

Natalia B. Teteriatnikov: *Justinianic Mosaics of Hagia Sophia and Their Aftermath*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library Collection 2017 (Dumbarton Oaks Studies 47). XVIII, 355 S., 246 Farbfotos, 44 Schwarz-Weiß-Fotos. \$ 90.00/€ 81.00. ISBN: 978-0-88402-423-1.

Der mit knapp dreihundert Illustrationen ausgestattete und vom Forschungszentrum *Dumbarton Oaks* produzierte Band von Natalia B. Teteriatnikov ist der frühbyzantinischen Mosaikausstattung der Hagia Sophia gewidmet, und zwar im Spiegel ihrer Restaurierungsgeschichte, womit laut Autorin zwei engverzahnte Forschungsbereiche erstmalig im Kontext behandelt werden. Angesichts der jüngst erfolgten Umwidmung der Hagia Sophia kommt Teteriatnikovs Studie besondere Aktualität zu. Daher könnte sie trotz ihres Fachbuchcharakters über die byzantinistische Wissenschaftsgemeinde hinausgehend Beachtung finden.

Die im Jahre 537 n. Chr. eingeweihte Kuppelbasilika mit dem Patrozinium der ‚Heiligen Weisheit‘ war jahrhundertlang Staatskirche des Byzantinischen Reiches und Sitz des Patriarchen von Konstantinopel. Nach der osmanischen Eroberung Konstantinopels am 29. Mai 1453 erfolgte die Umwidmung zur Moschee; erst Mustafa Kemal Atatürk ließ die Hagia Sophia 1934 säkularisieren und erklärte sie zum Museum in der laizistisch ausgerichteten Republik. Seit ihr per Dekret am 10. Juli 2020 der Museumsstatus aberkannt worden ist, fungiert die Hagia Sophia wieder als Moschee – allen Protesten zum Trotz. Da das monumentale Bauwerk als Teil der sog. Historischen Halbinsel seit 1985 zum Weltkulturerbe der UNESCO zählt, hätte die internationale Organisation gemäß ihrer Statuten über etwaige Änderungen im Vorfeld informiert werden müssen.¹ Beim ersten Freitagsgebet am 24. Juli 2020 in der eiligst dafür hergerichteten Hagia Sophia verhüllten nun weiße Stoffbahnen das Apsismosaik der thronenden Gottesmutter. Außerhalb der Gebetszeiten, so heißt es, sollen die figürlichen Mosaikteile sichtbar bleiben und Touristinnen und Touristen weiterhin willkommen geheißen werden. Es bleibt die Hoffnung, dass die bereits erfolgten Eingriffe in

1 Vgl. hierzu: <https://en.unesco.org/news/unesco-statement-hagia-sophia-istanbul> (abgerufen am 21.08.2020).

Wand- und Deckensektionen nachjustiert und denkmalpflegerische Anliegen beim Ver- und Enthüllen der Mosaik nicht vollständig ausgeblendet werden.

Die kulturhistorisch aufgeheizte Debatte um die Umwidmung zeigt vieles auf, in Bezug auf den Gesamtbestand der Mosaik der Hagia Sophia jedoch vor allem ein geradezu exklusives Interesse an Bildern, das im Übrigen auch die bisherige Forschungsgeschichte zu den Mosaiken dominiert hat. Stets sind es die aus dem neunten bis vierzehnten Jahrhundert stammenden figurativen Mosaiken, die im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Mit ihrer dezidiert der anikonischen Decken- und Wandflächengestaltung des justinianischen Kirchenraums gewidmeten Untersuchung schließt Teteriatnikov somit eine Forschungslücke. Zum ersten Mal erfährt der großflächige mosaizierte Goldgrund, der an ausgewählten Stellen das Kreuzmotiv und ansonsten geometrische wie vegetabile Ornamente aufweist, gebührende Beachtung: zu Recht, prägten doch jahrhundertlang die goldglänzenden Flächen zusammen mit den Böden, Wandverkleidungen und Säulen aus Marmor (nebst nicht mehr erhaltenen Textilien, Kirchenmobiliar und liturgischem Gerät) den Gesamteindruck des Innenraums, der mit Hilfe natürlicher und künstlicher Lichtquellen beleuchtet wurde.²

