

Victor H. Elbern

Ein »Athoskreuz« im Domschatz zu Monza.

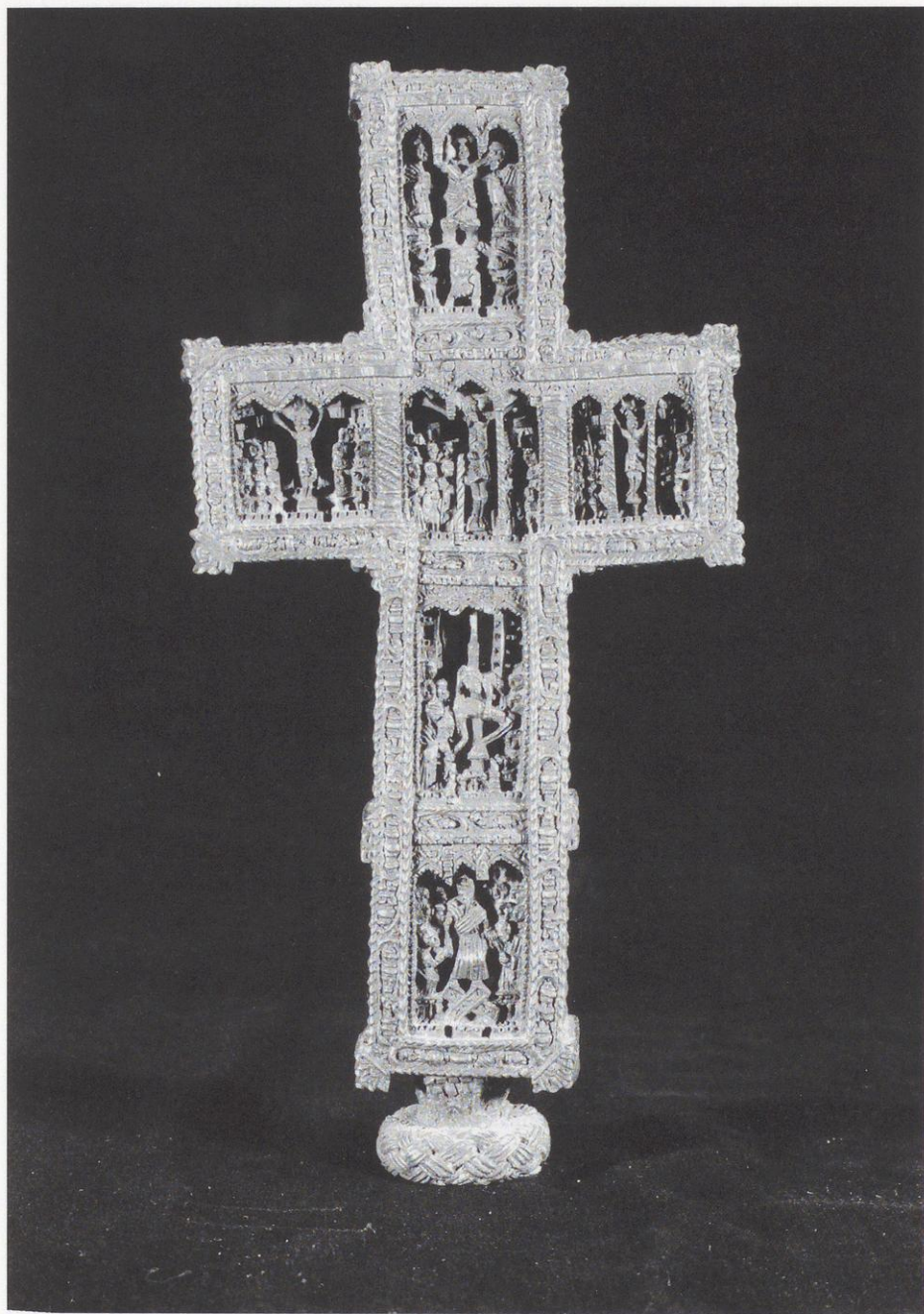
Neue Überlegungen zu Ikonographie und Provenienz

Im Schatz der Kathedrale S. Giovanni zu Monza befindet sich unter den zahlreichen Werken höchsten historischen und künstlerischen Ranges ein eher bescheidenes, aber interessantes und künstlerisch qualitativvolles hölzernes Kreuz, in Buchsbaumholz geschnitzt. Die Kataloge des Hauses haben es registriert und seine Daten festgehalten (Maße: 23 cm an Höhe, Breite 11 cm und 7 cm im Durchmesser). Auf Vorder- und Rückseite sind je sechs Szenen aus Leben bzw. Passion Christi dargestellt, in reliefischer und durchbrochener, sehr subtiler Arbeit. In die Schmalseiten sind kleinere Reliefbilder der Apostel u. a. m. eingeschnitzt. Die wichtigeren Szenen sind mit Beischriften in griechischer Sprache gekennzeichnet.¹ In den Katalogen nicht vermerkt, aber freundlichen Mitteilungen des Monzeseer Konservators Roberto Conti verdankt, sei der Hinweis nachgetragen, daß das Kreuz als Geschenk des Architekten Carlo Amati am 21. Dezember 1809 in den Domschatz gelangt ist (*Abb. 1*).

