

Das Kreuz mit Christus und den vier Wesen, ein nubisches Motiv und sein Bildkreis

In der Geschichte der nubischen Kunst stellt das 10. Jahrhundert eine sehr deutliche Übergangsphase zu reiferer und komplexerer Darstellung dar¹. Der Wandel ist sowohl an der Kirchenarchitektur als auch an der Monumentalmalerei ersichtlich; letztere zeigt von jener Zeit an lebhaftere Farben und wechsellvollere Formen². Außerdem zeichnet sich diese künstlerische »Renaissance« durch neue Themen und ikonographische Formeln aus. Man ist versucht zu fragen, ob dieses Erblühen der Künste in Nubien im 10. Jahrhundert zufällig mit der Wiedergeburt der byzantinischen Kunst nach dem Ikonoklasmus zusammenfällt oder ob es vielleicht ein Abglanz davon ist. Die vorliegende Arbeit behandelt die Frage der nubisch-byzantinischen Beziehungen anhand der Ikonographie eines einzelnen Motivs, das im späten 10. Jahrhundert zum ersten Mal in der nubischen Kunst auftaucht. Dieses Motiv läßt sich als »das Kreuz mit Theophanie« oder als »Theophanie mit Kreuz« beschreiben, wobei die unterschiedliche Betonung zweierlei Arten der Darstellung entspricht, die in der nubischen Wandmalerei nebeneinander existieren.

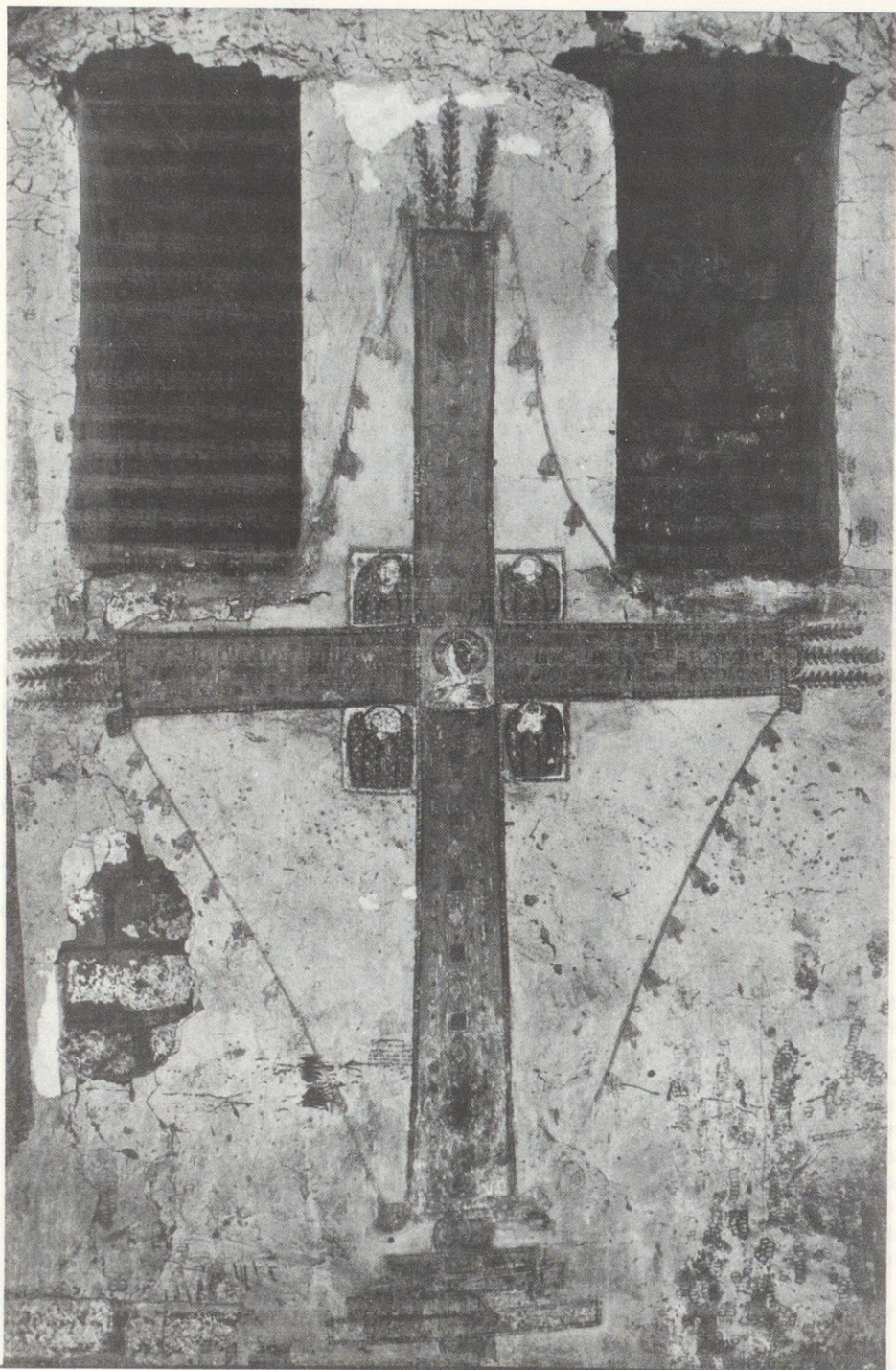
Der erste Typus betont das Kreuz, dem die Gestalt Christi und die vier Tiergestalten untergeordnet sind (Abb. 1-2). Der andere Typus enthält zwar die gleichen Komponenten, unterscheidet sich aber vom ersteren durch eine

1 Dies ist die revidierte und erweiterte Version eines Vortrags, den ich auf dem »Internationalen Symposium für nubische Wandmalereien« in Nieborow (29. bis 31. August 1989) hielt. Ich möchte unseren polnischen Gastgebern bei dieser Gelegenheit nochmals herzlich für ihre Gastfreundschaft danken, insbesondere den Herren Dr. Wladimir Godlewski und Dr. Stefan Jakobielski, den Organisatoren des Symposiums. Frau B. Mierzejewska vom Warschauer Nationalmuseum bin ich für ihre Bemühungen, Spuren des verlorenen Dzialynski-Reliquariums ausfindig zu machen, zu Dank verpflichtet, ebenso den Kollegen William Adams, Robin Cormack, Paul van Moorsel, Maggie Rassart-Debergh, und Piotr Scholz für die wertvollen Anmerkungen und Vorschläge zum Thema meines Vortrags, die ich während unseres Zusammenseins in Warschau von ihnen erhielt. Im letzten Stadium der Niederschrift dieser Arbeit hatte ich Gelegenheit zu einer aufschlußreichen Unterhaltung mit Frau Dr. Christa Belting-Ihm, der ich ebenfalls von Herzen meinen Dank aussprechen möchte.

2 Eine Periodisierung nubischer Kunst unternahm: K. Michaloswki, *Faras, Wall Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*, Warschau, 1974, 28 ff., mit früherer Literatur. Siehe auch M. Martens-Czarnecka, *The Birth of the Multicolour Style*, *Nubian Letters* 12, 1988, 6-14.



1. Das Kreuz aus Faras im Warschauer Nationalmuseum (Verfasserin).



2. Das Kreuz aus der südlichen Kapelle der Faras-Kathedrale, Nationalmuseum Khartum
(Michalowski, *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Taf. 124).

gänzlich andere Anordnung der Verhältnisse: den Mittelpunkt der Komposition stellt Christus dar, von einer Mandorla umrahmt und von vier Wesen mit ausgebreiteten Flügeln umgeben, während das Kreuz in den Hintergrund tritt (Abb. 3)³. Angesichts des sehr fragmentarischen Zustands überlieferter nubische Kunstwerke ist es ein ausgesprochen glücklicher Zufall, daß wir zwei verschiedene Typen der Darstellung unseres Motivs nachweisen können. Die Tatsache, daß zwei Typen der Darstellung vorhanden sind, spricht für die Popularität des Motivs in der nubischen Kunst jener Epoche und betont die Wichtigkeit der Verbindung von Kreuz und Theophanie als den ständig wiederkehrenden und ursprünglichen Merkmalen nubischer Ikonographie: Anhaltspunkte für den Forscher auf seiner Suche nach entfernten Beziehungen und möglichen Quellen der Eingebung.

Wir werden versuchen, die Einzigartigkeit des nubischen Motivs zu umreißen, indem wir Berührungspunkte aufdecken und Züge nachweisen, die es mit ähnlichen Motiven in anderer, doch einschlägiger künstlerischer Umgebung und in anderen Zusammenhängen gemeinsam hat. Dieses Verfahren findet seine Rechtfertigung durch den ikonenhaften Charakter nubischer Wandmalerei sowie durch das Fehlen eines konsequenten Ausschmückungsprogramms, in dem jede Ikone einen vorbestimmten Platz einnehmen würde. Im folgenden die beiden Varianten des nubischen Motivs von Kreuz und Theophanie und ihre jeweiligen Darstellungen.

Typ A: *Das Kreuz mit Theophanie*⁴.

Die schönsten Beispiele für ein Kreuz mit Christi Brustbild im Zentrum und den vier Wesen zwischen den Armen nahe am Medaillon wurden in der nördlichen Vorhalle der Kathedrale von Faras gefunden. Sie sind nahezu identisch. Das eine befindet sich jetzt im Warschauer Nationalmuseum (Abb. 1), das andere im Nationalmuseum von Khartum⁵. Unsere Beschreibung bezieht sich auf die Darstellung in Warschau, da wir nur diese zu Gesicht bekommen konnten.

Das Kreuz ist wunderschön, eine doppelte *crux gemmata* von über zwei Metern Höhe (2.08). Es befand sich ursprünglich an der Westmauer der nörd-

3 P. van Moorsel, Une théophanie nubienne, *Rivista di archeologia cristiana* 42, 1966, 297-316, nennt diese Darstellungen »théophanies avec la croix«.

4 Ein ziemlich vollständiger Katalog der bekannteren Darstellungen dieses Typs befindet sich bei P. van Moorsel, Die Nubier und das glorreiche Kreuz, *BABesch* (= *Bulletin Antieke Beschaving*) 47, 1972, 131.

5 K. Michalowski, *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Zürich-Köln, 1967, Taf. 87-89, 161-2. Zur jetzt in Warschau befindlichen Darstellung vgl. auch: Ders., *Faras, Wall Paintings*, Taf. 54, 243-250.

lichen Vorhalle in einer Höhe von 1.50 m über dem Boden. Das »doppelte« Kreuz entsteht dadurch, daß sich vier gleich kurze Balkenansätze zu längeren und entwickelteren entfalten. Das Kreuz steht auf einer Stufen-Plinthe mit Darstellungen des Erdballs (zwei oberhalb und eine unterhalb der Plinthe). Unter dem am tiefsten gelegenen Erdball sind noch die Überreste eines Kolbens zu sehen. Auf jeder Seite der Stufen schlagen drei blühende Zweige aus. Dekorative Glockengirlanden sind an den Endpunkten des Kreuzes aufgehängt, und zwar sowohl an den kürzeren als auch an den längeren Balkenenden. Durch die Verbindung zwischen den Endpunkten der kleineren und der größeren Kreuze entsteht ein Geflecht von geometrischen Mustern, unter denen jenes Quadrat hervorragt, das die Gotteserscheinung in der Mitte der Komposition umschließt und ihre Zentralität und Wichtigkeit unterstreicht. Mehr als ein Moment der Darstellung deutet darauf hin, daß die Inspirationsquelle ein reales, dreidimensionales Kreuz war: die Grundfarbe scheint auf Gold hinzuweisen; die Perlen und Edelsteine, die das Kreuz in lebhaftem Grün und Rot verzieren, sowie die doppelten Konturen verweisen auf Metalleinfassungen; Plinthe und Kolben dienen dem Zweck, das Kreuz im Boden zu verankern; die Glockengirlanden sind vielleicht Ausdruck einer ortsgebundenen, recht verbreiteten Form liturgischer Verzierung des Kreuzes⁶; und nicht zuletzt läßt die Titelschrift **CTAYPOC** darauf schließen (s. unten S. 192), daß hier eine Reliquie des wahren Kreuzes verehrt wurde.

Das Brustbild Christi erscheint auf einem grünen Hintergrund in einem mit Perlen und Gemmen besetzten Medaillon. Die Farben des Medaillons korrespondieren mit jenen auf der Darstellung des Kreuzes, wobei der einzige Unterschied in den verschiedenen Flächendimensionen liegt. Der Mantel Christi ist in schwarz-braunen Tönen gehalten, identisch mit den Farbkonturen des Kreuzes; die Tunika ist grün, dem grünen Hintergrund entsprechend, und mit roten *clavi* (nur einer sichtbar) versehen; der Heiligenschein erscheint gelb in rotem Rahmen und enthält ein grünes Kreuz.

Der juwelenhafte Charakter des Kreuzes wird durch die Anordnung und Darstellung der vier apokalyptischen Wesen noch unterstrichen. Aus den Flügeln, die mit augenförmigen Flecken versehen sind, treten die Köpfe radial aus dem zentralen Medaillon hervor und erscheinen zwischen den Armen des Kreuzes in Chi-Form. Art und Farben der Darstellung der vier Tiere spiegeln auch hier den übrigen Teil der Gesamtkomposition wider. In Form und

6 Girlanden erstrecken sich zwischen den Balkenenden einiger der früheren koptischen Kreuze, die in Kellia gefunden wurden. Vgl. M. Rassart-Debergh, *Quelques croix kelliotes*, in: *Nubia et Oriens Christianus*, Festschrift für C. Detlef G. Müller zum 60. Geburtstag, Hrsg. P.O. Scholz, R. Stempel, Köln, 1987, Abb. 3, 4, 6, 9, 12. Für die Darstellung des Golgatha-Kreuzes siehe: A. Frolov, *Numismatique byzantine et archéologie des lieux saints au sujet d'une monnaie de l'impératrice Eudocie (V^e siècle)*, in: *Mémorial Louis Petit, Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Bucarest, 1948 (Archives de l'Orient Chrétien, 1), 78-94, bes. S. 90.

Anlage bilden die vier Tiere eine Fortsetzung des zentralen Medaillons und streben auf das innere Viereck zu, das von den Glockengirlanden geformt wird. Die gesamte Komposition ist als ein Ineinandergreifen geometrischer Formen angelegt, wobei das Kreuz die Zentrale Achse, das Brustbild Christi den eigentlichen Mittelpunkt darstellen.