Teteriatnikovs etwa 350 Seiten umfassende Studie ist zweigeteilt. Einem in fünf Kapitel gegliederten ersten Teil („History and Material Evidence“, 13–230) geht eine konzise Einleitung voraus; dem vier Kapitel umfassenden zweiten Teil („Contextual Aspects“, 233–296) folgt ein Fazit (297–300) und ein von Natalia Teteriatnikov und Beatrice Daskas bearbeiteter Anhang mit Beschreibungen der von Gaspare Fossati angefertigten Aquarelle der ornamentalen Mosaik (301–327). Unter dem Titel „Mosaic Studies in Perspective“ geht Teteriatnikov im ersten Kapitel (13–26) auf Restaurierungsmaßnahmen an den Mosaiken seit dem 19. Jahrhundert ein und nennt illustrierte Publikationen zur Hagia Sophia, die seit dem 17. Jahrhundert existieren. Zeichnungen von Guillaume-Joseph Grelot oder Cornelius Loos stellen bis heute wichtige Zeugnisse für die Forschungsgeschichte der Hagia Sophia dar, wobei die moderne Restaurierungsgeschichte der Mosaik mit der von Sultan Abdülmecid I. initiierten Kampagne (1847–1849) unter Leitung der

2 Siehe dazu N. Schibille: *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Farnham/Burlington, VT 2014; B. V. Pentcheva: *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*. University Park, PA 2017.

Tessiner Brüder Gaspare und Giuseppe Fossati einsetzt.³ Neue, allerdings von Teteriatnikov unberücksichtigte, weil bislang unpublizierte Erkenntnisse sind zukünftig von einer durch das Welterbezentrums der UNESCO unterstützten Kampagne (1992–2002) des *Central Laboratory for Restoration and Conservation* in Istanbul zu erwarten, die sich der Untersuchung des Luftfeuchtigkeitshaushalts im Innenraum angenommen hatte, und von einer Initiative der *Kobe Shukugawa Gakuin University* (2011–2016), bei der mittels nichtinvasiver Scanmethoden unter Putzschichten liegende Mosaikspuren aufgespürt wurden.

In Kapitel 2 („History and Conservation“, 27–45) erfährt man ein wenig mehr über die Arbeitsweise der Gebrüder Fossati und erhält ab Seite 34 auch einige Informationen zum Funktionswandel der einstmaligen Staatskirche des Byzantinischen Reiches. Dass die Nutzung der Hagia Sophia als islamisches Gotteshaus mit distinkten liturgischen Voraussetzungen und Bedürfnissen weitreichende Änderungen der Innenausstattung ab 1453 mit sich gebracht hat, ist soweit bekannt. Umso überraschender ist der differenzierte Umgang mit dem christlichen Bildprogramm unter diversen osmanischen Sultanen des 17.–19. Jahrhunderts. Es wurde nicht irreversibel zerstört, sondern blieb partiell sogar sichtbar und konnte, selbst wenn eher bilderfeindlich gesinnte Sultane an der Macht waren, zumindest unterhalb von Putzschichten fortleben.⁴

Einen weiteren Schwerpunkt in der Restaurierungsgeschichte der Mosaik bildete die Arbeit des *Byzantine Institute of America* unter Leitung von Thomas Whittemore. Die US-amerikanische Organisation verscrieb sich ab 1931 im Rahmen mehrerer Kampagnen der Erforschung der Mosaik der Hagia Sophia. Die umfassende zeichnerische, fotografische und filmische Dokumentation der Maßnahmen – das aussagekräftige Material des *Byzantine Institute* ist seit 1953 in Besitz der *Dumbarton Oaks Byzantine Photograph and Fieldwork Archives* – führte zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit innerhalb der byzantinistischen Fachwelt, die sich in wichtigen Restaurierungskampagnen der

3 Siehe dazu auch S. Schlüter: *Gaspare Fossatis Restaurierung der Hagia Sophia in Istanbul 1847–49*. Bern/Berlin/Brüssel 1999 (Neue Berner Schriften zur Kunst 6).