Die abgebildete Rückansicht zeigt im Schnittpunkt der Kreuzarme als entscheidendes Bild die Kreuzigung Christi zwischen kräftigen Säulchen, flankiert von Reliefs mit den beiden Schächern am Kreuz, letztere ohne Beischriften. Über dem Mittelbild ist die Szene der Verklärung Christi auf dem Berge gegeben, darunter die Kreuzabnahme und ganz unten die Anastasis oder Höllenfahrt, mit der charakteristischen Position Christi auf den gekreuzten Flügeln der Höllentore. Diese Bildgruppe ist Gegenstand unserer Studie. Kompositionell erscheint wichtig, daß die Bildszenen in eine Art Nischen eingetieft sind, unterteilt bzw. rhythmisiert durch vorgeblendete, meist gedrehte Säulchen, von denen allerdings viele ausgebrochen sind. Insgesamt wird die Relieffläche von einer doppelten Rahmung mit floralen bzw. Rankenmustern eingefasst. Als Basis dient ein Nodus von gedrückter Form, mit Flechtband verziert.

Weitere Bemerkungen zum Verständnis des Monzeseer Kreuzes lassen sich aus dem Befund beitragen. Die Bildung des Nodus kann vor allem darauf hinweisen, daß das Kreuz nicht vollständig erhalten ist. Es dürfte vielmehr Teil eines jener

1 A. Merati, *Il Tesoro del Duomo di Monza*. Monza 1969², p. 56. – R. Conti, *Il Tesoro*. Guida alla conoscenza del Tesoro del Duomo di Monza. Monza 1983, p. 61 f.



1) Schnitzkreuz, Rückseite mit Kreuzigung. Postbyzantinisch, Mitte bis 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Monza, Schatz der Kathedrale (Foto Museo del Duomo)

postbyzantinischen Großkreuze gewesen sein, die von einem mit zahlreichen Bildreliefs beschnitzten Sockel getragen werden und von denen eine nicht geringe Anzahl erhalten ist, die erst in jüngster Zeit wissenschaftlich gewürdigt und zusammengefaßt worden sind.² Es sind Arbeiten von repräsentativen Maßen, zwischen 40-50 cm hoch, in der Regel aus zwei- oder drei einzeln gearbeiteten Teilen zusammengefügt, wobei das bekrönende Kreuz an einem Verlängerungsstab in den Sockel eingesetzt wird. Nach Gestalt und ikonographischer Ausstattung stellen die vollständig ausgearbeiteten und erhaltenen Objekte miniaturisierte Kompendien des Heilswirkens Gottes und der Erlösung durch Jesus Christus dar, von großem bildlichem und symbolischem Reichtum. Der gewöhnlich konisch gebildete, gestufte und in drei bis fünf Register gegliederte Sockel ist in der Mehrzahl der Exemplare mit Szenen aus dem Alten Testament ausgestattet, die von der Erschaffung der Welt bzw. des Menschen durch die Geschichte des Volkes Israel führen. Eine eigene Gruppe solcher Kreuze hingegen zeigt am Sockel einen erweiterten Zyklus der Passion Christi. Die konische Gestalt des Sockels hat oft an den mythischen ›Weltenberg‹ denken lassen, der schon in den vorchristlichen Kulturen, aber auch im Alten Testament eine wichtige Rolle gespielt hat oder – in der Stufung der Geschosse – so an den Turmbau zu Babel, schließlich in der Bekrönung mit dem Kreuz an den »mons Domini in vertice montium« (Is. 2,3).³

Die über den eben beschriebenen Sockeln aufgerichteten Kreuze sind mit Szenen aus dem Neuen Testament ausgestattet, in der Regel in Gruppen von $2 \times 6 = 12$ Szenen. Zusammen mit den Szenen der Gegenseite werden insgesamt die Festbilder der griechisch-orthodoxen Kirche, das »Dodekaortion« wiedergegeben, jeweils mit griechischen Beischriften – »tituli« – bezeichnet.⁴ Die Schmalseiten tragen kleinere Darstellungen von Aposteln und Heiligen. Viele Kreuze sind weiterhin von einem Pelikan bekrönt gewesen, Hinweis auf den Opfertod Christi. Mehrere Beispiele sind erhalten geblieben.⁵

Als ein besonders gut erhaltenes, ikonographisch – mit Ausnahme des verlo-

2 J. Rózycki, Ein unbekanntes Werk des Georgios Laskaris. Das geschnitzte Kreuz im Museum der Fürsten Czartoryski Krakau, in: *Byzantina et Slavica Cracoviensia* II. Krakow 1994, p. 83-96. – A. Pontani, Croci lignee d'altare postbizantine conservate in Italia e in Austria, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 46, Wien 1996, p. 379-421.