Die vier Tiere sind durch griechische Inschriften als **ΜΕΛΙΤΩΝ** (der Mann), **ΑΓΡΑΜΜΑΤΑΠ** (der Adler), **ΠΑΡΑΜΥΡΑ** (der Löwe) und **ΠΕΙΟΥΡΟΥΘΙΟΝ** (der Stier) gekennzeichnet. Diese Inschriften gehen auf magische koptische Namen zurück und kommen auf allen nubischen Darstellungen von Kreuz-Theophanien vor⁷. Da die vier Tiernamen magischen koptischen Texten entstammen, liegt die Annahme nahe, daß ihr Auftreten in der nubischen Wandmalerei hinsichtlich Ausmaß und Bedeutung ebenfalls auf koptische Einflüsse zurückgeht, zumindest teilweise. Wir haben außerdem festgestellt, daß sowohl die Liturgie als auch die Magie der Kopten ihre Aufmerksamkeit sehr oft den vier **ΖΩΟΝ**⁸ zuwenden. Diese vier Wesen werden als ganz besondere Gruppe von Engeln⁹ angesehen, körperlos (**ΑΣΩΜΑΤΟΣ**)¹⁰, mächtig (**ΕΤΘΜΒΟΜ**)¹¹, mit sechs Flügeln ausgestattet (**ΒΑΘΟΥΡΪΗΛ**)¹² und den Streitwagen Gottes mitführend (**ΖΑΡΜΑ**)¹³. Liturgische und magische Texte erwähnen den Ruf der vier Tiere **ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ**¹⁴. Eine Inschrift mit diesen drei Wörtern befindet sich neben der Theophanie in Abdallah Nirqi¹⁵. Aus den liturgischen Texten geht hervor, daß der 8. Hatūr als Tag der vier Tiere gefeiert wurde, und in den magischen Texten wurden ihnen, wie wir sahen, Namen verliehen¹⁶. Sie haben die Funktion von Fürsprechern der Gläubigen, da sie Gottes Thron nahe sind¹⁷. Die Bedeutung, die die koptische Liturgie sowie die Magie den vier Tieren beilegt, könnte besonders für die nubischen Darstellungen wichtig sein, da diese oft in ein und derselben Kirche vervielfältigt wurden und an verschiedenen Orten (nicht einmal sehr zentral gelegenen) auftauchen. Manchmal erscheinen sie in Begleitung des Stifters, wie in Abdallah Nirqi¹⁸. Diese Kennzeichen könnten sehr wohl auf eine Votivmalerei hinweisen.

7 C. Detlef G. Müller, *Die Engellehre der koptischen Kirche*. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Frömmigkeit in Ägypten, Wiesbaden, 1959, 294, 312; Michalowski, *Faras, Kathedrale*, 235, Anm. 173.

8 Müller, 145.

9 Ebenda, 83.

10 Ebenda, 145, 150.

11 Ebenda, 298.

12 Ebenda, 298, 314.

13 Ebenda, 145, 298.

14 Ebenda, 146, 298, 311, 314.

15 Van Moorsel, *BABesch*, 131.

16 Müller, 150, 270.

17 Ebenda, 138, 142, 146.

18 Van Moorsel, *RAC*, 300; *BABesch*, 131.

Abgesehen von den vier Inschriften, die auf die Wesen bezogen sind und in ihrer Nähe stehen, ist das nun in Warschau befindliche Faras-Kreuz von einer Titelinnschrift begleitet:

IC O XC
CTAYPOC

Das Faras-Kreuz in Khartum enthält eine längere Inschrift:

IC O XC CHP TOY KOCMOY
CTAYPOY¹⁹.

Die meisten Kreuze der Gruppe A wurden in der Kathedrale von Faras gefunden. Sie ähneln sich mehr oder weniger und korrespondieren mit dem oben beschriebenen Beispiel in Warschau²⁰. Zwei weitere Beispiele der Gruppe A aus Faras betonen die Vorherrschaft des Kreuzes vor der Theophanie jedoch noch deutlicher. Das Kreuz in der Chiesa del fiume hat außer den Glockengirlanden auch ein *velum*²¹. Am Kreuz der südlichen Kapelle der Kathedrale von Faras, das sich jetzt in Khartum befindet (Abb. 2)²², ist die Theophanie im Mittelpunkt viel kleiner, so daß sie wie ein Zusatz erscheint. Die drei als Verlängerung der Armbalken des Kreuzes hervorstechenden Zweige unterstreichen diesen Wandel der Proportionen noch mehr. Der Oberkörper Christi ist von einem Viereck umschlossen, das — weit mehr als die *clipei* in den anderen Darstellungen desselben Motivs — ein integraler Bestandteil des Kreuzes zu sein scheint. Die vier Tiere stehen aufrecht um Christus herum und sind, wie er, quadratisch umrahmt, wodurch das Kernstück des Kreuzes in eine Art Schachmuster verwandelt wird. Ein Motiv, das den meisten Darstellungen vom Typ A verlorengegangen ist, ist diesem Kreuz mit demjenigen in der Chiesa del fiume gemein: der Kopf Adams unten zu Füßen des Kreuzes²³. Wie das Warschauer Kreuz, ist auch dieses von Glockengirlanden umgeben. Das Kreuz von Khartum ist 3.55 m hoch und 50 cm über dem Boden dargestellt. Michalowsky datiert es ins frühe 11. Jahrhundert und behauptet, daß es einer ähnlichen Darstellung aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts nachgemacht sei²⁴.

19 Michalowski, *Faras, Kathedrale*, Taf. 88 und S. 161.

20 Die einzige Abweichung von der Regel ist die Darstellung in der Raphaelskirche in Tamit aus dem frühen 11. Jahrhundert, die den Darstellungen in Faras sehr ähnlich ist: U. Monneret de Villard, *La Nubia Medioevale* IV, Kairo, 1953, Taf. 154.

21 Ebenda, Taf. 146,4 und 147,1.

22 Michalowski, *Faras, Kathedrale*, 124f, Taf. 44.

23 Eine der ersten Kreuzesdarstellungen mit dem Brustbild Christi im Mittelpunkt ist in der Adamskapelle der Grabeskirche in Jerusalem bezeugt (siehe unten).

24 Michalowski, *Faras, Kathedrale*, 125.



3. Das Abdallah-Nirqi-Kreuz (P. van Moorsel, in: Michalowski, *Faras, Wall Paintings*, Abb. 40).

Typ B: Die Theophanie mit Kreuz.

Der bedeutendste Vertreter dieses Typs wurde von niederländischen Archäologen an der Ostmauer des südlichen Chorgangs der Kirche in Abdallah Nirqi entdeckt (Abb. 3)²⁵. Die Komposition wird von einer ovalen Mandorla beherrscht, die das Brustbild Christi mit Buch und Segensgebärde umrahmt. Die Innenfläche der Mandorla ist symmetrisch unterteilt durch den Kopf Christi (mit gekreuztem Heiligenschein), Brust und Schultern. Die Mandorla ist von vier Tieren umgeben, deren Köpfe strahlenförmig aus ihr herausragen und deren augenbesetzte Flügel um sie herum angelegt sind. Die Flügelspitzen verschlingen sich an den vier Hauptpunkten der Komposition, wodurch um das mit Edelsteinen besetzte Kreuz ein kontinuierlicher Umriss entsteht. Das Kreuz an sich ist zwischen der Mandorla Christi und dem größeren Oval, das durch die Umrisse der Flügel entsteht, nur teilweise sichtbar. Es ist somit vollständig eingeschlossen und wird weitgehend von den beiden konzentrischen Ovalen verborgen, die der Komposition ihren Brennpunkt verleihen. Die Tiere sind durch begleitende Inschriften ausgewiesen wie im Typ A. Außerdem befindet sich neben der Darstellung von Abdallah Nirqi eine dreifache $\alpha\rho\iota\omicron\varsigma$ -Inchrift, die als Beweis für den gehobenen liturgischen Charakter dieses Werks interpretiert worden ist²⁶.

Die Kreuzdarstellung aus Abdallah Nirqi wird von Paul van Moorsel aus stilistischen Gründen in die Jahre zwischen 976 und 999 datiert, die Amtszeit von Bischof Petros I. von Faras²⁷. Vom stilistischen Standpunkt aus läßt sich diese Zeitspanne bis zum Beginn des 11. Jahrhunderts ausweiten. Vergleicht man das Portrait des Bischofs Marianos (1107-1039)²⁸ mit demjenigen von Petros I., so lassen sich die gleichen Züge wahrnehmen: ein flaches, ovales Gesicht mit schwarzen Umrissen, von einem gleichförmigen Haarstreifen umgeben, linear-geometrische Konturen der sehr hoch angesetzten, schwarz-farbenen, kleinen Ohren und eine dekorative Aufteilung des schwarzen Barts. Da die gleichen Züge an den Darstellungen der *imago clipeata* Christi sowohl in Abdallah Nirqi als auch in Faras auftreten, scheint es mir, daß die hier behandelten Theophanien, grob gesprochen, der gleichen stilistischen Periode nubischer Wandmalerei angehören. Die Unterscheidung der beiden Typen ist deshalb eher eine ikonographische als eine chronologische.

25 A. Klasens, De Nederlandse opgravingen in Nubië, tweede seizoen: 1963-1964, *Phoenix* 10, 1964, 147-156; Van Moorsel, *RAC*, 297-316; Ders., *BABesch*, bes. 129-131.

26 Van Moorsel, *BABesch*, 131 f.

27 Ebenda. Zum Porträt des Bischofs Petros I. siehe Michalowski, *Faras, Kathedrale*, Taf. 57.

28 Michalowski, *Faras, Kathedrale*, Taf. 81; siehe auch S. 186 bezügl. der Liste der Bischöfe von Faras. Siehe auch: S. Jakobielski, Portraits of the Bishops of Faras, in: J. M. Plumley, Hrsg., *Nubian Studies, Proceedings of the Cambridge Symposium 1978*, Warminster, 1982, 127-133.

Typ B wird ebenfalls durch ein sehr beschädigtes Fresko in der Kathedrale von Faras belegt²⁹. Es scheint demjenigen in Abdallah Nirqi sehr nahezustehen. Die Armbalken des Kreuzes von Faras erscheinen im Vergleich zu den anderen Momenten der Komposition noch kleiner. Den Hintergrund der Mandorla bildet ein ziegelartiges Muster, das ebenfalls in einer anderen, sehr beschädigten Theophanie, in Kulubnarti, vorkommt, wo jedoch das Kreuz völlig fehlt³⁰. In einer kleinen Kirche in Sonqi Tino ist auf einer Seitenwand der mittleren westlichen Nische eine andere Theophanie ohne Kreuz und mit ziegelartigem Hintergrund dargestellt³¹.

Das Vorkommen von Theophanien mit und ohne Kreuz in ein und derselben stilistischen und ikonographischen Gruppe von Darstellungen, die der gleichen Zeitspanne nubischer Wandmalerei zugehören, deutet auf die Theophanie als den Ausgangspunkt der Darstellungen vom Typ B hin. Was den Typ A anbelangt, war der Ausgangspunkt der diesbezüglichen Darstellungen meines Erachtens das Kreuz, genauer gesagt: das Kreuz mit dem Brustbild Christi im Mittelpunkt. Dieser Typ soll im Zentrum unserer Untersuchungen stehen. Den anderen Typ, die Theophanie, ein vielschichtigeres und bereits eingehender untersuchtes Thema³², werden wir im Auge behalten, doch wird er zu den Untersuchungen nur als Bestandteil der Kompositionen vom Typ A herangezogen werden, d.i. dem Kreuz mit Theophanie.

Zwei separate Motive treffen in der nubischen Wandmalerei vom Typ A zusammen: 1) Das Kreuz mit der *imago clipeata Christi* an der Überkreuzung der Arme; und 2) Die Theophanie Christi mit den vier apokalyptischen $\alpha\omega\alpha$. Als Beispiel für die Vereinigung dieser beiden Themen sind die nubischen Darstellungen einmalig, während die beiden Komponenten für sich allein in der christlichen Ikonographie wohl bekannt sind. Um den kunsthistorischen Hintergrund im eigentlichen Nubien zu veranschaulichen, soll hier sowohl eine geschichtliche und geographische Übersicht über die Verteilung dieser

29 Van Moorsel, *RAC*, Abb. 2, S. 304.

30 W. Y. Adams, The University of Kentucky Excavations at Kulubnarti, 1969, in: *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*. Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen, Hrsg. E. Dinkler, Recklinghausen, 1970, 141-155, Abb. 121.

31 S. Donadoni, Les fouilles à l'église de Sonqi Tino, in: *Kunst und Geschichte Nubiens*, 209-216, Abb. 192.

32 F. van der Meer, *Maestas Domini*. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien, Città del Vaticano, 1938. Für die nubischen Theophanien siehe Van Moorsel, *RAC* und *BABesch*. Siehe auch Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960; Christa Belting-Ihm, Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration, in: *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance; Functions, Forms and Regional Traditions*. Ten Contributions to a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, Hrsg. by W. Tronzo, Florenz, 1988, 43-59.

Motive als auch ein Versuch, mögliche Kontaktstellen zwischen beiden Motiven außerhalb Nubiens aufzuweisen, folgen.

Das Kreuz mit der *imago clipeata Christi* am Schnittpunkt der Arme ist in der christlichen Kunst des Ostens weit verbreitet. Seine Wurzeln gehen auf die kaiserliche christliche Kunst des 4. Jahrhunderts zurück, wie das Bronzekreuz in Aquileia beweist³³. Kreuze mit einer Kaiserfigur im Zentrum tauchen immer wieder in der byzantinischen Kunst des Mittelalters auf und stellen eine eindeutige Sondergruppe der Kreuz-Ikonographie dar, die starken Einfluß auf die westliche Kaiser-Ikonographie hatte. Aus präikonoklastischer Zeit sind auch »Chi«-Varianten dieser Kaiser-Ikonographie überliefert, und diese könnten einen indirekten Einfluß auf die nubischen Kreuze gehabt haben. Ich denke zum Beispiel an ein Paar goldener Armbänder aus der Dumbarton Oaks Sammlung (Acc. nos. 38.64-65), die aus dem Reifen und einem mit Münzen besetzten zentralen Element hergestellt sind³⁴. Dieses zentrale Element besteht aus fünf Münzen, die Chi-förmig angeordnet sind: die größere in der Mitte stellt den Kaiser Heraclius (610-641) dar, die vier kleineren, symmetrisch um die größere Münze herum angeordnet, zeigen vier andere byzantinische Kaiserköpfe. Ross nimmt an, daß die Armbänder, obwohl wahrscheinlich in Ägypten hergestellt, stilistisch Konstantinopel verpflichtet sind.