4 Zum postbyzantinischen Umgang mit dem bildlichen Schmuck in der Hagia Sophia siehe G. Necipoğlu: *The Life of an Imperial Monument. Hagia Sophia after Byzantium*. In: R. Mark/A.S. Çakmak (Hrsgg.): *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*. Cambridge 1992, 195–225.

1960er Jahre niederschlug. Whittemore gelang es zudem durch medial geschickt lancierte Artikel, eine breite Öffentlichkeit und potenzielle Sponsoren anzusprechen. Bei Teteriatnikov kommt an dieser Stelle zu kurz, in welchem Umfang das *Byzantine Institute* an die Maßnahmen der Fossati-Brüder anknüpfen konnte und wie wichtig ihre umfangreiche Dokumentation für die Rekonstruktion der Mosaik im 20. Jahrhundert insgesamt war.⁵

Das dritte Kapitel („Layout, Description, and Chronology“, 47–183) ist das Kernstück der Untersuchung. Hier nimmt Teteriatnikov eine akribische Inspektion der justinianischen Mosaik vor, flicht dabei fortwährend eigene Beobachtungen und Erkenntnisse bisheriger Restaurierungsmaßnahmen und Reinigungskampagnen ein und rekurriert im Fall verlorener oder etwa durch anhaltende Feuchtigkeit stark beschädigter Partien auf Zeichnungen und Aquarelle des 17. bis 20. Jahrhunderts. Der Autorin gelingt es dabei, souverän den Mosaikbestand des sechsten Jahrhunderts zu rekonstruieren. Dabei ist die Ornamentik, trotz der in der Makroperspektive auf die justinianische Mosaikausstattung erkennbaren und höchst beeindruckenden Gesamtharmonie, im Detail mitnichten uniform. Im Gegenteil, sie ist sogar ausgesprochen divers, berücksichtigt Sichtachsen und weist je nach ausführender Mosaizistenhand qualitative Unterschiede auf.

Für Teteriatnikovs Begehung der Hagia Sophia mit nach oben gerichtetem Blick braucht es Zeit und Ausdauer. Abgearbeitet werden das obere Drittel der Wände sowie alle mosaizierten Deckenzonen inklusive Zwickel, Laibungen und Bogensegmente. Es wird überdeutlich, wie spezifisch das jeweilige System aus Goldgrund und ornamentalen Motiven auf einzelne Raumstrukturen ausgerichtet und auf die dort jeweils vorherrschenden Lichtverhältnisse einerseits und die praktischen Bedürfnisse der Liturgie andererseits abgestimmt ist. Die Autorin setzt mit ihrer Inspektion im Esonarthex, der einen relativ hohen originären Mosaikbestand aufweist, an und arbeitet sich über den Naos gen Osten vor, um im Anschluss die Mosaik der Seitenschiffe und danach diejenigen der Emporen eingehend in Augenschein zu nehmen. Bereits am musivischen Dekorsystem des inneren Narthex zeigt

5 Verwiesen sei daher auf eine ältere Studie, die Teteriatnikov den Restaurierungen der Gebrüder Fossati und den Hagia Sophia-Kampagnen des *Byzantine Institute* widmete: N. B. Teteriatnikov: *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul. The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*. Washington, DC 1998. Siehe auch: R. S. Nelson: *Hagia Sophia, 1850–1950. Holy Wisdom Modern Monument*. Chicago/London 2004.