3 P. Huber, Heilige Berge. Zürich/Einsiedeln/Köln 1980, p. 9 ff. – Zur alttestamentlichen Ikonographie der Kreuze cfr. M. Bernabó, Nota iconografica sulle scene del Vecchio Testamento nelle croci lignee post-bizantine di Sant'Oreste e di Firenze, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 47, Wien 1997, p. 257-272.

4 Zum Dodekaortion cfr. *Vox Festbildzyklus*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2/1970, Sp. 26-31. – *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 1/1967, Sp. 1207-14. – Zur Zahlensymbolik H. Meyer/R. Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*. München 1987, v. a. Sp. 749-754.

5 So an Kreuzen in Feltre, S. Oreste und Sevilla. Andernorts finden sich Spuren ursprünglicher Anbringung eines Pelikans.

renen Pelikans – vollständiges und künstlerisch qualitativvolles Beispiel kann ein Kreuz abgebildet werden, das aus italienischem Privatbesitz in die damalige »Frühchristlich-Byzantinische Sammlung« der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz zu Berlin (jetzt: Museum für Byzantinische Kunst) gelangt ist (*Abb. 2*). Die durchdachte Anlage des Werkes weist am Sockel – zweifellos in zahlensymbolischer Absicht – 60 Szenen aus dem Alten Testament auf, das Kreuz trägt die schon bemerkte Zahl von 12 neutestamentlichen Bildern. Unter der Sockelplatte ist eine Inschrift eingeritzt, mit der dem Werk seine historische Evidenz mitgegeben ist. Sie nennt als Datum seiner Vollendung den 30. November des Jahres 1566, ferner als Meister einen Georgios Laskaris. Über seine Person ist Näheres nicht bekannt, doch kann festgehalten werden, daß noch mehrere weitere Kreuze von ihm signiert und datiert sind. Aus ihrer zeitlichen Folge läßt sich die Tätigkeit des zweifellos bedeutenden und hochangesehenen Schnitzers bzw. die Aktivität einer von ihm geführten Werkstatt über einen Zeitraum von gut 30 Jahren – von 1551 bis 1583 – verfolgen (*Abb. 3*).⁶

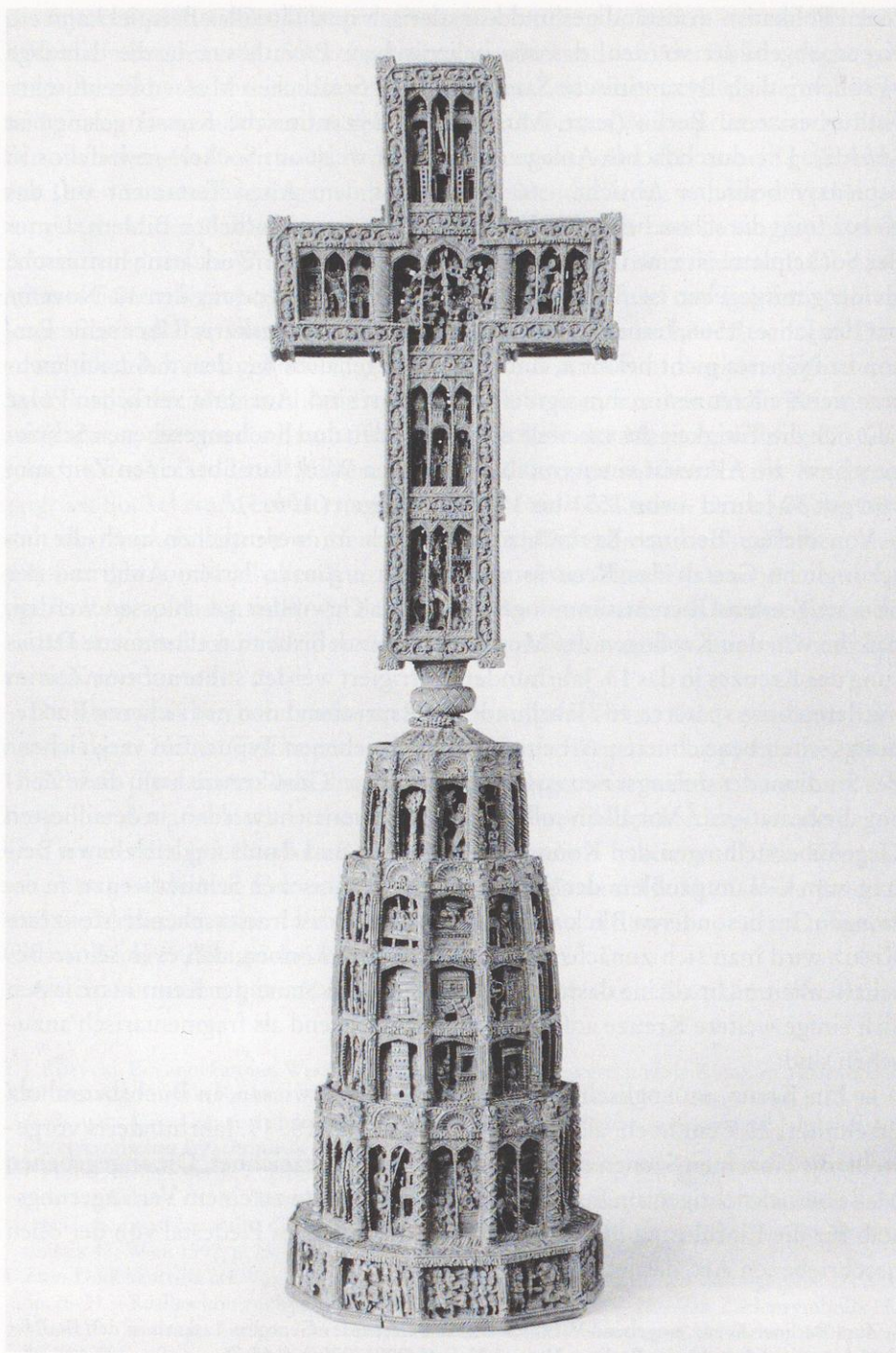
Von diesem Berliner Kreuz aus dürfte sich im wesentlichen auch die ursprüngliche Gestalt des Kreuzes von Monza ergänzen lassen. Aufgrund der überzeugenden Übereinstimmungen kann mit Gewißheit geschlossen werden, daß die von den Katalogen des Monzeseer Schatzes bisher angenommene Datierung des Kreuzes in das 13. Jahrhundert korrigiert werden sollte auf eine Zeit im mittleren bzw. späteren 16. Jahrhundert, entsprechend den mit sicheren Entstehungszeiten bezeichneten Arbeiten des beschriebenen Typus. Ein vergleichendes Studium der unlängst neu zusammengestellten Großkreuze kann diese Zeitangabe bestätigen.⁷ Vor allem soll im folgenden versucht werden, in detaillierten Gegenüberstellungen den Kontext zu erweitern und damit zugleich einen Beitrag zum Gesamtproblem der großen postbyzantinischen Schnitzkreuze zu erbringen. Im besonderen Blick auf das als fragmentarisch anzusehende Monzeseer Kreuz wird man sich zunächst davon überzeugen können, daß es in seiner Beschaffenheit nicht alleine dasteht. Nach bisherigem Stand der Kenntnisse lassen sich einige weitere Kreuze anführen, die entsprechend als fragmentarisch anzusehen sind:

– Ein Kreuz, im englischen Kunsthandel nachgewiesen, in Buchsbaumholz geschnitzt, 20,7 cm hoch, als Prozessionskreuz des 18.-19. Jahrhunderts vorgestellt, die einzelnen Szenen mit griechischen Tituli bezeichnet. Die angegebenen Maße berücksichtigen am Fuß des Kreuzes den Ansatz zu einem Verlängerungsstab für die Einführung des Kreuzes in ein geschnitztes Piedestal von der oben beschriebenen Art, das jetzt verloren ist.⁸

6 Zum Berliner Kreuz eingehend V. H. Elbern, Ein Kreuz des Georgios Laskaris in den Berliner Museen, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 45/2003 (2004), p. 65-76.

7 Ebda. Zusammenstellung p. 75 f.

8 Christie's Sale 2 July. London 1996, Nr. 137 (Freundlicher Hinweis von Mr. Robert Wenley).



2) Schnitzkreuz mit Piedestal des Georgios Laskaris. Signiert und datiert 1566. Berlin, Museum für Byzantinische Kunst (Foto Museum)



3) Schnitzkreuz des Georgios Laskaris, Detail. Bodenplatte mit Signatur und Datierung. Berlin, Museum für Byzantinische Kunst (Foto Museum)

– Ein Kreuz aus ehem. Privatbesitz Dr. Fontana, Rom: Buchsbaumholz H 14,6 cm, B 9 cm, die Szenen mit griechischen Tituli bezeichnet. Bei der Erstveröffentlichung dieses Kreuzes Ende des 19. Jahrhunderts ist seinerzeit auf eine künstlerische bzw. ikonographische Parallele hingewiesen worden, die sich im Karmeliterkloster in Chiaia (Neapel) befand. Dieses Stück zeigte die Signatur des Georgios Laskaris und die Datierung auf den 3. Mai 1569. Sie ist identisch mit der Zeitangabe auf dem Laskariskreuz, das sich jetzt in Privatbesitz (Vaduz, Liechtenstein) befindet und aus der Kunsthandlung B. Oehry/Zürich dorthin gelangt ist. Somit darf angenommen werden, daß es sich um das Kreuz aus dem Kloster Chiaia handelt.⁹

⁹ Zuerst mitgeteilt von U. Benigni, Una croce a traforo. Appunti sulla iconografia bizantina, in: Bessarione III/1898/9, p. 62-85. Dazu Notiz in: Byzantinische Zeitschrift 8/1899, p. 714 f. – Das Kreuz in Chiaia zuerst angezeigt von Can. Ignarra, In veteris crucis anaglyptum commentariolus, als Fund aus dem Jahre 1756. Das jetzt in Privatbesitz befindliche Kreuz ist derzeit im Kloster-Museum der Abtei Disentis (Graubünden) ausgestellt. Bisher nicht ausführlich publiziert, angezeigt in UTO-Auktionen, Zürich 3.-5. 11. 1981, Nr. 1276 und erwähnt bei Rózycki, Ein unbekanntes Werk (wie Anm. 2), p. 92 Nr. 6 und Anm. 15.