Möglicherweise wurde der Übergang vom Kreuz mit Kaiserbüste im Schnittpunkt zum Kreuz mit der *imago clipeata Christi* an derselben Stelle durch das Vorhandensein eines anderen Zweiges der gleichen Ikonographie im 4. bis 6. Jahrhundert erleichtert: den Kreuzeskompositionen mit heidnischen Gottheiten im Zentrum. So befindet sich zum Beispiel in der Dumbarton Oaks Sammlung eine italienische(?) viereckige Schmuckplatte aus Bronze (Acc. no. 56.19; 8/7,9 cm) aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, die am Schnittpunkt des Kreuzes in einem Medaillon den Dionysos(?) zeigt, umgeben von Personifizierungen der vier Jahreszeiten in den Winkeln der Kreuzesbalken (Abb. 4). Die Balken sind mit Körben von Früchten dekoriert³⁵. Ein griechischer Teppich aus dem 5. Jahrhundert, der 1963 von Klaus Wessel veröffentlicht und als »ein ziemlich durchschnittliches Stückchen Massenware« bezeichnet wurde, zeigt im Zentrum des Kreuzes den persischen Gott Mithras und in den

33 C. Cechelli, I singolari cimeli del Museo di Aquileia, in: *Studi Aquileiesi offerti il 7 Ottobre 1953 a Giovanni Brusin* ..., Aquileia, 1953, 246; J. Déer, Das Kaiserbild im Kreuz, *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 13, 1955, 48-122, Taf. X/2 und XI/2; R. Warland, *Das Brustbild Christi*. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, Rom, Freiburg, Wien, 1986 (Römische Quartalschrift, 41. Supplementheft), 125 f.

34 M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Bd. 2: *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington, D.C., 1965, Nr. 46, Taf. XXXVII, 44-46.

35 Ebenda, Bd. 1: *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Paintings*, 1962, Nr. 59, Taf. XXXVII, 52-53.



4. Dionysos(?)-Schmuckplatte aus Bronze in der Dumbarton-Oaks-Sammlung, Acc. No. 56.19
(Dumbarton Oaks Collection).

Winkeln vier Löwen³⁶. Es ist natürlich vorstellbar, daß diese Darstellungen nichts weiter sind als dekorative Schemata³⁷, doch selbst diesen läßt sich immer eine symbolische Bedeutung zuschreiben: die heidnischen Gottheiten unterwerfen sich der Macht des Kreuzes oder: die hergebrachte Glücksbringer-Eigenschaft der Objekte, die durch Götter ausgeschmückt werden, erhält erst durch das Kreuz universale Bedeutung.

Aus frühchristlicher Zeit sind mehrere koptische Textilien erhalten, auf denen im Zentrum des Kreuzes die Büste einer unbekannten Person erscheint, umgeben von runden oder rechteckigen Umrißlinien³⁸. Wahrscheinlich handelt es sich um Begräbnisobjekte, die die Verehrung des Toten für das Kreuz und seine Hoffnung auf Erlösung durch dieses ausdrücken sollten. Das Kreuz wurde im koptischen Ägypten häufig dargestellt, nicht nur im Rahmen der Totenbestattung, sondern zwecks Ausschmückung von Kirchen. In frühchristlicher Zeit war es in armen klösterlichen Milieus wahrscheinlich ein Ersatz für szenische Darstellungen³⁹.

Seltsamerweise ist uns keine Darstellung des Brustbilds Christi am Schnittpunkt der Kreuzbalken aus der Zeit vor dem 6. Jahrhundert bekannt. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, daß durch Zufall nichts dergleichen auf uns gekommen ist, doch ist diese Annahme unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß aus dem 6. und 7. Jahrhundert eine relativ große Anzahl solcher Darstellungen erhalten ist. Zu dieser Tatsache sollten wir zwei weitere Umstände hinzuziehen, die für Ursprung und Entwicklung des Motivs von höchster Bedeutung sind: a) die meisten der frühesten Darstellungen eines Kreuzes mit der *imago clipeata Christi* sind syrisch-palästinensischer Herkunft; b) ihr Auftauchen fällt mit der Einführung der Ikone als Kultobjekt zusammen.

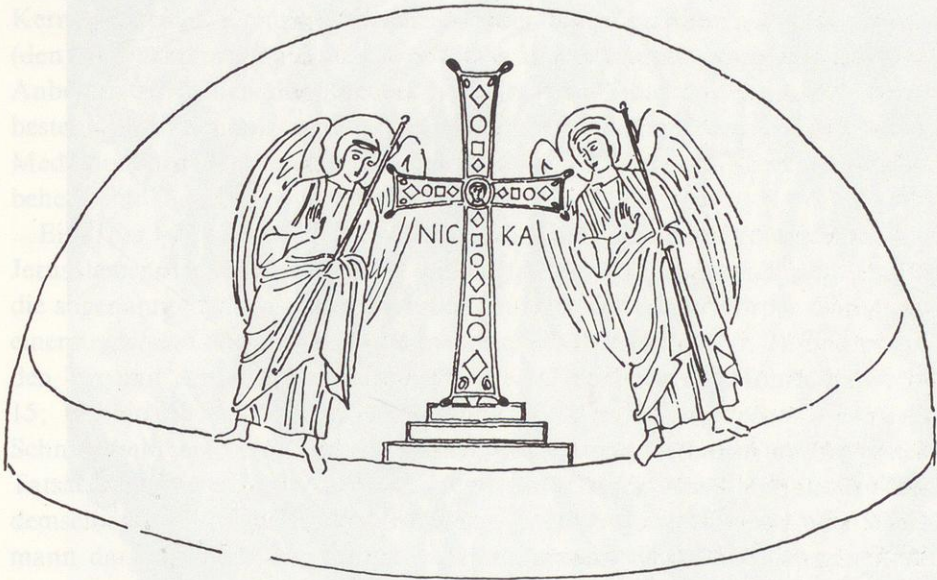
Die Tatsache, daß die große Mehrheit der bekannten, aus dem 6. und 7. Jahrhundert stammenden Kreuze mit dem Brustbild Christi im Schnittpunkt syro-palästinensischen Ursprungs ist, läßt die Annahme gerechtfertigt erscheinen, daß sich zumindest eine der Quellen dieses Motivs aufspüren läßt,

36 K. Wessel, *Koptische Kunst; Die Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen, 1963, 236, Taf. XXII.

37 Wie Wessel, 236, und Warland, 126.

38 Mehrere Beispiele, sämtlich aus der Zeit vor dem 6. Jh., befinden sich in: *Koptische Kunst, Christentum am Nil*. Katalog einer Ausstellung 3. Mai bis 15. August 1963 in Villa Hügel, Essen, Nr. 315, 331, 335, 346 (sehr ähnlich den griechischen Mithras-Textilien, Anm. 35). Andere koptische Textilien zeigen einen Reiter im Zentrum, umgeben von vier Erosen oder Tänzern in »Chi«-förmigem Kompositionsschema. Vgl. dazu A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology: The Art of the Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, MIT, 1978, Nr. 4.71, 4.80, 4.94.

39 Zum Beispiel in den Kellia und Esna. Bezüglich der Kellia vgl. Rassart-Debergh (Anm. 6) mit vorangehender Bibliographie; bezüglich Esna vgl. J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna*, Kairo, 1975 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 94), XV, bes. Anm. 3.



5. Die Apsis-Darstellung der Adamskapelle bei der Grabeskirche (Rekonstruktion Ihm, *Die Programme*, 90, Abb. 24).

und zwar in Verbindung mit dem *loca sancta*-Kult. Die diesbezüglichen Schlüsseldarstellungen sind jene, die mit dem Heiligen Grab in Jerusalem in direkter Verbindung stehen: ein Apsis-Mosaik aus der Kapelle Adams (Abb. 5)⁴⁰ und drei Bobbio-Ampullen, Nr. 3, 4, 5 (Abb. 6)⁴¹. Das jetzt verlorengegangene Apsis-Mosaik zeigt zwei in Anbetung des Kreuzes versunkene Engel⁴². Quaresmius bezeugt ausdrücklich das Vorhandensein und die Stelle eines Christus-Brustbildes in einem Medaillon am Kreuz: »crux Domini et in medio eius et circulo est effigies Salvatoris...«. Die drei Bobbio-Ampullen sind identisch: das Kreuz mit einem sehr großen Medaillon Christi stellt das Kernstück einer Kreuzigungsszene mit den sonst vertrauten Beteiligten dar (den zwei gekreuzigten Schächern, Maria und Johannes, zwei Soldaten bzw. Anbetern zu Füßen des Kreuzes und Sol und Luna darüber). Das Kreuz besteht aus Palmholz und ist zum größeren Teil von dem sternbesetzten Medaillon bedeckt, so daß die *imago clipeata Christi* die Szene vollständig beherrscht.

Eins der verwirrendsten Probleme, die sich bei der Ikonographie der Jerusalemer Ampullen stellen, ist die Vielfalt der Kreuzigungs-Typen. Es gibt die sogenannte historische Kreuzigung, auf der der ganze Körper Christi mit einem *colobium* dargestellt ist (Monza Nr. 12, 13; Bobbio Nr. 7), und es gibt den Typ mit dem Brustmedaillon Christi auf dem Kreuz (Monza Nr. 7, 14, 15; Bobbio Nr. 6, 18). Die Kreuzigung mit der *imago clipeata Christi* im Schnittpunkt erscheint auf den bisher bekannten Ampullen am seltensten. Tatsächlich entstammen alle drei hier besprochenen Ampullen aus ein und demselben Guß-Modell. Es steht außer Zweifel — wie Grabar und Weitzmann dargelegt haben⁴³ — daß die Ikonographie der Evangelien szenen auf den Ampullen stark vom *loca sancta*-Kult beeinflusst ist und insbesondere die Kreuzigungsszene von der Verehrung der Reliquie des wahren Kreuzes geprägt ist. Die Vielfalt der Kreuzformen auf den Ampullen — ich beziehe mich hier auf die Kreuze, die in einem »nicht-szenischen« Kontext, in eigentlichen Adorationsszenen (wie auf Bobbio Nr. 1) oder als anikonische Verzierung auf der Rückseite mehrerer Ampullen (Monza Nr. 4, 12, 13; Bobbio Nr. 8) vorkommen — gibt uns Grund zu der Annahme, daß in der Grabeskirche eine Vielzahl dreidimensionaler Kreuze verehrt wurde. Die frühchristliche Kirche des Heiligen Grabes bestand aus einem riesigen architektonischen Komplex, in dem mehr als ein *locus sanctus* und mehr als eine Reliquie verehrt wurden. So berichtet beispielsweise Sophronius, er habe

40 Ihm, *Die Programme*, 90, Abb. 24.

41 A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958, Taf. XXXIV-XXXVI.

42 Von Quaresmius im 17. Jahrhundert beschrieben; vgl. Ihm, *Die Programme*, 194-195.

43 K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, 31-55.

zuerst vor dem Felsen von Golgotha gekniet und sich dann nach einer anderen heiligen Stätte umgesehen, nämlich derjenigen, an der die Reliquie des Kreuzes aufbewahrt wurde⁴⁴. Dementsprechend gab es in der Kirche mehrere Kapellen und mehrere Altäre. Die Kirche zog nicht nur viele Pilger an, sondern erhielt auch viele Schenkungen wertvoller liturgischer Gegenstände, darunter vor allem natürlich Kreuze (man erinnere sich an die berühmten Kreuzes-Donationen der Kaiser Konstantin, Theodosius und Eudokia⁴⁵). Es liegt nahe anzunehmen, daß der Entstehung des Ikonenkults seit dem 6. Jahrhundert — der sich aus dem Reliquien- und *loca sancta*-Kult herleitet⁴⁶ — auch in der Grabeskirche Ikonen zur Verehrung aufgehängt wurden, einige davon auf Kreuzen. Die himmlische Erscheinung des unsichtbaren Christus (alle Medaillons auf Ampullen sind mit Sternen besät) könnte also mit der historischen Stätte seines Martyriums verknüpft sein, wobei die Verheißung seiner Wiederkunft durch die realen Gegebenheiten seines Erscheinens unterstrichen wurde.

Man sollte nicht unbedingt für jedes einzelne Motiv in den Evangelien-szenen auf den Jerusalemer Ampullen nach einem Modell — sei es ein spezieller Gegenstand oder ein Brauch — Ausschau halten, denn viele dieser Motive haben symbolische, theologische Bedeutung; doch es ist schwierig, das Vorkommen verschiedener Typen von Vereinigung von Kreuz und *clipeus* Christi innerhalb einer ansonsten sehr homogenen Gruppe von *loca sancta*-Gegenständen anders zu erklären. Es wäre verfehlt, sich auf die Phantasie oder künstlerische Freiheit der Kunsthandwerker zu berufen, da dies dem damaligen Zeitgeist fernlag, und es wäre erkünstelt, wollte man für jede Variante eine symbolische oder theologische Bedeutung suchen. Andererseits wissen wir, daß es später während des Ikonoklasmus üblich wurde, eine Ikone aus verschiedenen Gründen am Kreuz aufzuhängen. Es könnte sein, daß dieser Brauch der Ikonophilen im 8. und 9. Jahrhundert nicht gänzlich neu war, sondern die Wiederbelebung einer Sitte, die vom 6. Jahrhundert an mit den *loca sancta* verbunden ist und somit eine Rechtfertigung für die Verehrung der Ikonen dargestellt haben könnte.

Tatsächlich haben wir es hier mit einem Parallelbeispiel zur Geschichte eines anderen Motivs zu tun: dem des toten Christus am Kreuz. Da sich das Motiv so gut für die ikonoklastische Polemik der zwei Naturen Christi

44 K. Schmalz, *Mater ecclesiarum, die Grabeskirche in Jerusalem*. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Mittelalter, Strassburg, 1918, 59 ff. Für die Kreuzfahrerzeit siehe: Theoderich, *Guide to the Holy Land*, Engl. A. Stewart, 2. Ausg., New York, 1986, bes. 9-18.

