb. 22.

⁶ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser IV* (Berlin 1926) Nr. 124: alexandrinisch, um 600; Volbach *Elfb.* Nr. 249: 11. Jh. ohne Bestimmung der Herkunft; *ders.*, *Gli avori della Cattedra di S. Marco*, in: *Arte del I. Millenio, Atti del Convegno di Pavia . . .* (Turin 1950) 137.

⁷ K. Weitzmann, *The Ivories of the So-called Grado Chair*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 26/1972/43–91; künftige: *DOP* 1972.

⁸ *DOP* 1972 Fig. 4 und 7–9; E. de Lorey, *L'Hellénisme et l'Orient*, in: *Ars Islamica* 1 (1934, Neudruck 1968) 44, Fig. 10, deutlicher Fig. 25.

daß der Verf. die Weiterführung und Tätigkeit christlicher Kunstwerkstätten nachweist, die sich den von Byzanz ausgehenden bilderfeindlichen Vorschriften nicht fügten (DOP 1972 S. 84 f.). Die hiermit zusammenhängenden Fragen waren bisher noch nicht genügend ins Licht gerückt worden. – Durch die sehr regen Handelsbeziehungen zwischen Syrien und Palästina einerseits und Süditalien andererseits müssen Werke der von W. nachgewiesenen Schule nach Amalfi oder Salerno gekommen sein; sie dienten späteren Schnitzern als Muster, wie aus den Skulpturen des Paliotto von Salerno zu erkennen ist (DOP 1972 S. 89 f.). Zuletzt berührt Verf. noch die Frage, zu welchem Gegenstand das Relief mit der Geburt Christi gehört haben könnte, und spricht sich für eine Tür aus, die den Chor (Haikal) vom übrigen Teil der Kirche trennte. Daß solche Türen – teils mit Elfenbeineinlagen – existiert haben, läßt sich nachweisen (S. 41, ausführlicher DOP 1972 S. 87 f.). Wenn man hier auch im Bereich der Hypothese bleibt, spricht doch vieles – auch technische Einzelheiten – für die Richtigkeit des Vorschlags. Der Annahme, daß das Verkündigungsrelief in Mailand (Taf. XXI Fig. 16) der gleichen Tür angehörte, wird man sich, trotz einiger stilistischer Übereinstimmungen (Form der Hände, Falten, Fransen) nicht unbedingt anschließen; es müßte dann die Zusammenarbeit von Schnitzern angenommen werden, deren Ausbildung und Können ziemlich voneinander abweicht. Die Unterschiede zwischen den beiden Reliefs, besonders hinsichtlich des Architekturhintergrundes, sind dem Autor natürlich nicht entgangen (S. 40 f.; DOP 1972 S. 67).

Das in den dreißiger Jahren im Germanischen Museum in Nürnberg befindliche und über die Bliss-Sammlung in die DOColl. gelangte Elfenbein mit dem Thomaswunder (Nr. 21, Mitte 10. Jh., vgl. Vorwort S. VII) ist schon bei Goldschmidt-Weitzmann II Nr. 15 publiziert. Es ist Teil eines Festzyklus, dem auch eine Tafel mit der Lazaruserweckung in Berlin angehört. Verf. konnte nun eine weitere, zum gleichen Zyklus gehörende Tafel mit Darstellung der Koimesis nachweisen (Museum of Fine Arts, Houston; S. 45 f. Taf. XXIV Fig. 19).

Ein erlesenes Stück der Sammlung ist das – bestens erhaltene – Kästchen mit Krieger, mythologischen Figuren und Tieren (Nr. 23, Wende 10. zum 11. Jh.), dem Verf. eine eingehende Studie widmet; das Bildprogramm beruht auf etwa vier verschiedenen Quellen, teils religiösen, teils profanen Inhalts. Die Medaillons mit Tieren gehen größtenteils auf die Physiologus-Illustration zurück (S. 52 f.).

Das eine *crux gemmata* mit Kaiserbild darstellende Relief (Nr. 24, Mitte 10. Jh.) konnte zur Zeit des Erscheinens des Corpus (Goldschmidt-Weitzmann II Nr. 37) nur nach einem Stich und nicht anhand des Originals untersucht und beurteilt werden (S. 56); inzwischen ist es über die Sammlung Bliss in die DOColl. gelangt. Bei dem im Kreuzesschnittpunkt dargestellten jugendlichen Kaiser handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Romanos II. (945–949), der mit 6 Jahren gekrönt wurde. Ein dazugehöriger

Flügel befindet sich im Schloßmuseum zu Gotha; die ursprüngliche Existenz eines dritten Flügels mit dem Bildnis der Kaiserin kann vorausgesetzt werden (S. 57 f.).

Ein erst nach dem Krieg aufgetauchtes Werk ist die Mitteltafel eines Triptychons (Nr. 28, 2. Hälfte 10. Jh.) mit Brustbild der Hodigitria, das als eines der besten Werke der „Nikephorosgruppe“ bezeichnet wird (vgl. S. 3). Mehrere kleine Löcher weisen darauf hin, daß es im Abendland für einen Buchdeckel adaptiert worden war.

Die Mitteltafel eines Triptychons (Nr. 29, Ende 10. Jh.) mit Wiedergabe der Koimesis ist ebenfalls nach Erscheinen des Corpus bekanntgeworden; sie weist einige ikonographische Besonderheiten auf, z. B. die zweimalige Darstellung der Seele Mariens, einmal in den Händen Christi und zum zweiten Mal in den Armen eines Engels, eine Eigenheit der „Triptychongruppe“ (vgl. S. 3).