Teteriatnikov auf, in welchem Maße die architektonische Binnengliederung der Vorhalle durch die Auswahl der Motive betont wird. Dreiteilige ‚juwelenbesetzte‘ Bänder akzentuieren die jeweils spezifischen Formen von Gurtbögen, Tympana und Gewölbe; letztere weisen im Zentrum jeweils ein Chi-Ro-Medaillon, während achteckige Sterne mit Troddeln die relativ großflächigen Gewölbeselemente zieren. Im Naos wiederum steht die musivische Gestaltung der Kuppel im Vordergrund, deren vierzig Rippen durch die Wahl von Streifenmosaikbändern mit ausgeklügelter Binnengliederung in einen goldgrundigen breiten Streifen mit alternierenden diagonalen Kreuzen in Türkis und blauegezackten, mit goldener Raute versehenen Feldern betont werden. Die Mittelstreifen wiederum sind von dunkelroten Bändern mit Zinnendekor flankiert und unterstützen durch rundbogige Abschlüsse den geradezu schwerelosen Eindruck der Kuppel (Abb. 70). Die Bogenfenster am Kuppelansatz spielen dabei eine wichtige Rolle. Neben großen Partien der Laibungen weisen auch die Fensterbänke Goldmosaiken auf, die ins sechste (zum Teil ins zehnte Jahrhundert) zu datieren sind und offenbar die Lichtwirkung steigern sollten. Am Beispiel der Redekorierung der durchfensterten Tympana mit figürlichen Mosaiken nach dem Erdbeben von 869 und des östlichen Gurtbogens um 1355 n. Chr., zeigt Teteriatnikov auf, dass selbst bei den späteren Eingriffen und Modifikationen eine bewusste Angleichung an das Dekorationssystem des sechsten Jahrhunderts angestrebt wurde, um die ursprünglich einheitliche Gesamtwirkung aufrechtzuerhalten. Der ockerfarbene Grund der Blendrahmen der nördlichen und südlichen Tympana verweist auf eine Entstehung im Anschluss an die Wiedereinweihung 562/563 n. Chr., etwa zeitgleich mit dem Bau des südwestlichen Vestibüls.⁶ Die Tonnengewölbe der relativ schmalen, niedrigen Durchgänge zwischen Pfeilern und der Westwand bzw. der Ostwand weisen wiederum ein Gittermuster auf silbernem Grund auf, das an gemusterte Textilien erinnert. Im südlichen Seitenschiff arbeitet Teteriatnikov heraus, dass die Kreuze oberhalb der Türen sehr viel aufwändiger gestaltet sind als die Kreuze im Narthex. Die Binnendekoration der Umrandung wird dabei durch die Fenster der südlichen Wand ausreichend beleuchtet, so dass sie auch gut sichtbar ist. Andere Dekorationsmuster, etwa in den Tonnengewölben zwischen den Pfeilern, betonen die nord-südliche Axialität. Die Galerien

6 Zu den ornamentalen Mosaiken des südwestlichen Vestibüls, siehe P. Niewöhner/N. Teteriantikov: *The South Vestibule of Hagia Sophia at Istanbul. The Ornamental Mosaics and the Private Door of the Patriarchate*. In: *DOP* 68, 2014, 117–156.

waren ursprünglich ebenfalls vollständig mosaiziert. Heute sind nur noch in den Exedren, Galeriearkaden und an einigen wenigen weiteren Stellen originale Mosaik erhalten. Der Großteil der Deckengewölbe und Wände in den Galerien weist Malereien der Gebrüder Fossati auf. Während die nördliche und die südliche Galerie ebenso wie die Seitenschiffe im Grundriss identisch sind, unterscheidet sich der Mosaikdekor jeweils. Verschiedenartig ausgeführte vegetabile Muster wie etwa die Akanthusranken in den Laibungen der nordwestlichen Exedra implizieren, dass hier mindestens zwei Mosaizisten am Werk waren.