45 Ebenda, 66 f.; M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium*. The Kaper Karaon and Related Treasures, Baltimore, Walters Art Gallery, 1986, 194.

46 A. Grabar, *Martyrium; recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Bd. 2: *Iconographie*, Paris, 1946, 343-357; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954, 83-150.

eignete, hat man es für typisch postikonoklastisch gehalten⁴⁷. 1966 mußte eine Ikone, die den toten Christus am Kreuz darstellt, früher datiert werden, da sie offensichtlich eine Beziehung zu Anastasius Sinaites' *Hodegos* aus dem späten 7. Jahrhundert hatte⁴⁸. *Hodegos* ist ein antimonophysitisches Handbuch, das die menschliche Natur Christi unterstreicht und seinen realen Tod, den leblosen Körper und die geschlossenen Augen als Argumente gegen die Monophysiten ins Feld führt. Während und nach dem Ikonoklasmus erhielten die gleichen Argumente sowie die visuellen Abbildungen, die sie illustrieren sollten, neuen Auftrieb und eine intensivere, ihrer Verbreitung zuträgliche theologische Grundlage, und zwar in einem Grade, daß man sie mit diesem Zeitraum identifizierte. Eben das könnte auch mit dem Brauch, eine Ikone mit einem Kreuz zu verbinden, geschehen sein. Die Geschichte unseres Motivs ging eigene Wege, aber es hat sicherlich von der allgemeinen Atmosphäre wachsender Achtung vor visuellem Material und der Nachfrage danach profitiert, wodurch die reale Existenz von Personen und Ereignissen aus der heiligen Geschichte bekräftigt wurde. Dieser Zeitgeist charakterisiert das 7. Jahrhundert und war auch in nachikonoklastischer Zeit weiterhin lebendig⁴⁹.

Die Gewohnheit, eine Ikone am Kreuz aufzuhängen, hat einen Vorgänger im kaiserlichen Kult der *tropea*, an denen Bildnisse des Kaisers angehängt wurden. Grabar zieht dieses Vorbild heran, um die Kreuze mit Christus-Medaillon zu erklären⁵⁰. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es sicher plausibler, die Existenz eines Verbindungsgliedes im Übergangsprozeß von einer kaiserlichen Kultpraxis zu einer christlichen Praxis religiöser Symboldarstellung anzunehmen, und zwar ein Verbindungsglied aus dem religiösen Brauchtum des Christentums. Zur Entstehung des neuen Motivs haben sicherlich auch die bereits existierenden Büstenportraits von Kaisern auf Medaillons, die am Schnittpunkt der Kreuzesbalken angebracht waren, beigetragen.

Außer Kreuzesdarstellungen mit dem Brustbild Christi im Zentrum, die gemalt (wie in der Grabeskirche) oder im Relief (wie auf den Ampullen) überliefert sind, haben syro-palästinensische Künstler im 6. und 7. Jahrhundert auch dreidimensionale Kreuze geschaffen, in die an der gleichen Stelle das

47 J. R. Martin, The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Hrsg. K. Weitzmann, Princeton, N.J., 1955, 189-196.

48 H. Belting und C. Belting-Ihm, Das Kreuzbild im *Hodegos* des Anastasios Sinaites: Ein Beitrag zur Frage nach den ältesten Darstellung des toten Crucifixus, in: *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Hrsg. W. N. Schumacher, Freiburg/Br., 1966, 30-39; A. D. Kartsonis, *Anastasis, the Making of an Image*, Princeton, N.J., 1986, Kap. 2 und 3.

49 K. Corrigan, The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev, *Dumbarton Oaks Papers* 42, 1988, 1-11.

50 Grabar, *Ampoules*, 57.

Portrait Christi eingelegt war. Die dreidimensionalen Kreuze mit dem Portrait Christi erfüllen als liturgische Objekte die gleiche Funktion wie die Kreuze, an denen vermutlich Ikonen hingen. Ein derartiges Kreuz gehört zur Sammlung des Katharinenklosters am Sinai und stammt aus seinem Refektorium. Das Sinai-Kreuz ist aus Bronze, und das ungerahmte Brustbild Christi befindet sich auf der Vorderseite des Schnittpunkts. Die Gestalt der stehenden Maria nimmt die Rückseite ein⁵¹. Ein weiteres Beispiel ist das Kreuz von Antiochien, das die auffallenden Ausmaße von 149 cm Höhe und 95 cm Breite hat und auf beiden Seiten des Mittelpunkts ein Medaillon mit dem Portrait Christi aufweist. Es handelt sich um ein auf Holz aufgestelltes silbernes Kreuz, das 1986 anlässlich einer Ausstellung zu Ehren der Kaper Karaon-Sammlung in Baltimore rekonstruiert wurde⁵². Christi Portrait gehört zum sogenannten »syro-palästinensischen« Typ, der einerseits von einer Ikone im St. Katharinenkloster auf dem Sinai aus dem 6. Jahrhundert⁵³, andererseits von einem Sortiment Goldmünzen, das für die zweite Regierungsperiode Justinians II. (705-711) geprägt wurde, bekannt ist⁵⁴.

Wenn hier von der Verehrung oder, allgemeiner gesprochen, der Liturgie des Kreuzes im syro-palästinensischen Raum während der vorikonoklastischen Zeit die Rede ist, so haben wir verschiedene Formen des Gedenkens an das Kreuz von Golgotha im Sinn. Die Nähe zu den *loca sancta* ließ die Botschaft lebendig bleiben und sie mittels verschiedener Medien auf mannigfaltige Weise visuell zum Ausdruck gelangen. Eine Wandmalerei in einer Klosterkirche in Kellia zeigt die halbe Gestalt Christi im Mittelpunkt, der üblicherweise dem Brustbild allein vorbehalten ist⁵⁵. Ein syrisches Evangelienbuch von 633 enthält ein die volle Seite 284v einnehmendes gerahmtes Kreuz, ausgefüllt mit geschriebenem Text, und in seiner Mitte einen ähnlich gerahmten *clipeus* des ein Buch haltenden Christus mit Heiligenschein⁵⁶. Die beiden oberen unbeschriebenen Quadrate links und rechts des Kreuzes enthalten zwei Sterne, die unteren zwei hängende Buchstaben (Alpha und Omega). Die Sterne und die Buchstaben legen ihr zusätzliche Bedeutung bei, die mit

51 K. Weitzmann, I. Ševčenko, The Moses Cross at Sinai, *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 397, Anm. 48, Abb. 16.

52 Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium*, Nr. 42, S. 192 ff.

53 K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine of Mount Sinai, The Icons*, Bd. 1, Princeton, N.J., 1976, B. 6.

54 A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, 36 ff., Abb. 15, 16; R. Cormack, *Writing in Gold*, London, 1985, 98, Abb. 33. Siehe auch: E. Kitzinger, Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art, in: Ders., *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington, Ind., 1976, 256-269, bes. 261 ff.

55 M. Rassart-Debergh, Fouilles récentes aux Kellia, leur apport à la connaissance de l'art copte, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 6, 1984, Taf. Ia.

56 J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, Taf. 2; J. ABfalg, *Syrische Handschriften*, Wiesbaden 1963, vor Tafel I (= Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, Band V).

Matthäus 24-25 und der Verheißung der Wiederkunft Christi im Zusammenhang steht. Doch die ursprüngliche Verbindung zum Kreuz von Golgatha ist in der ersten Phase der Geschichte des Motivs immer gegenwärtig: das Kreuz, das als *praecursor Christi* dient, ist letztlich — nach dem apokryphen Petrus-Evangelium — das Kreuz von Golgatha⁵⁷. Die Identität ist visuell durch die Verwendung und Wiederverwendung eines und desselben Motivs ausgedrückt, dessen Ursprünge sich bis nach Jerusalem zurückverfolgen lassen. Ein Echo dieses Ursprungs ist selbst in jener kunstvollen, einmaligen Darstellung einer *imago clipeata* Christi am Kreuz des Apsis-Mosaiks aus S. Apollinare in Classe, Ravenna (Mitte des 6. Jahrhunderts) gegenwärtig⁵⁸. Dieses Kreuz besitzt natürlich zusätzliche Bedeutungsinhalte, da es Teil einer Verklärungsszene ist, da es auf der gleichen Achse mit dem heiligen Apollinarius liegt, usw.; und trotzdem ist der Zusammenhang mit Jerusalem gewahrt, insbesondere durch die Assoziation des Berges Tabor mit Golgatha. Timotheus von Antiochien betont die Entsprechung der beiden *loca sancta* als Stätten himmlischer Erscheinungen auf Erden⁵⁹.

Ich bin mir durchaus bewußt, daß ein Versuch, die Ursprünge eines Motivs, wie dasjenige des Kreuzes mit der *imago clipeata* Christi im Zentrum, mit so großer Streuung und einer so breiten Palette von Interpretationsmöglichkeiten zu umschreiben, anfechtbar sein muß. In der Tat bezieht sich die Annahme, daß die Wurzeln unseres Motivs auf Jerusalem und damit auf die vorausgesetzte Nähe zum Kreuz von Golgatha zurückgehen, nur auf die frühen Phasen der langen Geschichte dieses visuellen Motivs und schließt keinesfalls andere Bedeutungsinhalte und Interpretationen aus.

Die frühesten schriftlichen Quellen liefern andere, doch sich gegenseitig ergänzende Akzente und zusätzliche Konnotationen des Kreuzes in Verbindung mit einem Brustbild Christi. Die grundlegende christliche Quelle, die Christus und das Kreuz assoziiert, bezieht sich auf sein zweites Kommen (Matthäus 24,30)⁶⁰. Die Identität des Zeichens bei Matthäus und des Kreuzes wird im 4. Jahrhundert durch die Exegesen Cyrills von Jerusalem⁶¹, Johannes' Chrysostomos⁶², Ephräms des Syrers⁶³, und sogar, trotz anfänglichen Zögerns, des heiligen Hieronymus bestätigt⁶⁴.

57 M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1924, 92 f. Ähnliche Interpretation in: *Oracula Sibyllina* VI, 26-28; Johannes Chrysostomos, *De cruce et latrone homilia* II, 4, PG 49, 413 f.

58 E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln, 1964 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 29). PG 86, 256 ff.

59 A. Frolov, *La Croix dans le ciel*, *Revue des études slaves* 27, 1951, 104-112.

60 Y. Christe, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV)*, *Origines et développements d'une image de la seconde parousie*, Paris, 1973 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 10).

61 PG 33, 899.

62 In Matth. hom. 54, 4, PG 58, 537; *De cruce et latrone hom.* II, 4, PG 49, 413 f.

63 Hrsg. Lamy II, 408.

64 In Matt. 4, 24, PL 26, 180.

Der Weg zu diesen Exegesen wurde durch eine Reihe volkstümlicher Überzeugungen gebahnt, die seit dem 2. Jahrhundert schriftlich bezeugt sind. Die apokryphe Apokalypse des Elias aus dem 2. Jahrhundert spricht von der Wiederkunft Christi in einem Kreis von Tauben, dem das Kreuz vorausgeht⁶⁵. Die sogenannte Epistola Apostolorum, ebenfalls aus dem 2. Jahrhundert, betont in der äthiopischen sowohl als auch in der koptischen Version das Zeichen des Kreuzes als die Vorankündigung Christi bei seinem Kommen am Tage des Gerichts⁶⁶. Zwei spätere apokalyptische Schriften aus der Zeit vor der Mitte des 4. Jahrhunderts erzählen in sehr lebhafter Weise von zwei Wundern, in denen Christus aus einem Kreuz heraus lebendige Gestalt annimmt, in beiden Fällen in direktem Zusammenhang mit dem Versprechen seiner Wiederkunft. Die Acta Xanthippae et Polyxenae berichten von einem Kreuz, das von der östlichen Wand eines Raumes, an der es befestigt war, abrückte, um Christus den Weg zu bahnen, und der betenden Xanthippa erschien⁶⁷. Die bekehrten Künstler in den syrischen Urkunden von Oxyrhynchos haben eine ähnliche Vision mit einem Brustkreuz, das einer von ihnen an der Ostwand des Raumes, in dem sie gefangengehalten wurden, angebracht hatte⁶⁸. Wunder dieser Art leben im Volksglauben weithin fort, wie wir hier und da aus schriftlichen Quellen erfahren. So berichten die russischen Chroniken zum Beispiel von zwei Erscheinungen der Sonne am Schnittpunkt eines Kreuzes am Himmel, die sich in den Jahren 1104 und 1277 zugetragen haben sollen⁶⁹.

Diese Bekundungen sehr früher Identifikation von Christus und dem Kreuz im Zusammenhang mit der Wiederkunft Christi und der Rolle des Kreuzes als *praecursor* werden unter dem Gesichtspunkt dieser Diskussion durch Quellen ergänzt, die einen anderen Aspekt der Theologie des Kreuzes hervorheben: seine Kosmologie, mit speziellem Bezug auf den Schnittpunkt der Balken. Irenaeus hat wahrscheinlich als erster von dem fünften »Ende« eines Kreuzes gesprochen: »Et ipse habitus crucis fines et summitates habet quinque, duos in longitudine, et duos in latitudine, et unum in medio, in quo requiescit qui clavis affigitur«⁷⁰. Seine Ansicht ist Teil der allgemeineren und

65 G. Steindorff, *Die Apokalypse des Elias*, Leipzig, 1899 (TU NF II, 3a), 87; F. J. Dölger, *Sol Salutis*, 3. Ausg., Münster, 1972, 216.

66 C. Schmidt, *Gespräche Jesu mit seinen Jüngern nach der Auferstehung*. Ein katholisch-apostolisches Sendschreiben des 2. Jahrhunderts, Leipzig, 1919 (TU III. Reihe, Bd. 13), 56-57; Dölger, *Sol Salutis*, 216; James, *The Apocryphal New Testament*, 485-503, bes. 490.

67 J. James, *Apocrypha anecdota*, Cambridge, 1893 (Texts and Studies II, 3), 54 (mit Datierung in das 2. Jh.); Dölger, *Sol Salutis*, 217 (Datierung in das 4. Jh.).

68 J. Link, *Geschichte der Schauspieler, nach einem Syrischen Manuskript der Königlichen Bibliothek in Berlin*, 1904, 21 ff.; E. Petersön, *La croce e la preghiera verso l'oriente*, *Ephemerides liturgicae* 59, 1945, 52-68.