– Ein drittes vergleichbares Schnitzwerk hat sich in der Schatzkammer von Sta. Maria dei Frari in Venedig gefunden, Auch dieses Kreuz war ursprünglich in seine geschnitzte Basis eingesetzt, erkennbar an dem Rest des zu diesem Zweck dienenden Verlängerungsstabes. Typus, Dekor und Ikonographie mit griechischen Tituli entsprechen wiederum den von Laskaris signierten bzw. den ihm nahestehenden Arbeiten, so daß es in die entsprechende Zeit des 16. Jahrhunderts datiert werden kann.¹⁰

– Schließlich kann ein – jüngerer – Kreuz aus dem Museo Bagatti Valsecchi in Mailand angeführt werden. Es wurde unlängst von A. Pontani im Katalog des Museums ausführlich vorgestellt.¹¹ Auch dieses Kreuz, zu offensichtlicher Verwendung als Segenskreuz in einen metallenen Untersatz montiert, entspricht materiell, in den Maßen (Höhe 14,7 cm, Breite 8,6 cm), technisch, in Dekor und bildlicher Ausstattung mit griechischen Tituli den eben beschriebenen Parallelen.

Mit den soeben zusammengestellten Beispielen einiger Schnitzkreuze, die ihrer ursprünglichen Basen verlustig gegangen sind, läßt sich nicht nur zeigen, daß das Monzese Objekt keineswegs vereinzelt dasteht. In ikonographischer Betrachtung läßt sich auch der Zusammenhang mit den vollständig erhaltenen Großkreuzen – etwa am Beispiel des Berliner Kreuzes – gut erkennen. Deshalb ist es sinnvoll, sie in bestimmte, aus bildlicher wie gestaltlicher Ordnung sich ergebende Typengruppen einzufügen und die entsprechenden Schlüsse daraus zu ziehen. Ein vorläufiger Charakter dieses Versuchs sollte dabei nicht übersehen werden, ein Mangel, der nicht zuletzt durch die bisher nur in Teilaspekten vorliegende Dokumentation der einzelnen Kreuze bedingt ist. Die Vergleichen werden deshalb auf das Beispiel der Bildgruppen eingeschränkt, die sich um die zentrale Szene der Kreuzigung Christi ordnen und eindeutig erfaßbar sind. Dieses Vorgehen ist nicht zuletzt deshalb gewählt worden, weil von Anfang an aufgefallen war, daß in Monza – abweichend von anderen Kreuzen – die Kreuzigungsszene von den Schächerkreuzigungen flankiert wird. Es soll – wie bemerkt – nicht verhehlt werden, daß Teilanalysen solcher Art keine verbindlichen Rückschlüsse auf generelle ikonographische Zusammenhänge oder auch auf zeiträumliche Beurteilungen erlauben können.

Geht man nun aus von der Bildordnung der Kreuzigungsseite (Verso) des Kreuzes in Monza als Anfang einer Vergleichsreihe, dann ergibt sich diese Bildgruppe (vgl. Abb. 1):

10 M.W. bisher unveröffentlicht. Erwähnt bei Elbern, Ein Kreuz des Georgios Laskaris (wie Anm. 6), p. 76. – Ikonographische Angaben nach eigenem Foto.

11 A. Pontani, *Croci in bosso*, in: *Kat. Museo Bagatti Valsecchi I. Milano 2003*, p. 361 ff., Nr. 445. – In der Zusammenstellung Elbern (wie Anm. 6) noch nicht registriert.

	Verklärung Christi	
Schächer-Kreuzigung	Kreuzigung Christi	Schächer-Kreuzigung
	Kreuz-abnahme	
	Anastasis	

Im Unterschied dazu zeigt das erwähnte Berliner Kreuz die Kreuzigung Christi zwischen den Schächern allein im Mittelfeld, rhythmisiert durch die Aufteilung der Felder mit Säulchen (*Abb. 4*). Daraus ergibt sich in Verbindung mit den umgebenden Bildfeldern ein Bildschema, das an mehreren anderen Großkreuzen wiederkehrt und sich als folgende Gruppe zusammenstellen läßt¹²:

Berlin (Laskaris 1566)		Verklärung Christi	
Sevilla (Laskaris 1576)			
Stavrovouni (Laskaris 1566)			
Moskau (Laskaris 1567)	Frauen am Grabe	Kreuzigung Christi	Ungläubiger Thomas
Kykkos (1545)		Abnahme vom Kreuz	
St. Petersburg (1549)		Anastasis	

Dieser Gruppe wäre von den ohne geschnitzten Untersatz überkommenen Kreuzen aus ikonographischen Gründen das oben erwähnte Kreuz aus der Fränkikirche in Venedig hinzuzufügen.