In Kapitel 4 („Ornamental Repertory“, 185–213) geht Teteriatnikov die einzelnen geometrischen und floralen Ornamente durch. Vergleiche mit Mosaikprogrammen in frühchristlichen Kirchen Roms und Ravennas dienen dem Herausarbeiten von gestalterischen Gemeinsamkeiten bzw. Unterschieden im Detail, etwa beim Einsatz von Ornamentstreifen. Während andernorts (etwa in San Vitale, Ravenna, Abb. 216) Bildszenen von breiten Streifen (die an edelsteinbesetzte Bänder erinnern) gerahmt sind, kommen diese in der Hagia Sophia in schmaler Variante, als mittleres von insgesamt drei Bändern mit relativ hohem Anteil an Goldtesserae vor, so dass ein harmonischer Übergang zum Goldgrund erzielt wird (Abb. 94, siehe dazu auch S. 257). Teteriatnikovs Blick auf die einzelnen Motive der sog. „diaper patterns“ bzw. „allover mosaic patterns“ macht deutlich, dass auf ein Repertoire an gestuften Rauten und Vierpassmotiven zurückgegriffen wurde, das andernorts in Bodenmosaiken und kleinformatigen bildkünstlerischen Medien zum Einsatz kam und stark an seidene Luxustextilien aus Ägypten, Persien und China erinnert, die im sechsten Jahrhundert und darüber hinaus auch als Wandbehänge und Altarverkleidungen Kirchenräume schmückten sowie eine Inspirationsquelle für die „rich carpet-like patterns“ (195) der Mosaik in der Hagia Sophia darstellten. Eine eigene Kategorie bilden individuelle Motive, die Teteriatnikov als einzigartige Kompositornamente („unique composite ornaments“, 197) begreift, welche zwar auf klassische Elemente zurückgreifen, diese aber eigenwillig modifizieren, so dass sie exotisch (197, 199) anmuten. Als Beispiel sei auf den achtstrahligen Stern mit Binnenrosette und Troddeln in Form von Pinienzapfen im Narthex verwiesen. Teteriatnikov konstatiert überzeugend, dass die Mosaizisten der Hagia Sophia auf eine Vielzahl von Motiven und Zierformen der hauptstädtischen visuellen Kultur zurückgreifen und ein idiosynkratisches, auf die speziellen Raumeinheiten der Hagia Sophia abgestimmtes Programm entwickeln konnten,

das auch im Wechselspiel mit der (vor allem textilen) Innenausstattung funktionierte, die man sich hinzudenken müsse. Eine Wechselwirkung mit anderen Medien gilt zum Beispiel auch für das Kreuz, das in den justinianischen Mosaiken der Hagia Sophia in Form des lateinischen Kreuzes und des Christogramms zahlreiche Flächen ziert und etwa im Narthexbereich, wo es besonders häufig vorkommt, mit den lateinischen Kreuzen an den Bronzetüren des Exonarthex und den wesentlich kleineren, zum Teil in Medaillons gefassten griechischen Kreuzen der in *opus sectile* ausgeführten Tafeln korrespondiert (Abb. 236). Unter den vegetabilen Ornamenten („Designs from Nature“, 200–204) hebt die Autorin abgewandelte Akanthusrankenmotive hervor, die in Konstantinopel besonders elaboriert im Bodenmosaik des Großen Palastes vorkommen. Teteriatnikovs Analyse der Ornamente zeigt auch, dass die Mosaizisten der mittel- und spätbyzantinischen Epoche stets die einheitliche Gesamtwirkung des Kirchenraumdekors im Blick behielten und nur vereinzelt neue Motive einführten, etwa im Bereich der Galeriedecken.

Das fünfte Kapitel (215–230) ist der Mosaiktechnik („Technique“) vorbehalten und analysiert diese vergleichend mit spätantiken Mosaiktechniken andernorts im Mittelmeerraum und auch auf der Basis von Tesseræ-, Gips- und Putzproben. Erhaltene Notizen der Restauratoren der Whittemore-Kampagnen geben zusätzlich Auskunft. Der relative hohe Anteil an Riedgras im untersten und mittleren Gipsputzbett ist der hohen Raumfeuchtigkeit geschuldet. Diese ist zum einen auf die allgemeinen klimatischen Verhältnisse im östlichen Mittelmeerraum und zum anderen auf die unterhalb der Hagia Sophia liegende Zisterne zurückzuführen. Nur die dritte (d.h. oberste) Putzschicht, in welche die Tesseræ eingedrückt wurden, bestand aus feinem Marmorstaub und Kalk. Die Untermaalung ist überwiegend rötlich und verleiht den Goldmosaiken dadurch einen warmen Ton. Die wenigen Bereiche, die ockerfarben untermalt sind, sorgen für hellere Nuancierungen und Binnenstrukturierungen von Goldflächen (etwa mit dem Effekt, dass Laibung und Tympanon deutlich abgesetzt voneinander erscheinen).