69 A. Frolov, *La croix dans le ciel*.

70 *Adversus haereses* II, 24, 4.

verbreiteteren kosmologischen Interpretation von »latitudo et longitudo et sublimitas et profundum« aus Epheser 3, 18⁷¹. Aus der Vielzahl der Zeugnisse habe ich — vielleicht willkürlich — nur solche ausgesucht, die die Mitte des Kreuzes betonen, Treff- und Ausgangspunkt der vier Richtungen, da ich annehme, daß diese für das hier besprochene Motiv am zuträglichsten sind.

Die raumgeometrische Gestalt des Kreuzes mit der Betonung des Zentrums ist dem reifen patristischen Denken der Griechen eigen, dessen bedeutendster Vertreter Gregor von Nyssa war⁷². In seinen *Orationes* legt er immer wieder dar, daß das Kreuz die sichtbare Form ist, die den Gläubigen die Rolle Christi »als Vereiniger der Mannigfaltigkeit der Welt offenbare«⁷³. Hier ein typischer Absatz aus seiner *In Christi resurrectione oratio* I: »Stellen wir uns die Macht Gottes vor, wie sie die vier Hauptausdehnungen im Raum der Welt zusammenhält, himmelwärts und nach unten und nach beiden Seiten, dann wird in unserer Vorstellung ganz von selbst die Form des Kreuzes auftauchen; die vier aus dem Zentrum des Kreuzes herausragenden Teile entsprechen den vier Richtungen im Raum, die in allem, was da ist, wahrgenommen werden: im Oben und im Unten und in den seitlichen Begrenzungen. Dies wird von dem Einen, der am Kreuz gestorben ist, zusammengehalten und bringt die Welt selbst durch die Form seines Todes in Einklang.«⁷⁴ Wir haben es hier mit dem Verbindungsglied zwischen der spekulativen Interpretation der Schrift und dem kultischen Gedenken an das Kreuz von Golgatha zu tun, zwischen dem abstrakten Gedanken und seiner sichtbaren Verkörperung, einem Verbindungsglied, das absolut notwendig ist, um den Entstehungsprozeß eines ikonographischen Motives wie des unsrigen zu erklären.

Während des Ikonoklasmus erlebte die Vereinigung von Kreuz und Ikone Christi eine bedeutsame Schicksalswende und erlangte eine bis dahin unbekannte Vorrangstellung. Die nubischen Kreuze gehören in der Geschichte des Motivs in die nachikonoklastische Phase.

Die erneute Synthese zwischen dem Kreuz und der *imago clipeata* Christi und ihr Aufschwung im 10.-11. Jahrhundert läßt sich als das unmittelbare Ergebnis des Wettstreits ansehen, der während des Ikonoklasmus zwischen den Ikonen Christi (und anderer Heiliger) und dem Kreuz stattgefunden hatte. Das Kreuz war in den Augen der Ikonoklasten als Symbol legiti-

71 M. Sulzberger, *Le symbole de la Croix et les monogrammes des Jésus chez les premiers chrétiens*, *Byzantion* 2, 1925, 337-448; H. Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich, 1945, bes. 55-73 (Das Mysterium des Kreuzes); G. B. Ladner, *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross*, in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. Mathias Friend Jr.*, 88-95; J. Sieper, *Das Mysterium des Kreuzes in der Typologie der alten Kirche*, *Kyrios* 9, 1969, 1-30, 65-82.

72 Ladner, *St. Gregory of Nyssa*, 88 ff.

73 Ebenda, 89.

74 Ebenda, 88-89; *PG* 46, 624B; siehe auch *Oratio catechetica*, *PG* 45, 80D.

miert⁷⁵. Es fand deshalb oft dort seinen Platz, wo eine Ikone entfernt werden mußte. Berühmte Beispiele sind durch archäologische und schriftliche Quellen belegt⁷⁶. Überdies erwies sich die ikonoklastische Kontroverse als ein Krieg zwischen Ikone und Kreuz: verdrängte das Kreuz zu Beginn dieser Auseinandersetzung die Ikone, so wurde das Kreuz mit jedem Sieg der Ikonophilen sofort durch die Ikone ersetzt. In einigen Fällen sind drei oder mehr Stadien eines solchen »Duells« bekannt. So wurde beispielsweise in der Mosaik-Apsis der Koimesis-Kirche in Nizäa eine Ikone von Maria mit dem Jesuskind durch ein Kreuz ersetzt, und nach dem Ikonoklasmus nahm die Ikone der Jungfrau erneut den Platz des Kreuzes ein⁷⁷. Ein anderes Beispiel ist für unsere Diskussion noch bezeichnender: eine Christus-Ikone über der Pforte zur Vorhalle (Chalkê) des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel (genannt »der Herr der Chalkê« oder »Christos Chalkitês«) wurde mit dem Ausbruch des Ikonoklasmus im Jahre 726 durch ein Kreuz ersetzt⁷⁸. Die Kaiserin Irene (780-802) räumte der Ikone ihren ursprünglichen Platz wieder ein⁷⁹. Kurz vor Ende des Jahres 814 vertauschten Kaiser Leo V. und sein Sohn Konstantin die Ikone wieder mit dem Kreuz⁸⁰. Am Ende des Krieges wurde die Ikone Christi von der Kaiserin Theodora wieder angebracht, ohne daß das Kreuz entfernt wurde. Das Ergebnis war ein neues mosaikartiges Abbild der Gestalt des stehenden Christus in voller Körperlänge⁸¹. Ein vom Patriarchen Methodios zu jener Zeit verfaßtes Epigramm, das uns durch zwei Manuskripte aus dem 12. Jahrhundert überliefert ist, legt glaubwürdig Zeugnis ab vom Miteinander von Ikone und Kreuz an jener Stelle: Methodios bezeugt Christus seine Verehrung zur gleichen Zeit durch die Anbetung Seines Bildnisses und Seines Kreuzes⁸². Diese Beispiele beweisen, daß das Kreuz im Ikonoklasmus Ikonen ersetzte. Außerdem war es eine symbolische, doch wirksame Waffe im Krieg um die Bilder, welche sowohl von den Ikonoklasten als auch von den

75 Grabar, *L'iconoclasme*, 133 ff.; H. Belting, *Bild und Kult*, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990, 177 ff.

76 Belting, *Bild und Kult*, 175 ff.; Grabar, *L'iconoclasme*, loc. cit.; R. Cormack, E. W. Hawkins, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp, *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, 175-251, bes. 211 ff.; G. Millet, Les iconoclastes et la croix; à propos d'une inscription de Cappadoce, *Bulletin de correspondance hellénique* 34, 1910, 96-109, bes. 98.

77 Belting, *Bild und Kult*, 179-180.

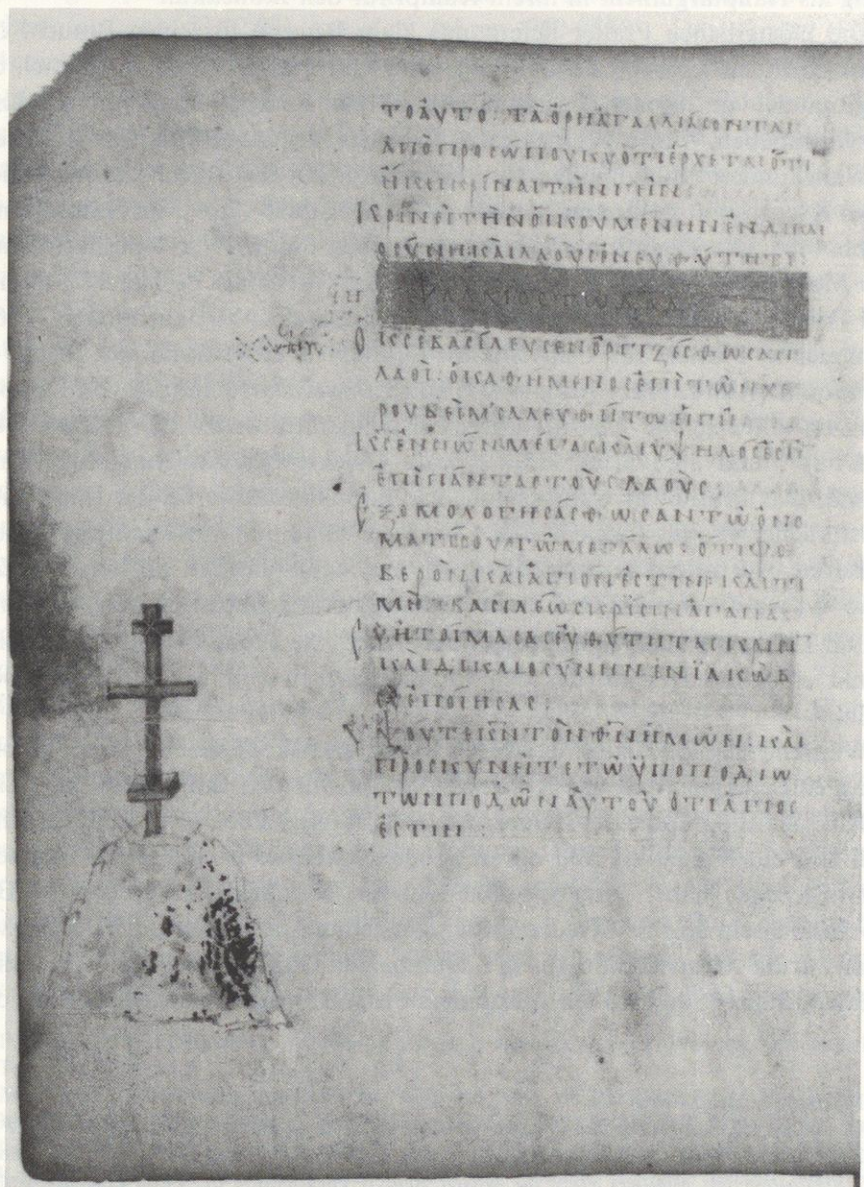
78 Oder etwas später, in 730. S. C. Mango, *The Brazen House; a Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, København, 1959, Appendix I, 170-174. Siehe kürzlich: M.-F. Anzépîe, *La destruction de l'icone du Christ de la Chalcê par Léon III: propagande ou réalité?* *Byzantion* 60, 1990, 445-492.

79 Ebenda, *Patria* II, 219, nach Mango, *The Brazen House*, 121.

80 Ebenda, 122 ff., mit Quellen.

81 *Patria* II, 219, Mango, *The Brazen House*, 125 ff.

82 Die ersten drei Verse des Epigramms lauten: »Of the Patriarch Methodios on the Image of the Chalkê: Seeing Thy stainless image, O Christ, and Thy cross figured in relief, I worship and reverence Thy true flesh«, Mango, *The Brazen House*, 127.



7. Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 20, Fol. 6.

Ikonomphilen geschwungen wurde. Letzteren diente das Kreuz und die Kreuzigung als Hauptargument in ihrem Kampf für den Ikonenkult⁸³.

Die klösterlichen Psalter liefern uns klare Beweise für einen Brauch, der wahrscheinlich während des Ikonoklasmus auflebte, und zwar als Mittel, die Legitimität von Ikonen durch ihre konkrete Verkoppelung mit Kreuzen hervorzuheben. Folio 6 eines jetzt in Paris liegenden Psalters aus dem 10. Jahrhundert (Bibliothèque Nationale ms.gr.20) zeigt die Randillustration eines Kreuzes mit goldenem Medaillon mit Brustbild Christi im Schnittpunkt (Abb. 7)⁸⁴. Die Illustration befindet sich neben Psalm 99, der die Herrschaft des Messias verherrlicht. Der Barberini-Psalter (Vaticanus Barb.gr.372) enthält auf Folio 5v eine ähnliche Illustration⁸⁵. Der aus dem 11. Jahrhundert (1066) stammende Psalter aus dem Studios-Kloster in Konstantinopel, heute in London (British Library Add. 19352) enthält zwei Darstellungen von Doppelkreuzen mit *imagines clipeata* Christi als Illustrationen zu den Psalmen 4, 7 (fol. 3v)⁸⁶ und 86, 17 (fol. 115)⁸⁷, beide Objekte der Anbetung für König David. Das Motiv war wahrscheinlich so populär, daß es bei der Illustration klösterlicher Psalter formelhaften Charakter annahm, was auch aus seinem späteren Auftreten hervorgeht, etwa aus dem Vatikan-Psalter gr.1927, folio 4v, wo die Verse 2 und 7 von Psalm 4 derartig illustriert sind⁸⁸. König David kniet zu Füßen eines Hügels und betet eine Ikone Christi am Schnittpunkt eines Kreuzes an, das den Raum zwischen Himmel und Erde überbrückt.

Während des Ikonoklasmus waren Kreuz und Ikone eine so nahe Verbindung eingegangen, daß das Kreuz als Symbol für den Ikonenkult galt. Eine polemische Biographie des ikonoklastischen Kaisers Leo V. (813-820) erzählt, daß Leo ein Kreuz mit Bild daran anbetete, welches er aus seinen Kleidern hervorgezogen habe, um über seine wahren Absichten irrezuführen⁸⁹. Das Vorhandensein solcher Kreuze in der Umgebung des Kaisers ist durch zwei relativ frühe Gegenstände aus der Dumbarton-Oaks-Sammlung belegt: eine Münze (miliaresion) Kaiser Alexanders (912-913) mit einem Medaillon, das

83 Martin, *The dead Christ*.

84 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, Taf. LXXIV/6 (siehe auch Fol. 7, Taf. LXXIV/7); S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I. Pantocrator 61, Paris grec. 20, British Museum 40731, Paris, 1966 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 4), Taf. 36, 43.

85 S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II. Londres, Add. 19352, Paris, 1970 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 5), 18.