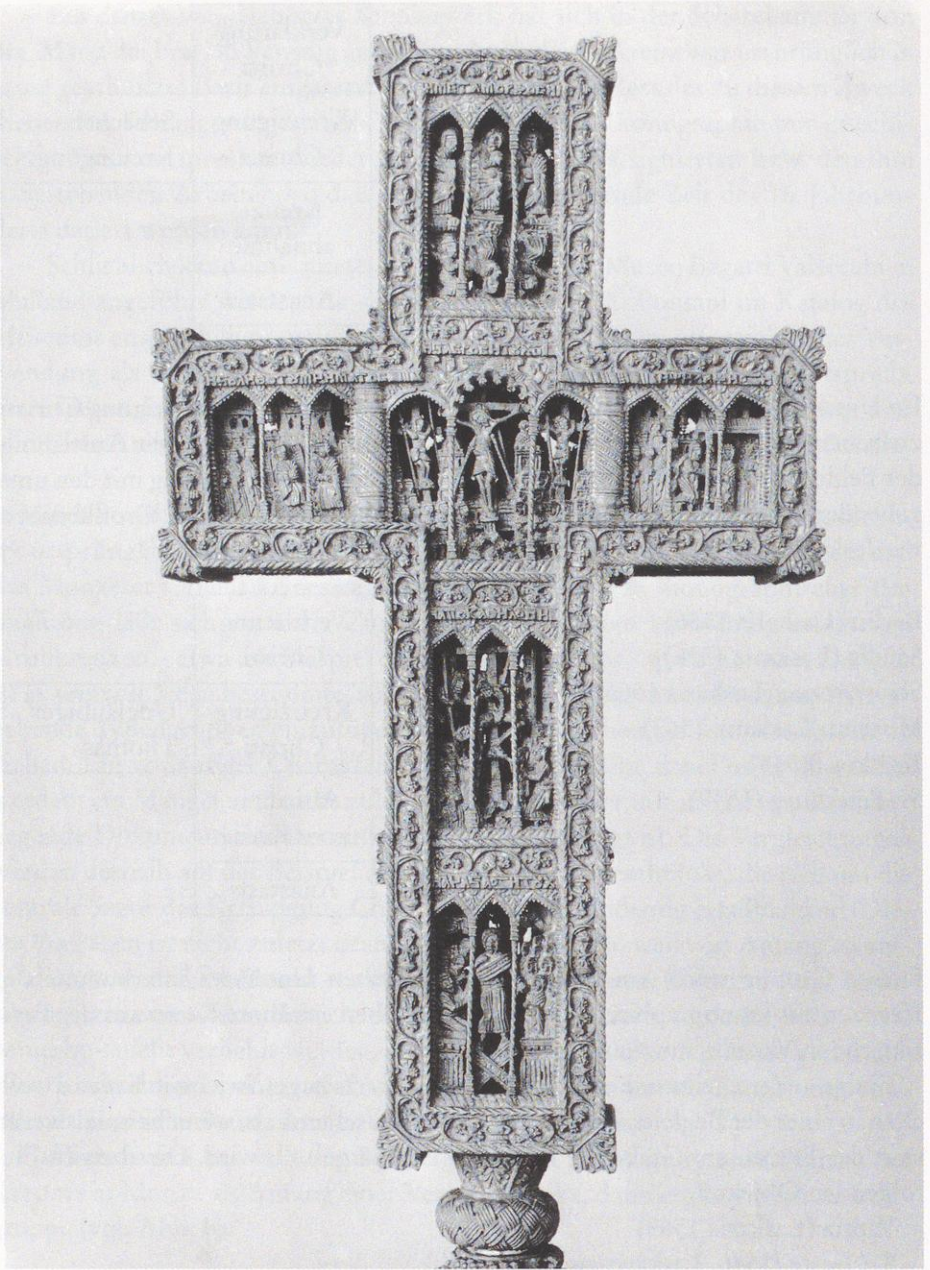
Einige andere, teilweise wiederum dem Laskaris zugeschriebene Kreuze weichen in einer der Begleitszenen vom obigen Bildschema ab, wenn beispielsweise statt der Frauen am Grabe die Kreuztragung dargestellt wird. Dies betrifft die folgenden Objekte:

Vaduz (Laskaris 1569)

S. Oreste (1546, Laskaris zugeschrieben)

Krakau (1570, Laskaris zugeschrieben)

¹² Für die Literatur zu den im folgenden erwähnten Kreuzen sei verwiesen auf Pontani, *Croci lignee* (wie Anm. 2) und dies., *Croci in bosso* (wie Anm. 11), Rózycki, *Ein unbekanntes Werk* (wie Anm. 2) sowie Elbern, *Ein Kreuz des Georgios Laskaris* (wie Anm. 6).