Die Farbpalette der überwiegend gläsernen Mosaiksteinchen rangiert von Gelb, Terrakotta, Hell- und Dunkelrot über Grün, Türkis und Blau und harmonisiert letztendlich mit der Farbgebung der Marmortafeln an Wänden und Pfeilern und der Marmorsäulen, deren Buntheit zeitgenössische Enkomias ten rühmten. Partielle Untermaalungen in dunklen Farbtönen bewirkten eine zusätzlichen Intensivierungseffekt bestimmter Tesseræ (Blau und Silber).

Die Analysen der Mosaikere verdeutlichen, dass bei den sog. Goldtesserae in Sandwich-Technik bernsteinfarbene Tesserae jeweils mit Blattgold versehen und von einem farblosen Glastropfen versiegelt wurden, so dass ein besonders warmer Ton erreicht wurde. Weitere feinmodulierte Effekte wurden durch konzentrisches oder horizontal gereihtes Anbringen bzw. herausragendes oder schräges Einsetzen ausgewählter Mosaiksteine (etwa derjenigen der Kreuze) erzielt; musivische Methoden, die auch andernorts im Mittelmeerraum zur Anwendung kamen. Ferner geht Teteriatnikov auf Anzahl und Arbeitsweise der Mosaikisten ein, die im Team oder einzeln einen bestimmten Abschnitt bearbeiteten. Für ein konsequent arbeitsteiliges Vorgehen sprechen u. a. divergierende musivische Methoden oder stilistische, farbliche und weitere bei Nahaussicht erkennbare Unterschiede ornamentaler Details (etwa an den Juwelen der Kreuze). In manchen Fällen, z. B. bei den Galerien, die zu einem späteren Zeitpunkt als etwa die Mosaikere der Exedren gefertigt wurden, gehen die auffallenden Unterschiede in der Kolorierung wohl auf eine eingeschränkte Materialauswahl zurück.

Im sechsten Kapitel („Mosaics, the Building, and Light“, 233–252) erschließt Teteriatnikov den Komplex ‚Lichtverhältnisse und Mosaikere‘ im Kontext der spezifischen Baustruktur der Hagia Sophia und ihrer Durchfensterung. Die Autorin führt zunächst zeitgenössische Großbauten in Konstantinopel an (die Hagia Eirene oder die nicht erhaltene Polyuktoskirche), die ebenfalls als überkuppelte Basiliken mit Fenstern an der Kuppelbasis ausgestattet waren und so besonders den Naos mit natürlichem Licht versorgten. In der Hagia Sophia waren von 295 Fenstern der justinianischen Zeit zu Whittemores Zeit über vierzig Fenster verbaut. Die einstige Lichtwirkung war also einst anders, zumal weitere Maßnahmen (etwa der Bau der Stützpfeiler in der Palaiologenzeit oder der unter den Osmanen erfolgte Einbau von Mobiliar für den Sultan) das natürliche Lichtvolumen einschränkten. Atmosphärische Schwarz-Weiß-Fotografien des *Byzantine Institute* vermitteln eine gute Vorstellung der Lichtdurchlässigkeit der Fenster zu unterschiedlichen Tages- und Gebetszeiten (Abb. 253–256).

Das siebte Kapitel („Style and Aesthetics“, 253–287) nimmt sich noch einmal gesondert der stilistischen und ästhetischen Einordnung der justinianischen Mosaikere der Hagia Sophia an. Diese stehen am Anfang einer im gesamten Mittelmeerraum vorzufindenden, überwiegend geometrischen und zum Teil floralen Dekoration repetitiver Art, die von der byzantinischen

Hauptstadt in die Provinzen getragen wurde und sich nicht auf Mosaik beschränkt. Teteriatnikov spricht in dem Zusammenhang von einer multimedialen (in Ost und West gleichermaßen geschätzten) Dekorationsform, die Mosaik, Marmorvertäfelung, *opus sectile*, Stuck und Skulptur im Kircheninnenraum beinhalte und gemäß spätantiker Ästhetikkonzepte von Varianz und Polychromie geprägt sei.