86 Ebenda, Abb. 6.

87 Ebenda, 44, Abb. 190.

88 J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XXXI/5, 1903, 92, Abb. 89.

89 Belting, *Bild und Kult*, 181.

das bärtige Brustbild Christi über dem Mittelpunkt des auf einer gestuften Unterlage stehenden Kreuzes zeigt⁹⁰; und ein silbernes Kreuz mit Niello-Arbeit (acc. no. 53.12.93) aus den Jahren 960-963⁹¹. Das Kreuz (Höhe 7,4 cm; Breite 5,9 cm) zeigt das Brustbild Christi in Niello. Auf der Vorderseite ist in der Mitte die Inschrift eingraviert »Herr, hilf Romanos, dem rechtgläubigen Herrscher«, auf der Rückseite befindet sich das Brustbild der Maria mit der Inschrift »Mutter Gottes, hilf Basil dem Kaiser, der zum Fürsten geboren ist«. Die Inschriften erinnern an die früheste bekannte Darstellung einer Medaillonbüste in einem Kreuz: das silberne Kreuz von Aquileia mit dem Portrait des jungen Kaisers Konstantin. Darauf sucht der Kaiser Schutz im Kreuz und stellt sich selbst als einen Herrscher dar, der unter der Schirmherrschaft des Kreuzes handelt. Der nachikonoklastische Kaiser hebt seine Orthodoxie als Argument dafür hervor, daß er ein Recht auf Schutz habe. Dieser gedanklichen Kontinuität geht eine Kontinuität des visuellen Ausdrucks parallel, und es ist durchaus mit dem neuen Einfluß und den neuen Bedeutungsinhalten vereinbar, die einem alten Motiv im Laufe seiner langen Geschichte zufießen. Dies trifft zweifellos auf das Motiv des Kreuzes mit einem Medaillon im Mittelpunkt zu: es etablierte sich während des Ikonoklasmus immer mehr, wurde in seiner Aussage klarer und in seinem Auftauchen häufiger, doch seine Wurzeln lassen sich bereits im 6. Jahrhundert nachweisen.

Das Diptychon Romanos' II. zeigt in sehr graphischer Form die Einheit der doppelten Portraits Christi und des Kaisers. Auf dem vorderen Einband (Gotha-Museum) erscheint das Brustbild Christi im Mittelpunkt des Kreuzes, dessen Balken die gesamte Höhe und Breite der Elfenbeinarbeit einnehmen. Genau an der gleichen Stelle ist auf der Rückseite (Dumbarton-Oaks-Sammlung) das Portrait einer Kaiserin oder eines Kaisers abgebildet⁹². Auf einer anderen Elfenbeinarbeit Romanos' II., einem Triptychon, erscheint im Zentrum des Kreuzes das Portrait der heiligen Anna, eine Anspielung auf die Tochter Romanos' II⁹³. Die Suche der byzantinischen Kaiser und Kaiserinnen nach

90 P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton and Wittemore Collections* III, Teil. 2, 1973, Nr. AR 3, 525, XXXV.

91 M. C. Rosss, G. Downey, *An Emperor's Gift and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period, The Journal of the Walters Art Gallery* 19-20, 1956-7, 22 ff.; Ross, *Catalogue* ..., Bd. 2, 74-5, Nr. 97, Taf. LI, LII. Ross meint, es handele sich um »eins der silbernen Kreuze, die der byzantinische Kaiser an gewissen Festtagen an hohe Beamte des Hofes verteilt« habe (S. 73). Über die mindere Qualität und die gesellschaftlichen Implikationen dieses Kreuzes vgl. A. Cutler, *Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 31, 1981, 776 f.

92 A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, II, Berlin, 1934, Nr. 36-37, Taf. XIV; Déer, *Das Kaiserbild im Kreuz*, 64 ff., pl. VII, VIII; A. Cutler, *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400*, Washington, D.C., 1985, 17 ff., Abb. 17.

93 Goldschmidt-Weitzmann, *Die Elfenbeinskulpturen* II, Nr. 38, Taf. XV.

Schutz bei Christus und den Heiligen fand in der besonderen Ikonographie des Kreuzes auf sehr angemessene Weise visuellen Ausdruck. Die Einwirkungen dieser Ikonographie auf die Kunst der Ottonen liefert den Beweis, wie stark dieses Motiv nach dem Ikonoklasmus verbreitet war⁹⁴. Die wachsende Anzahl neu entdeckter und neu interpretierter Kreuze mit Medaillons in Gebieten, die anscheinend das ganze östliche Christentum umfassen, spricht für die Loslösung des Motivs von seinen ursprünglichen konkreten Bindungen an die *loca sancta* in Palästina⁹⁵. In der alten bulgarischen Hauptstadt Pliska wurde ein altes Reliquiar in der Form eines Brustkreuzes gefunden, in das Szenen in Niello eingraviert sind. Es zeigt ein Medaillon mit der stehenden Gestalt Christi in der Verklärungsszene⁹⁶. Das Kreuz von Pliska war Teil eines Depots, das aus dem 9. oder 10. Jahrhundert stammt. Eine recht große Gruppe von Kreuzen und anderen Reliquiarien hängen technisch und stilistisch mit dem Kreuz von Pliska zusammen und sind folglich ins 9. oder 10. Jahrhundert zu datieren: z.B. das Kreuz von Vicopisano und das Fieschi Morgan-Reliquiar⁹⁷.

Dieser Gruppe sollte auch ein vergessenes und leider verlorenes Reliquiar in der Form eines Brustkreuzes zugerechnet werden. Der hier angesprochene Gegenstand ist ein goldenes, in Niello eingraviertes Enkolpion (Höhe 6,8 cm; Breite 5,3 cm; Tiefe 1,2 cm). Es wurde vom Grafen Dzialynski in Rom gekauft und unter den Sammlungen des Goluchów-Palastes (Polen) 1897 registriert⁹⁸. Kondakov hat es 1915 erörtert⁹⁹, und Rosenberg berichtet 1922 davon¹⁰⁰. Der Gegenstand ist anscheinend während des Zweiten Weltkrieges verlorengegangen, obwohl Frolov ihn noch 1961 und 1965 auf der Basis früherer Aufzeichnungen katalogisiert¹⁰¹. Die hintere Außenseite des Reliquiars

94 Beispiele in: Déer, Das Kaiserbild im Kreuz.

95 C. Mango, La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Skykéôn, *Cahiers archéologiques* 36, 1988, 41-49; E. Kitzinger, Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, *ebenda*, 51-73.

96 L. Donceva-Petkova, Croix d'or — reliquaire de Pliska, *Culture et art en Bulgarie médiévale (VII^e-XIV^e s.)*, *Bulletin de l'Institut d'Archéologie* 35, 1979, 74 ff.; A. Tschilingirov, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien*, Berlin, 1978, 39, 309, Abb. 17-20; Id., Eine byzantinische Goldschmiedewerkstatt des 7. Jahrhunderts, in: *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, Hrsg. von A. Effenberger, Berlin, 1982, 76-89, Abb. 1-4.

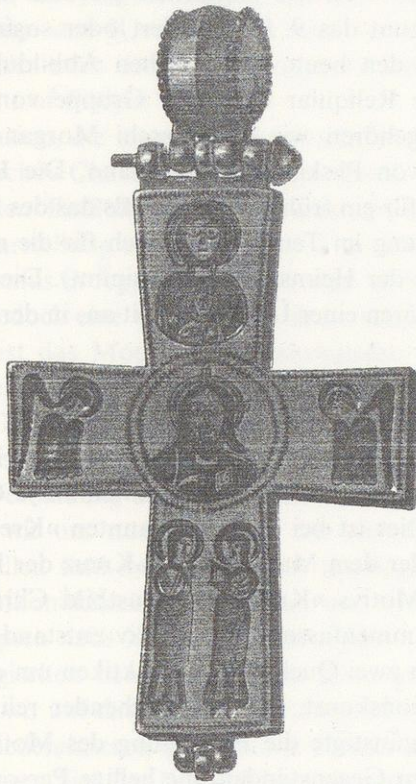
97 E. Lucchesi Palli, Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi, *Römische Quartalschrift* 57, 1962, 256 ff., Taf. 18b, 19a; Kitzinger, *Reflections*, 65 f., Abb. 11, 12; D. Buckton, The Oppenheim or Fieschi-Morgan Reliquary in New York and the Antecedents of Middle Byzantine Enamel, *8th Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, Chicago, 1982, 35 f.

98 W. Froehner, *Collections du Château de Goluchów. L'orfèvrerie*, Paris, 1897, Nr. 201, 76 ff., Taf. XVIII-XIX.

99 N. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri II*, Petrograd, 1915, 265.

100 M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, 2. Teil: *Der Zellenschmelz*, Heft 3, Frankfurt/M., 1922, 44 ff., Abb. 61.

101 A. Frolov, *La relique de la vraie croix, recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961



8. Das Dzialynski-Reliquiar, Vorderseite (Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*, 2, *Der Zellschmelz*, Abb. 61).

enthielt ein Medaillon mit der Büste Christi im Schnittpunkt der Kreuzbalken, das auf den Seitenbalken von zwei Engeln umrahmt war, sowie eine Ikone der Maria *Nikopeia* und darunter eine Heimsuchung Mariä (Abb. 8). Die Vorderseite war mit einer Kreuzigung verziert. Da der Gegenstand verloren ist, hat es wenig Sinn, ihn stilistisch einzuordnen oder zu datieren. Das Reliquiar Dzialynskis war ursprünglich um das Jahr 700 datiert und als süditalienische¹⁰² oder syrische¹⁰³ Arbeit angesehen worden. Frolow schlägt als späteres Entstehungsdatum das 9. Jahrhundert oder sogar die Zeit um das Jahr 1000 vor¹⁰⁴. Aus den heute zugänglichen Abbildungen zu schließen, scheint mir Dzialynskis Reliquiar derselben Gruppe von Reliquiarien und Kreuzreliquiarien anzugehören wie das Fieschi Morgan-Reliquiar in New York und die Kreuze von Pliska und Vicopisano. Die Heimsuchungsszene spricht nicht unbedingt für ein früheres Datum als das des Kreuzes von Pliska (wo bereits eine Darstellung im Tempel — typisch für die mittelbyzantinischen Festzyklen — den Platz der Heimsuchung einnimmt). Die Kreuze aus Pliska und von Dzialynski gehören einer Übergangszeit an, in der noch beide Szenen möglich sind¹⁰⁵.

Die seit dem 11. Jahrhundert bekannten Kreuze mit Medaillons rücken weiter von den palästinensischen Wurzeln des Motivs ab. Sie führen zusätzlich zum Brustbild Christi am Schnittpunkt Szenen oder Heilige lokalen oder lokal-historischen Charakters ein oder sie enthalten die ja ebenfalls universale Gestalt der Jungfrau. Dies ist bei dem sogenannten »Kreuz des Patriarchen Michael Cerullarius« oder dem Matzkhvarichi-Kreuz der Fall¹⁰⁶.

Die Geschichte des Motivs »Kreuz mit Brustbild Christi im Medaillon« läßt sich wie folgt zusammenfassen: Das Motiv entstand im 6. Jahrhundert aus der Verbindung von zwei Quellen, Kultpraktiken um die *loca sancta* und kaiserliche Repräsentationskunst. Ein entsprechender religiöser und theologischer Hintergrund begünstigte die Entstehung des Motivs: die wachsende Nachfrage nach visuellen Gegenständen, die heilige Personen und Ereignisse authentisieren, sowie die Bevorzugung figurativer Ikonen vor mittelbaren Symbolen. Die Formulierungen des sogenannten Quinisext-Konzils, das von Justinian II. einberufen worden war, ist für die Frühzeit bezeichnend und beleuchtet unser Motiv: »Um allen Menschen das Vollkommene, zum Beispiel in der Malerei, vor Augen zu führen, ordnen wir an, daß unser Herr Jesus Christus, das Lamm, das die Sünden der Welt auf sich nahm, von nun

(Archives de l'Orient Latin, 7), Nr. 160, 247; Ders., *Le reliquaires de la vraie croix*, Paris, 1965 (Archives de l'Orient Latin, 8), Abb. 29.

102 Ch. de Linas, *Revue de l'art chrétien* 31, 1881, 288.

103 Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*; Frolow, *La relique*.

104 Frolow, *La relique*, 248.

105 Kitzinger, *Reflections*, 65 f.

106 Mango, *La croix dite de Michel le Cérulaire*. Für spätere Beispiele siehe: Frolow, *La relique*, 290 ff., 359 f., 437 f.; id., *Les reliquaires*, 109, 197.

an in seiner menschlichen Gestalt abgebildet werde, und nicht mehr in der Gestalt des Lammes. In seiner Gestalt erkennen wir die Tiefe der Erniedrigung, durch die Christus als Gott hindurchgegangen ist, und werden angehalten, seines Lebens im Fleische, seines Leidens und seines Erlösertodes zu gedenken, sowie des Heils, das der Welt dadurch zuteil wurde«¹⁰⁷. Der Ikonoklasmus stärkte die bereits bestehende Verbindung zwischen dem Kreuz und der Ikone Christi und verlieh ihr Allgemeingültigkeit. Mit bedeutungsvollen Figuren verzierte Reliquiarien und Kreuze waren von nun an nicht nur Beweise der Frömmigkeit, sondern auch der Rechtgläubigkeit, Verkündigungen der Gültigkeit von Reliquien *und* Bildern¹⁰⁸.

Die neue Dimension, die unser Motiv in nachikonoklastischer Zeit erhielt, sowie der »bewegliche« Charakter der Gegenstände, mit denen es verbunden war, hatten direkten Einfluß auf sein Erscheinen im Gebiet des Nils. Die frühe koptische Darstellung in den Kellia (s.o. S. 204) besagt, daß das Motiv vor dem Ikonoklasmus in Ägypten bekannt war. In Nubien ist das Kreuz mit der Büste Christi jedoch eine vollkommen neue, nachikonoklastische Erscheinung. In Nubien ist das Motiv im 10. Jahrhundert nicht nur neu, sondern erscheint auch in einer für die christliche Ikonographie einzigartigen Abwandlung: der *clipeus* Christi auf dem Kreuz ist von vier apokalyptischen Wesen begleitet, wodurch eine einmalige Verbindung von Kreuz und *maiestas* zustande kommt. Da diese Verbindung die Einmaligkeit unserer nubischen Darstellungen ausmacht, müssen wir uns nunmehr nach den nächstliegenden Einflußquellen umsehen. Die Quellen sind zweifacher Art: theologisch bzw. liturgisch, mit Ursprung im nachikonoklastischen Byzanz, und visuell. Letztere sind über das koptische Ägypten nach Nubien eingedrungen.