4) Schnitzkreuz des Georgios Laskaris, Detail mit Kreuzigung. Signiert und datiert 1566. Berlin, Museum für Byzantinische Kunst (Foto Museum)

Dieser Gruppe kann das erwähnte Einzelkreuz aus der ehem. Sammlung Dr. Fontana zugefügt werden, das somit ebenfalls aus dem Umkreis des Georgios Laskaris hervorgegangen sein dürfte. Die Szene mit dem Ungläubigen Thomas kehrt auch auf mehreren Kreuzen wieder, die nicht unmittelbar der Gruppe der Laskaris-Kreuze zugeordnet worden sind; sie geben aber statt der Szene der Frauen am Grabe den am Grabe sitzenden Engel wieder:

Mariazell (1554)

Matelica (undatiert)

Den letzteren Beispielen wiederum kann das Einzelkreuz aus dem Museo Bagatti Valsecchi in Mailand mit entsprechenden ikonographischen Merkmalen zugefügt werden.

Es ist weiterhin festzustellen, daß das Bildmotiv der Kreuzabnahme mit der Beweinung variiert werden kann. Weitere Motivwechsel betreffen eine Gruppe von Großkreuzen, die über einen Zeitraum von 40 Jahren reichen und ikonographisch vor allem charakterisiert sind durch Einfügung einer Szene aus dem Prozeß Jesu. Darunter finden sich wiederum zwei von Laskaris signierte Werke:

Kölliken (Laskaris 1551)

London (Laskaris 1581)

Feltre (1542), mit zusätzlicher bildlicher Variante

	Verklärung Christi	
Prozeß Jesu	Kreuzigung Christi	Frauen am Grabe
	Kreuzabnahme	
	Anastasis	

Von ganz eigenem Interesse ist eine Gruppe von Kreuzen, die – wie erwähnt – nicht mit griechischen, sondern lateinischen Tituli beschriftet sind und deren Basen statt des alttestamentlichen Bildzyklus eine Bildfolge zur Passion Christi tragen. Offensichtlich nimmt auch die Ikonographie der Kreuze Rücksicht darauf in der Auswahl der Szenen:

Berlin (sog. Maximilianskreuz, ohne Datum (*Abb. 5*))

Mailand (ohne Datum)

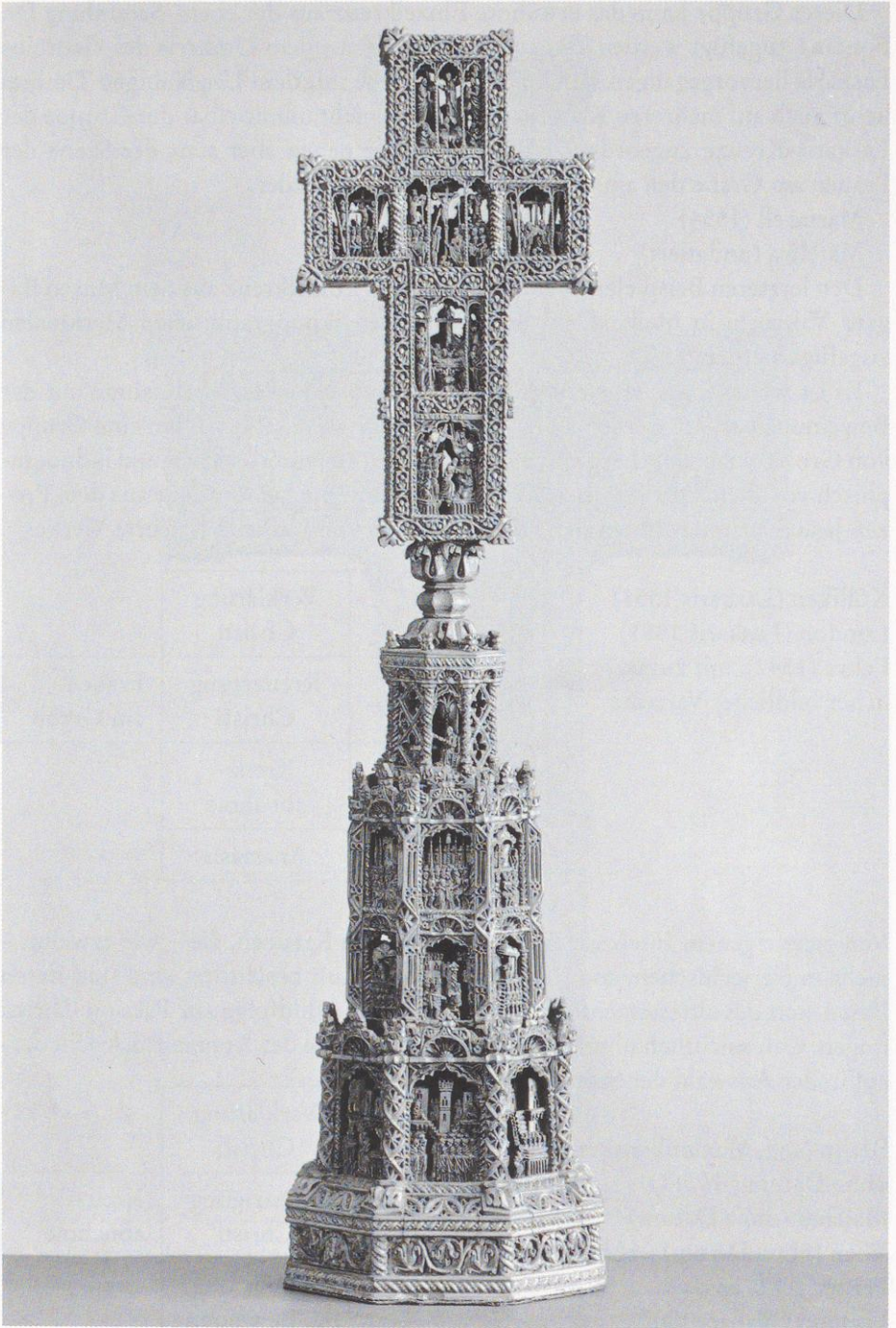
Wien (ohne Datum) (*Abb. 6*)