Ein Rosettenkasten (Nr. 30, 2. Hälfte 10. Jh.) ist – wenn auch einige Reliefs fehlen – wegen des vollständig erkennbaren ikonographischen Programms von Bedeutung: Deesis, Erzengel, Apostel, 3 Evangelisten, Kriegerheilige; ein vermutlich dazugehöriges Relief mit dem Evangelisten Matthäus befand sich in der ehemaligen Sammlung Stroganoff, Rom (Aufbewahrungsort unbekannt, S. 75).

Von besonderem historischen Interesse ist eine Pyxis (Nr. 31, um 1355) mit der Darstellung zweier Kaiserpaare mit je einem Prinzen. Auf Grund verschiedener Überlegungen kommt W. bei der Identifizierung der Herrscher zu einem von A. Grabar etwas abweichenden Ergebnis (Lit.-Angaben S. 82). Letzterer hatte eine Veränderung der ursprünglichen Inschrift der Pyxis mit Umdeutung der Herrscherfiguren (zwei Kaiser mit Namen Joannes) angenommen. Spuren einer solchen Veränderung sind aber nicht zu erkennen. Die Deutung des Kaiserpaares links (Taf. LII c) bereitet keine größeren Schwierigkeiten: Joannes VI. Kantakuzenos mit Irene und dem Enkel Andronikos⁹. Für den rechts stehenden Kaiser (S. 79 Taf. LII d), neben dessen Kopf sich der Anfangsbuchstabe M befindet, schlägt W. die Identifizierung mit Matthaios, dem ältesten Sohn des Joannes Kantakuzenos, vor, der 1355 gekrönt wurde. Zwischen dem Kaiserpaar wohl der älteste Sohn Joannes, der 1356 den Rang eines Kaisers erhielt. Die dargestellten Festlichkeiten (Musikanten) sind mit der Krönung des Matthaios zu erklären. Die Lösung des Problems ist auf diese Weise einfacher und überzeugender als die bisherigen.

Zu wichtigen Forschungsergebnissen führte auch die Untersuchung eines fragmentarisch erhaltenen Reliefs mit dem Erzengel Gabriel (Nr. 40, 2. Hälfte 10. Jh.). Nachdem Verf. bereits früher erkannt hatte, daß es kein Diptychonflügel gewesen sein kann, bringt er nun weitere Argumente für

⁹ Vgl. bereits J. Strzykowski in: Byzant. Zschr. 10 (1901) 566.

die These, daß es sich um einen Teil eines Epistylions (Ikonostasbalken) handelt; vier Reliefs (Teil einer Deesis und zwei Apostel) befinden sich in Bamberg, Staatsbibliothek, zwei weitere entdeckte Verf. vor wenigen Jahren im Magazin der Ermitage in Leningrad. Sie stellen die Darbringung Christi im Tempel dar und gehören zum Festzyklus, der ein steter Teil des Bildprogramms der Epistylia ist. Die Rekonstruktion des Ganzen (S. 103) führt hinsichtlich des Festzyklus zu einigen – aber nicht unüberwindlichen – Schwierigkeiten. Da die Reliefs zu schmal sind, um ein ganzes Festbild hineinzukomponieren, muß man, wie es bei der Darbringung der Fall ist, annehmen, daß mehrere – zwei oder drei – Täfelchen für ein Bild benötigt wurden. Wenn man mit W. zwölf Festbilder annimmt, sind nach der Rekonstruktion für jedes Fest zwei Tafeln gebraucht worden – sechs rechts und sechs links der erweiterten Deesis. W. läßt (S. 102) die Möglichkeit offen, daß für einige Feste drei Tafeln benötigt wurden, und wir möchten diese Lösung für die näherliegende ansehen, da man sich Kompositionen mit einer Zentralfigur, wie etwa Verklärung, Kreuzigung, Himmelfahrt, schwerlich in zwei Tafeln aufgeteilt vorstellen kann. Diese Lösung würde allerdings mit sich bringen, daß entweder weniger Feste dargestellt waren oder ein längeres Epistylon angenommen werden muß. Zu Ende des 10. Jh. kann die sonst übliche Zahl der 12 Feste auch noch nicht eingehalten worden sein. Aber diese Probleme könnten nur befriedigend gelöst werden, wenn noch weitere Tafeln zum Vorschein kämen.

Außer den Elfenbeinskulpturen sind noch die fünf Steatitreliefs der Sammlung (Nr. 35–39) besprochen. Diese bescheideneren Kunstwerke waren früher wenig erforscht und mit Unsicherheit datiert worden. Einen guten Anfang machte A. Bank, *Les Stéatites – Essai de classification – méthodes des recherches*¹⁰. Noch ist die Lokalisierung dieser Werke äußerst schwierig, da Werkstätten nicht bekannt geworden sind. Für das Amulett mit Halbfigur des hl. Georg (Nr. 38) wird kleinasiatische Herkunft in Betracht gezogen; für das Fragment einer Himmelfahrt Christi aus einem Festzyklus (Nr. 39) hauptstädtischer Ursprung, 14. Jh. Früher waren diese Festbildsteatite ins 12. Jh. datiert worden, was sicherlich zu früh ist (S. 99).

Mit dem vorliegenden Werk ist der Forschungsstand für die byzantinische Kleinplastik wesentlich vorgerückt und erweitert worden, was wir den umfassenden Kenntnissen des Verf. verdanken, der wie kein anderer das umfangreiche und weit verstreute Material überblickt. Seine Gabe, Zusammengehörendes zu erkennen, seine Kenntnis der Umarbeitungen, die die Stücke im lateinischen Westen erfahren haben, ist ebenso bewundernswert wie die Sicherheit seines Urteils in bezug auf die stilistische Einordnung der Werke und die ikonographische Entwicklung der einzelnen Darstellungsthemen.

E. Lucchesi Palli

¹⁰ 17. Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina (Ravenna 1970) 355–381.