Um den theologischen bzw. liturgischen Hintergrund unseres Motivs zu definieren, müssen wir auf das Jahr 843 zurückgreifen. Man erinnere sich (s.o. S. 208), daß die Wiedereinsetzung der Ikone Christi auf der Bronzeforte von Chalkê den endgültigen Sieg der Ikonophilen ankündigte. Durch das Epigramm des Patriarchen Methodios wissen wir, daß das vorher von den Ikonoklasten errichtete Kreuz nicht entfernt wurde. Meiner Meinung nach ist das Nebeneinander bzw. das Zusammengehen von Ikone Christi und Kreuz sowie die kultische Vereinigung beider (wie Methodios bestätigt) der Grund für die breite Streuung und die neue Aussage der nachikonoklastischen Darstellungen eines Kreuzes mit der *imago clipeata* Christi, auch für die nubischen Beispiele. Dies wäre selbstverständlich nicht möglich gewesen ohne die liturgische Form des Gedenkens an die Wiedererrichtung von Chalkê und die Verbreitung und Langlebigkeit des Rituals in den Ostkirchen. Schon am 11. März 843 wurde in feierlicher Form das Fest der Rechtgläubigkeit (KYPIAKH THΣ

107 Cormack, *Writing in Gold*, 99-101.

108 Kartsonis, *Anastasis*, 118 ff., mit Quellen.

ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ) eingesetzt, um den endgültigen und dauerhaften Sieg der Ikonophilen zu feiern¹⁰⁹. Dieses Fest ist noch immer integraler Bestandteil des liturgischen Kalenders der griechisch-orthodoxen Kirche und wird am ersten Sonntag der großen Fastenzeit (dies war der 11. März 843) gefeiert. Eine der Hymnen, die seit dem 9. Jahrhundert ihren festen Platz in der Liturgie hat, lautet: »Bring mit den Engeln das Opfer, in Verehrung meiner Gestalt und des Kreuzes«¹¹⁰. Diese Hymne bezieht sich wörtlich auf eine Quelle aus dem 9. Jahrhundert, die der Absolution des Kaisers Theophil gewidmet ist. Christus erscheint dem Mönch Jesaja aus Nicomedia und spricht zu ihm:

»παῦσον πάντας τοὺς ἀνιέρους καὶ οὕτως σὺν ἀγγέλοις προσενέγκης μοι θυσίαν αἰνέσεως, τῆς ἐμῆς εἰκόνης τὴν μορφήν μετὰ τοῦ σταυροῦ σεβαζόμενος«¹¹¹.

Diese Hymne, die mit einem seit 843 in der ganzen östlichen Christenheit intensiv gefeierten Fest verbunden ist, rechtfertigt und erklärt nicht nur die visuellen Kreuzesdarstellungen mit *imagines clipeatae* Christi, sondern sie stellt auch den Schlüssel zum Verständnis jener Bilder dar, denen die vier Wesen hinzugefügt sind. Die volle Bedeutung der Hymne geht aus zeitgenössischen Auslegungen hervor, insbesondere aus den Schriften des Theodor Studites: es ist die Aufgabe der Engel, von denen in der Hymne und in der *Narratio de Theophili Imperatoris absolutione* die Rede ist, über das Mysterium Gottes nachzusinnen und es der Menschheit zu offenbaren. Im Alten Bund waren nur Jesaja, Hezekiel und Daniel imstande, Gott und die himmlischen Heerscharen zu sehen; nur sie hatten das Bewußtsein der kommenden Menschwerdung. Doch seit der Fleischwerdung kann das Bild Gottes von allen Menschen erblickt werden »Wir (wurden) wie die ζῳδια ... vieläugig (πολλόμματα)«¹¹².

In diesem Zusammenhang wird die visuelle Verbindung von Kreuz (an dem *Christus incarnatus* den Tod fand), der Gestalt Christi im Himmel (der *clipeus* mit goldenem, blauem oder gesterntem Hintergrund) und den vier ζῳα mit Augen auf ihren Flügeln vollkommen verständlich. In der Tat finden wir nach dem Ikonoklasmus Darstellungen, die diese oder jene der in der Homilie des Theodor Studites »geforderten« Elemente aufweisen. Eins der ersten visuellen Resultate — besonders wertvoll, da es von einem ausführlichen schriftlichen Kommentar unterstützt wird — ist das wunderschöne, doch nahezu unbekannte Titelbild der Leo-Bibel im Vatikan (Reg.gr. I, Abb. 9)¹¹³.

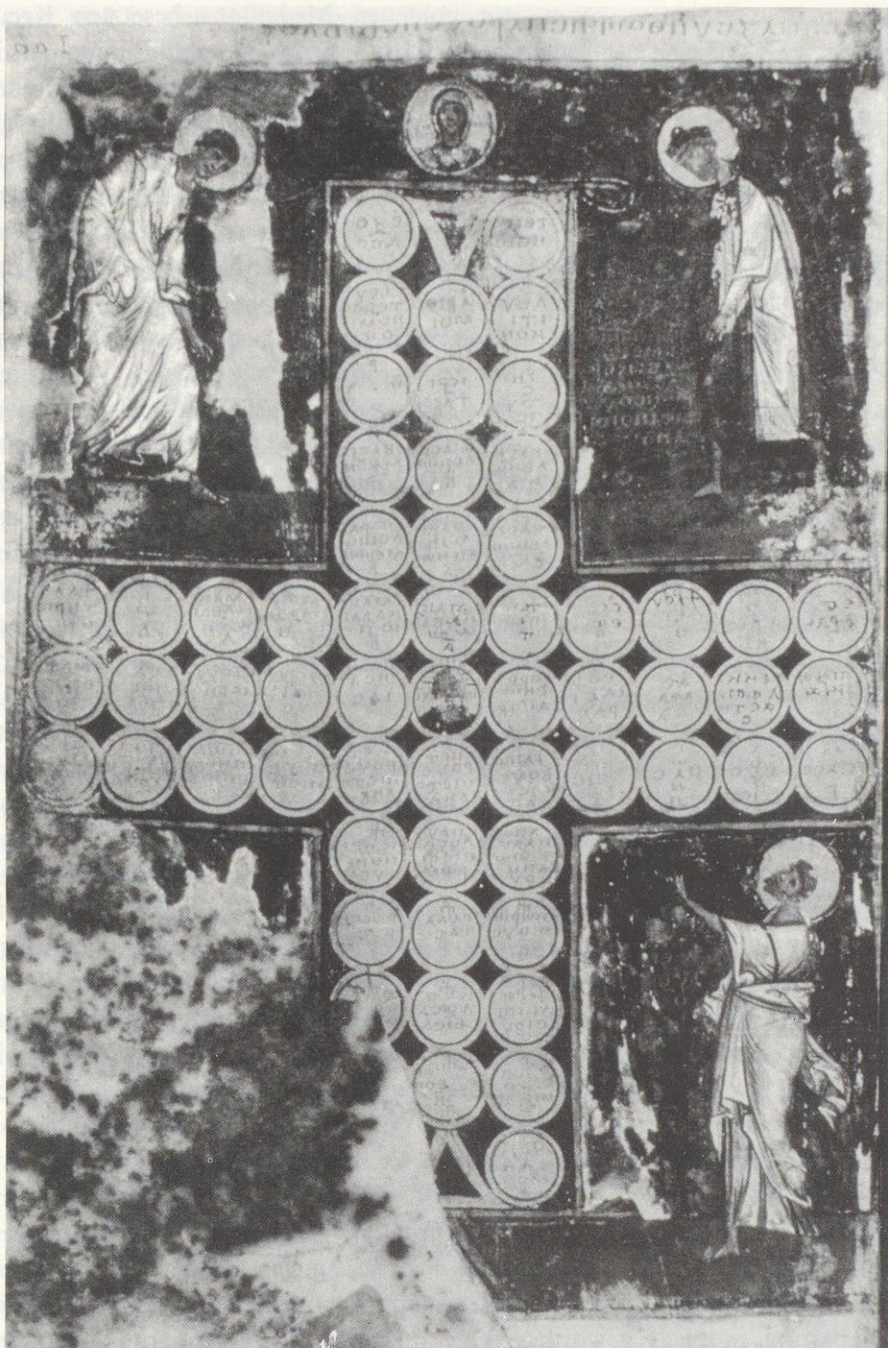
109 *Livre de cérémonies*, Hrsg. A. Vogt, Bd. I, 1935, 37 (28), 145-148.

110 Grabar, *L'iconoclasm*, 205.

111 W. Regel, Hrsg., *Analecta byzantino-russica*, St. Petersburg, 1891-1898, 26 (nach der Handschrift in Madrid). Siehe auch Grabar, *L'iconoclasm*, 204.

112 Homilie, PG 99, 729 ff., bes. 740; *Antirrheticus* III, PG 99, 396. Grabar, *L'iconoclasm*, 242.

113 Ich nahm diese Illustration zum ersten Mal während eines Vortrags von Frau Professor Suzy Dufrenne im Jahre 1988 in Jerusalem bewußt zur Kenntnis. Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um ihr sowie meiner Kollegin Elisabeth Revel-Neher, die mir ein Farbfoto der Miniatur auf Folio I besorgte, meinen Dank auszusprechen.



9. Vaticanus Reg. gr. 1 (Die Leo-Bibel), Fol. 1 (Suzy Dufrenne).

Folio 1 ist von einem roten, mit goldenen Medaillons besetzten Kreuz beherrscht, das sich gegen einen blauen Hintergrund abhebt. Einundsechzig Goldmedaillons führen die Namen sämtlicher im Manuskript enthaltenen Bücher des Alten und Neuen Testaments auf, so daß sie eine Art Inhaltsverzeichnis bilden. Das zweiundsechzigste Medaillon im deutlich hervorgehobenen Mittelpunkt des Kreuzes enthält das Brustbild Christi. Oberhalb des Kreuzes befindet sich ein ähnliches Medaillon mit der Marienbüste. In den vier Feldern um das Kreuz sind auf dem blauen Grund der Seite drei der ursprünglich vier Figuren mit Heiligenschein zu sehen: König David und Moses in den beiden oberen Feldern, Petrus im linken unteren. Die fehlende Gestalt war wahrscheinlich diejenige des Paulus. Wie alle anderen Miniaturen des Manuskripts, ist auch diese von einem ausführlichen Text begleitet, einem Epigramm des Spenders, Leo Sacellarius (fols. 1r und 1v)¹¹⁴. Das Epigramm liest sich wie die Fortsetzung von Theodor Studites und verbindet in diesem Sinne die Exegese für das Fest der Rechtgläubigkeit mit ihrer Übersetzung ins Bildliche. In Leos Widmung geht es um die Frage, wie sich Christus in seinen beiden Naturen, als Mensch und als Gott, vollkommen geoffenbart hat. »Als Moses das Gesetz gab, führte er bereits in seiner Person die offenkundige Erfüllung, die unbeirrte Annahme (des Menschen) durch Gott, das Wort, (das) von Natur aus Gott (ist), unaussprechliche Macht (durch seine Tat), jenen Menschen vor Augen, die sonderbar waren und jenseits der Worte lebten ... Die Bibel berichtet uns, wie unser aller Herr, der Gott des Wortes, Schöpfer des Himmels und der Erden, erschienen ist, wie er alle Dinge so verließ, wie nur er es weiß, und alles für die Erlösung des Menschen herrichtete. So zog er jene, die er liebte, zu sich hinauf, indem er sie durch übernatürliche Wunder über das Irdische hinaus erhob ... Dann prophezeite David, der die Harfe spielte, seinen eigenen Sohn, Christus ... Und die göttlich inspirierten Aussprüche der Propheten verkünden in aller Klarheit das Kommen Christi; denn er kam (zu uns) von zwei entgegengesetzten Enden, indem er ein vollkommener Mensch war und seiner Natur nach Gott. Danach die vier weisen Evangelisten, die von Gott sprechen, unerschütterlich in ihrer Furcht. Danach die von Gott beseelten Worte des Gesandten Paulus ...«. Augen und Körper der beiden Paare von Heiligen sind dem Brustbild Christi im Mittelpunkt zugewandt. Text und Bild deuten auf die Gestalt Christi im Kernpunkt des Kreuzes als auf die Hauptfigur dieser Seite sowie des ganzen Manuskripts hin. Durch die Taten und Prophezeiungen des Alten Testaments, die Aufzeichnungen der Evangelisten und die Episteln des Paulus ist die Offenbarung möglich geworden. Der Inbegriff der Offenbarung liegt im

114 T.F. Mathews, *The Epigrams of Leo Sacellarios and an Exegetical Approach to the Miniatures of Vat.Reg.Gr. 1*, *OrChrP* 43, 1977, 94 ff., bes. 125-7.

Kreuz und in der Ikone Christi. Die leibliche Existenz Christi, sein erstes Kommen, ermöglicht zugleich die Offenbarung seiner göttlichen Natur und stellt das Versprechen seiner Wiederkunft dar. Leo richtet dieses persönliche Gebet an »die Jungfrau, Mutter Gottes, der das Wort war« — auch dies ein weiterer Ausdruck für den vollkommenen Ausgleich der beiden Naturen Christi.

Seit dem 9. Jahrhundert ist das Kreuz (mit oder ohne Medaillon) in liturgischen Manuskripten ein beliebtes Anfangsmotiv. Nicht alle überlieferten Beispiele sind so schön und differenziert ausgearbeitet wie das Titelbild der Leo-Bibel. Die meisten zeugen für die Übernahme der üblichen Bedeutungsinhalte des Kreuzes, bei gleichzeitiger Andeutung neuer Formen und Gehalte. So enthält beispielsweise ein Lektionar aus dem 9. Jahrhundert, das auf Folio 1v mit nach außen sich verbreiternden Querbalken des Kreuzes und großen Tränensерifen eröffnet wird, eine Inschrift ΒΑCΙΑΕΙΟΥ ΚΡΑΤΟC, die die frühesten Darstellungen von Kreuzen mit Büsten und ihre kaiserlichen Konnotationen in Erinnerung rufen¹¹⁵. Die große *crux gemina* des Berliner Psalters (früher Universitätsmuseum) aus dem 11. oder 12. Jahrhundert¹¹⁶ ist von folgender Inschrift begleitet: »Das Kreuz ist der beste Wächter, ein sicherer Schutz, eine befestigte Mauer, eine schreckliche Waffe gegen Teufel; den Besitzer des Buches, das durch ein Kreuz eröffnet wird, beschützt es und wird ihm in seinem Tun und Wirken günstig sein«¹¹⁷. Die gleiche Funktion muß einer fast identischen Titelseite eines Psalters von Dumbarton Oaks, ms. 3 (früher Pantocrator 49) beigemessen werden¹¹⁸. Offensichtlich hatte auch Leo Sacellarius diese Fürsprecher-Funktion im Sinn — durch seine Schenkung sucht er Schutz unter dem Kreuz und Fürsprache durch Maria¹¹⁹.