Im achten Kapitel („The Program and Its Message“, 271–287) reflektiert Teteriatnikov über das variantenreiche Ornamentprogramm der justinianischen Mosaik der Hagia Sophia mit dem ins Zentrum gerückten Kreuzmotiv. Etwas ratlos bleibt die Leserschaft ob der Information, dass dieses religiöse Zeichen, welches die Eucharistie verkörpere, in den Provinzen (Kappadokien, Syrien) des Byzantinischen Reiches oftmals als dominierendes Dekorationselement von Kirchen nachweisbar sei, während hauptstädtische Kirchen des sechsten Jahrhunderts, abgesehen von der Hagia Sophia, auch figurative Mosaiken aufwiesen, der Kreuzeskult in Konstantinopel erst nach der Herrschaft Justinians richtig zum Tragen gekommen sei, und das häufige Vorkommen von Kreuzen in der Hagia Sophia einerseits Christus repräsentiere, andererseits eine Lichtsymbolik und in Bezug auf Bau und Stifter vermutlich auch apotropäischen Charakter gehabt habe. Das mag alles zutreffen, doch gerade die von Teteriatnikov angeführten Parameter, die man sich bei der justinianischen Innenausstattung stets hinzudenken müsse, wiesen laut Paulos Silentiarios figürlichen Dekor auf. Dies gilt für kostbar bestickte Altardecken, auf denen das Kaiserpaar, Christus, die Gottesmutter und weitere Heilige abgebildet waren, vermutlich aber auch für Vorhänge, Tür- und Wandbehänge.

Im neunten Kapitel („Mosaic Production“, 289–300) versucht Teteriatnikov abschließend eine sozioökonomische Kontextualisierung der Mosaik der Hagia Sophia. Circa vierhundert Tonnen Glastesserae, so bisherige Schätzungen, kamen zum Einsatz. Aufgrund der farblichen Konsistenz der Tesserae bestimmter Bereiche geht Teteriatnikov von einer *in situ*-Produktion in Konstantinopel aus. Je nach Kalkulation müssen mindestens hundertfünfzig römische Pfund Gold für die Goldmosaiken verarbeitet worden sein. Vermutlich waren Justinian als Stifter und die Architekten (*μηχανικοί*) Anthemios von Tralles und Isidor von Milet auch an der Gesamtkonzeption der Mosaik beteiligt, wobei die Gestaltung im Detail den ausführenden Mosaizisten oblag. Der immense Anteil an Gold, der bei den Tesserae der Hagia Sophia

zum Teil doppellagig zum Einsatz kam, sollte dieser Kirche ein Alleinstellungsmerkmal verschaffen und Macht, Reichtum und Gottgefälligkeit des Stifters besonders augenfällig zum Ausdruck bringen. Prozessionen und Gottesdienste bildeten den liturgischen Rahmen, bei dem die unterschiedlichen natürlichen Lichtverhältnisse im Kirchenraum im Verlauf des Tages mit Hilfe der reflektierenden Goldmosaik bewusst zur Steigerung bestimmter Gebete, Gesänge und ritueller Handlungen genutzt wurden. Die Eucharistie in der Hagia Sophia dauerte besonders an hohen Festtagen mehrere Stunden (295).

Natalia Teteriatnikov wendet sich mit einer beeindruckenden Kenntnis der justinianischen (und späteren) Mosaik der Hagia Sophia an ihre Leserschaft. Ihre Studie ist mit einer gattungsspezifischen Ganztagestour in der Hagia Sophia vergleichbar, bei der die figürlichen Mosaik vollständig ausgeblendet sind und alle Faszination ausschließlich von den goldgrundigen ornamentalen Mosaiken ausgeht, denen man selbst bei mehrmaligen Besuchen der Hagia Sophia vermutlich selten so viel Aufmerksamkeit zu schenken gewillt wäre. Einen wichtigen Beitrag hat Teteriatnikov mit ihrer Studie in jedem Fall geleistet, denn es war überfällig, einmal das Augenmerk so umfassend auf die justinianische Mosaikkonzeption zu legen. Teteriatnikovs Beschreibungen und Analysen der Ornamente sind erkenntnisreich. Bis heute sind die Goldmosaik für die Licht- und Raumwirkung der Hagia Sophia von fundamentaler Bedeutung, und auch das vermittelt die Autorin eindrücklich. Je solider allerdings das Vorwissen zur byzantinischen Mosaikunst im Allgemeinen und zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Hagia Sophia im Besonderen ist, je präsenter man die jeweils beschriebene Raumsituation aufgrund eigener Besuche vor Augen hat, desto gewinnbringender ist die Lektüre. Es handelt sich um eine für ein Fachpublikum spannende (auch weil bislang fehlende) Gesamtschau des justinianischen Mosaikprogramms, das erst nach dem Ende des Bilderstreits (843 n. Chr.) an ausgewählten Stellen des Innenraums um figürliche Mosaik ergänzt worden ist.