Es ist vor allem die Verbindung der Fürsprecher-Rolle des Kreuzes mit seiner Bedeutung als Ausdrucksmittel der Offenbarung Christi an die Menschen, die das Kreuz seit dem 9. Jahrhundert in einer Reihe einfacher oder differenzierter Darstellungen zu einem beliebten Eröffnungsthema für liturgische Bücher werden ließ. Für uns sind jene Titelseiten am interessantesten, die ein Kreuz mit Elementen der Theophanie verbinden. Ein Evangelienbuch aus

115 Früher Wien, Suppl.gr.12*, jetzt Neapel, Bibl.Nat., Suppl.gr.12*, K. Weitzmann, Ein kaiserliches Lektionar einer byzantinischen Hofschule, in: *Festschrift K. M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien-Wiesbaden, 1959, 309-320 (auch in K. Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980, Taf. VIII).

116 Tikkanen, *Die Psalterillustration*, 128 f.; M. Alpatoff, V. Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Comnenenepoche, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46, 1925, 140 ff. (datiert ins 11. Jh.); G. Stuhlfauth, A Greek Psalter with Byzantine Miniatures, *Art Bulletin* 15, 1933, 311-326 (datiert ins 12. Jh.).

117 Stuhlfauth, A Greek Psalter, 318.

118 S. Der Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, *Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965, 155-183, Abb. 1.

119 Mathews, *The Epigrams*, 127.



10. Paris, Bibliothèque Nationale, suppl. 1335, Fol. 7.

dem 12. oder 13. Jahrhundert in Paris (Suppl. 1335) zeigt auf folio 7 (Abb. 10) das Brustbild des jungen Christus in einem Medaillon im Mittelpunkt des Kreuzes¹²⁰. Das Medaillon ist von einem vierblättrigen Kleeblatt umgeben, das die Köpfe und Flügel von vier Engeln zeigt. Die vier Symbole der Evangelisten sind auf die vier Rechtecke verteilt. Eine Reihe von byzantinischen Evangelienbüchern, die keine ganzseitigen Kreuzes-Miniaturen enthalten, zeigen eine Vignette mit einer Anordnung von zumeist mit Evangelisten-Symbolen versehenen Medaillons, welche in Chi-Form ein zentrales Medaillon Christi umgeben: Parma, Biblioteca Palatina, ms.gr.5, folio 5; — Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 81, folio 7v; — Chicago, University Library, ms. 31, folio 12¹²¹; — London, British Library, Egerton 2163, folio 1v; — *ibid.*, Add. 11836, folio 5; — Ann Arbor (Mich.), 171, folio 1; — Paris, Bibliothèque Nationale, gr.49, folio 201v¹²². Diesen Einleitungs-Illuminationen sind die Vorworte zu den griechischen Evangelienbüchern zugeordnet, die ein Fragment aus Irenaeus, *Adversus haereses*, Buch III.6.8, enthalten¹²³. Irenaeus betont die Vierzahl der Evangelien, indem er auf die vier Hauptrichtungen der Welt, auf die vier Gesichter der Cherubim usw. hinweist, und zugleich auch auf den Einen, der über den Cherubim sitzt und der Mittelpunkt der viergeteilten Welt ist¹²⁴. Das Manuskript der Himmelsleiter von Johannes Climacus aus dem Sinai, cod.418, das aus dem 12. Jahrhundert stammt, beginnt mit einer Variante dieses Kompositionsschemas: es zeigt im mittleren Medaillon einen Adler in Begleitung von zwei Löwen (darunter) und zwei

120 G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien, 1979 (Byzantina Vindobonensia, XI), Abb. 101.

121 R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980.

122 Galavaris, *The Illustrations*, Abb. 59-61, 97.

123 PG 7, 885 ff. Zum Text der Evangelien-Einleitungen vgl. H. F. von Soden, *Die Schriften des Neuen Testaments* I, 1, Göttingen, 1911, 300 ff.

124 S. Tsuji, The headpiece miniatures and genealogy pictures in Paris Gr. 74, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, 165-203, bes. 173. Eine interessante Parallele zu den byzantinischen Miniaturen der Titelvignetten und Titelseiten befindet sich in frühmittelalterlichen Manuskripten des Westens, die wahrscheinlich durch die Beschreibung der Evangelistensymbole im Vorwort des Hieronymus zu den Evangelienbüchern inspiriert wurden: »...per totum corpus oculati ... pedes habent rectos et, in sublime tendentes, terga pennata et ubique volantia ... et quasi rota in rota volvuntur« — Belting-Ihm, *Theophanic Images*, 56. Über mögliche Zusammenhänge zwischen Irland und der christlichen Kunst des Nil-Deltas vgl. P. O. Scholz, *Christlicher Orient und Irland. Bemerkungen zu möglichen Kontakten und einem möglichen religions-kulturellen Austausch zwischen dem christlichen Orient und Irland*, unter besonderer Berücksichtigung der insularen Buchmalerei, in: *Nubia et Oriens Christianus*, 387-431. Zuletzt auch M. Werner, The Cross-Carpet Page in the Book of Durrow: The Cult of the True Cross, Adomnan, and Iona, *Art Bulletin* 72, 1990, 174-222. Zu dem Irischen Kreuze dieser Art gehört auch die Darstellung auf Fol. 29v eines fränkischen Evangeliars in Essen aus dem 8. Jahrhundert: H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer*, Düsseldorf, 1957, Nr. 47, S. 33, Abb. 157.

Vögeln (darüber)¹²⁵. Das Manuskript der Homilien des Gregor von Nyssa aus dem 12. Jahrhundert (Paris, gr. 550) beginnt auf Folio 4 mit einem Medaillon des Basileus im Zentrum eines Kreuzes, das die ganze Seite einnimmt und von zwei kleinen Medaillons von Johannes Chrysostomos und Nikolaus von Myra begleitet ist¹²⁶.

Angesichts der breiten Streuung dieser Art von Manuskripten und der Tatsache, daß in Nubien die byzantinische Liturgie sowie die griechische Sprache zur Zeit der Entstehung unserer Kreuzes-Darstellungen allgemein bekannt waren¹²⁷, dürfen wir wohl annehmen, daß es liturgische Manuskripte mit Darstellungen des Kreuzes und der *maiestas domini* auf der Titelseite waren, die diese byzantinische Darstellungsart mit typischer Verbindung von nachikonoklastischen und traditionellen früheren Bildinhalten nach Nubien gebracht haben. Allerdings sind wir durch die Tatsache, daß nubische Darstellungen statt der vier Evangelistensymbole die vier apokalyptischen ζῶα enthalten — mit koptischen Namen versehen —, dazu genötigt, im geographisch benachbarten koptischen Ägypten nach dem unmittelbaren Kettenglied zu suchen. Gewisse Tatsachen haben mich in der Annahme bestärkt, daß das Motiv aus Byzanz auf dem Wege über das koptische Ägypten nach Nubien gekommen ist.

Erstens ist in Ägypten der Brauch, Einleitungsseiten mit einem Kreuz zu verzieren, bei dem der Oberkörper Christi im Mittelpunkt in Begleitung der vier Evangelistensymbole (sowie der Engel und der Jungfrau) erscheint, zu einem relativ frühen Zeitpunkt bezeugt. Wir ersehen dies aus einem hagiographischen Manuskript aus dem Jahre 906, das sich in New York in der Pierpont Morgan Library befindet (ms. 600, folio 1v, Abb. 11)¹²⁸. Eine bohairisch-arabische Bibel aus dem Jahre 1205 zeigt noch die gleiche Komposition (Vaticanus, cod. Nr. 9, folio 20v)¹²⁹.

Zweitens sollten wir bedenken, daß die *maiestas domini* mit dem Tetramorph schon immer ein koptisches Motiv par excellence war¹³⁰, und daß die

125 J. R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, N.J., 1954, 87, Taf. LVII.

126 G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregorius Nazianzenus*, Princeton, N.J., 1969, 26, Taf. LXXXVI/399.

127 S. Jakobielski, Some Remarks on Faras Inscriptions, in: *Kunst und Geschichte Nubiens*, 29-38, bes. 32.

128 M. Cramer, *Koptische Buchmalerei*. Illuminationen in Manuscripten des christlich-koptischen Ägypten vom 4. bis 19. Jahrhundert, Recklinghausen, 1964, Taf. VIII; M. Werner, The Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow, *Gesta* 8, 1969, Abb. 14. Siehe auch R. Grigg, The Cross-and-Bust Image: Some Tests of a Recent Explanation, *BZ* 72, 1979, 17-33.

129 Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Taf. X.

130 Ihm, *Die Programme*, 42-51.



11. New York, Pierpont Morgan Library ms. 600, Fol. 1v.

Offenbarung des Johannes im koptischen Ägypten viel eher in den Kanon aufgenommen wurde als in Byzanz und im übrigen östlichen Christentum¹³¹.

Drittens besteht eine Verwandtschaft zwischen nubischer und koptischer Kunst, die sich nicht auf das Gebiet der Ikonographie beschränkt und ihre Wurzeln nicht erst in nachikonoklastischer Zeit hat. Pierre du Bourguet und Kurt Weitzmann haben auf Ähnlichkeiten zwischen frühkoptischer Kunst und dem »ersten Stil« von Faras hingewiesen¹³². Es scheint, daß einige stilistische Tendenzen, die sich im 7. und 8. Jahrhundert in Nubien beobachten lassen, die folgenden Jahrhunderte überdauerten und Züge bewahrt haben, die sich auch in frühen koptischen Beispielen finden. So ähnelt beispielsweise der Gesichtstyp Christi auf einem Medaillon der hier besprochenen nubischen Kreuzesdarstellungen (Abb. 1-3) sehr stark dem Brustbild Christi auf einem koptischen Stoff aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, heute in Detroit (Abb. 12)¹³³. Die gleiche Verwandtschaft besteht zwischen dem das Gesicht wie ein Ring umgebenden dunklen Haar und dem Bart, wobei dekorative Erweiterungen den Schnurrbart, die Nase und die Augenbrauen ausformen. Das Obergegend und der Heiligenschein berühren sich und verbergen sowohl auf dem koptischen Webstoff als auch auf dem nubischen Wandgemälde fast ganz den zu kurzen Nacken.

Die in gewisser Weise ungewöhnliche Form des »doppelten« Kreuzes auf nubischen Wandmalereien könnte ebenfalls einen Vorgänger in koptischen Kreuzen gehabt haben. Wir erwähnten bereits, daß die Glockengirlanden, eine Besonderheit der nubischen Kreuzesdarstellungen, vorher in den Kellia gefunden wurden. Das Kreuz mit Armbalken, die sich aus einem kleinen Format innerhalb eines geometrischen Rahmens heraus zu einem größeren Format hin entwickelt hat und dadurch besonders dekorativ ist, hat einen Vorgänger in einer koptischen Stele im Britischen Museum¹³⁴. Das kleine Mittelkreuz mit sich erweiternden Endpunkten ist von einem Medaillon umgeben; außerhalb des Medaillons erweitern sich die Balken immer mehr, bis sie in einer großen quadratischen Umrißlinie aufgehen. Das Zusammenspiel geometrischer Formen in freier Behandlung ist sowohl dekorativ als auch symbolisch (die Vollkommenheit der geometrischen Formen weist auf die Vollkommenheit der christlichen Weltordnung hin, die auf dem Kreuz

131 A. Baumstark, Die karolingisch-romanische Maiestas Domini und ihre orientalischen Parallelen, *Oriens Christianus* 23, 1927, 242-260.

132 P.-M. du Bourguet, La peinture murale copte: quelques problèmes devant la peinture murale nubienne, in: *Kunst und Geschichte Nubiens*, 303-324; K. Weitzmann, Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras, *Ebenda*, 325-346.

133 *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Nr. 342.

134 British Museum, 1757. Badawy, *Coptic Art and Archaeology*, Nr. 3.217.



12. Koptischer Stoff, The Detroit Institute of Arts, Nr. 46.76 (The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Octavia W. Bates Fund).

beruht), wie es auch in Nubien der Fall ist. Die koptische Stele im Britischen Museum könnte, nach Badawy, aus dem 8. Jahrhundert stammen¹³⁵.

Die in Faras aufgefundenen Inschriften lassen, sofern sie bisher untersucht wurden, erkennen, daß die koptische Sprache im 11. Jahrhundert in Nubien weitgehend üblich war und korrekt benutzt wurde, eine Tatsache, die Stefan Jakobielski dahingehend erklärt, daß Gruppen von Kopten aus dem islamischen Ägypten geflohen waren und sich in Nubien niedergelassen hatten¹³⁶. Der gleiche Zeitraum sowie die Streuung des Griechischen ist auch in den Faras-Inschriften bezeugt und läßt sich durch die Abhängigkeit Nubiens von der byzantinischen Zivil- und Kirchenverwaltung erklären¹³⁷. Das konkrete Beweismaterial (epigraphisches wie archäologisches) spricht für die Schlußfolgerungen, die wir bei der Besprechung einiger bildlicher Darstellungen Nubiens aus dem 10. und 11. Jahrhundert bezüglich der Quellen der volkstümlichen Motive des Kreuzes mit Brustbild Christi und den vier apokalyptischen Wesen gezogen haben. Es besteht kein Zweifel, daß die Untersuchung und Veröffentlichung sämtlicher Inschriften und archäologischer Beweismaterialien, die in den letzten drei Jahrzehnten zutage kamen, mehr Information über die besonderen örtlichen Umstände hinsichtlich Verwendung und Bedeutung dieses Motivs in Nubien in nachikonoklastischer Zeit erbringen wird. In der Zwischenzeit läßt sich die Frage nubischer ikonographischer Themen und ihre »internationale« Streuung nur diskutieren, indem man ihre Berührungspunkte und Verschiedenheiten mit weiteren Darstellungen desselben Motivs an anderen Orten und zu anderen Zeiten vergleicht, eine Methode, die sich als recht ergiebig erwiesen hat. Durch die Verbindung eines symbolischen geometrischen Schemas mit einer Ikone wurde unser Motiv mit einem hohen Grad an Suggestionskraft und einem geeigneten Maß an Flexibilität ausgestattet — das Geheimnis seiner Verbreitung und Langlebigkeit.

135 Ebenda, 215.

136 Jakobielski, *Some Remarks*, bes. 31 f.

137 Ebenda, 32.