Zugegeben, an manchen Stellen hätte man sich deutliche Straffungen gewünscht, an anderen wartet man vergeblich auf eine Synthese der Einzelbeobachtungen – etwa wenn es um die Wirkung der mit dunkelblauen Glas- und grauen Schiefertesserae mosaizierten schmalen Tunnelgewölbe der Galerien geht (Abb. 191–194). Misslich ist auch, dass von Giuseppe Fossatis Aquarellen, die aufgrund ihrer angeblich minderen Qualität gar nicht erst

aufgenommen wurden (301), nicht eine einzige Abbildung im Appendix vorkommt. Dies lässt sich jedenfalls nicht mit einer vermeintlich restriktiven Bildpolitik des *Archivio di Stato del Cantone Ticino* im schweizerischen Bellinzona erklären, wo der Nachlass der Fossatis bewahrt wird. Was das Layout betrifft, hätte eine konsequente Gegenüberstellung der Fossati-Aquarelle mit Fotos historischer bzw. aktueller Mosaikzustände zu einem besseren Verständnis der Modifikationen des 19. Jahrhunderts und der ein Jahrhundert später erfolgten Wiederherstellung einzelner Mosaikabschnitte durch die Restauratoren des *Byzantine Institute* beigetragen. Zwei bis drei herausnehmbare Tafeln würden das lästige Zurückblättern, um sich während der Lektüre Grundrisse und Rekonstruktionen (Abb. 12, 14, 15) zu vergegenwärtigen, ersparen. Meist sind es Kostengründe, die eine praktischere Bebilderung wissenschaftlicher Publikationen in geringer Auflage verhindern. Im vorliegenden Fall wäre ein digitales Add-On eine begrüßenswerte Ergänzung, mit der zudem eine breite Öffentlichkeit erreicht werden könnte – ganz im Sinne von Thomas Whittemore, denn das allgemeine Interesse an guten Abbildungen und Nahaufnahmen der Mosaik ist seit der erfolgten Rückumwidmung der Hagia Sophia deutlich gestiegen. Die einer Präsenz im Internet häufig im Weg stehende Frage der Bildrechte wäre im konkreten Fall relativ unproblematisch: Zumindest einer Teilpräsentation im Internet dürfte nichts im Weg stehen, da fast alle Bildrechte bei der Autorin (bzw. deren Sohn Savva Teteriatnikov) und der herausgebenden Institution liegen.⁷

7 Zumal *Dumbarton Oaks* für Studienzwecke bereits zahlreiche digitalisierte Ressourcen zur Hagia Sophia online anbietet, siehe: https://www.doaks.org/research/byzantine/resources/hagia-sophia?utm_source=oaksnews&utm_medium=email&utm_term=&utm_content=byz&utm_campaign=resources (abgerufen am 12.09.2020).

Mabi Angar, Universität zu Köln
Abteilung Byzantinistik
mabi.angar@uni-koeln.de

www.plekos.de

Empfohlene Zitierweise

Mabi Angar: Rezension zu: Natalia B. Teteriatnikov: Justinianic Mosaics of Hagia Sophia and Their Aftermath. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library Collection 2017 (Dumbarton Oaks Studies 47). In: Plekos 22, 2020, 475–486 (URL: <http://www.plekos.uni-muenchen.de/2020/r-teteriatnikov.pdf>).