Ferner gehören dazu:

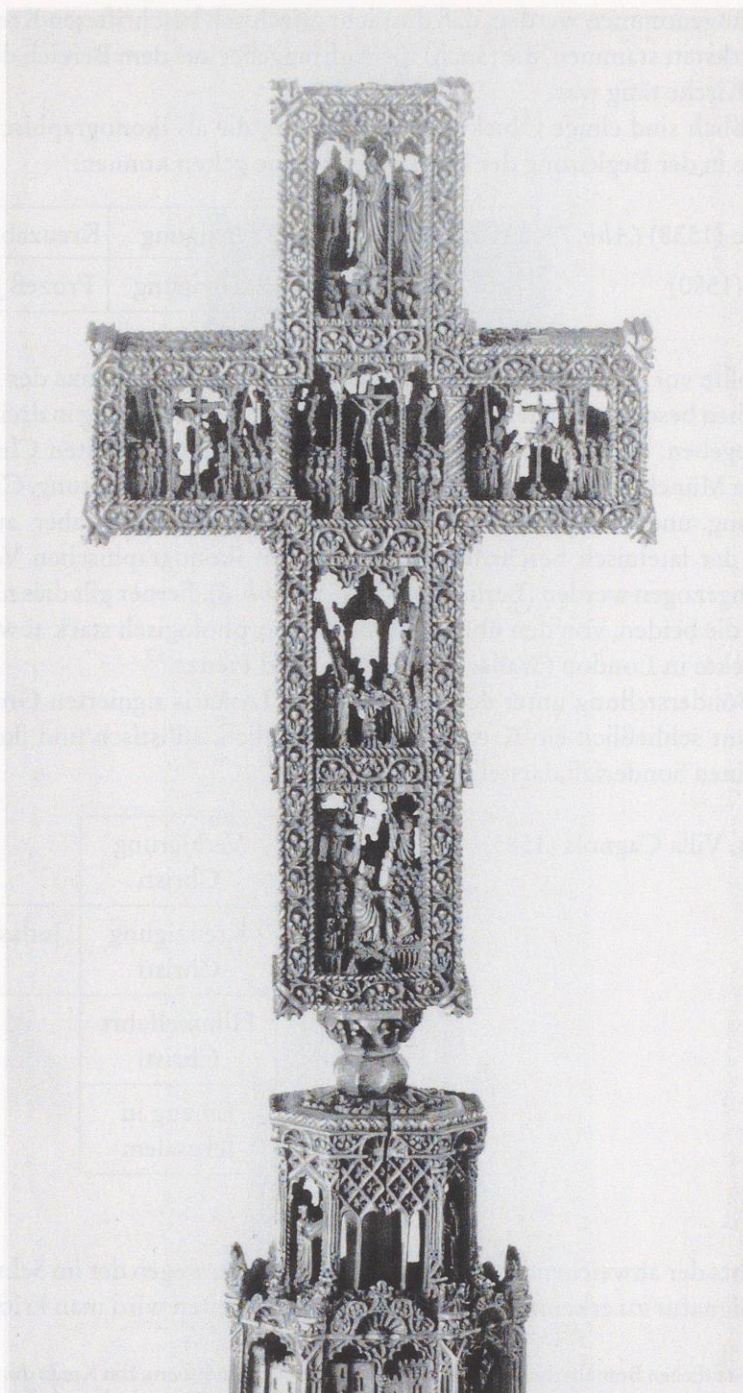
London (Wallace Coll., ohne Datum)

Pienza (ohne Datum)

	Verklärung Christi	
Annagelung	Kreuzigung Christi	Kreuzabnahme
	Grablegung od. Beweinung	
	Anastasis	



5) Schnitzkreuz mit Piedestal, sog. Maximilianskreuz. Postbyzantinisch, Mitte 16. Jahrhundert. Ehem. Berlin, Staatliche Museen, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung (Kriegsverlust)
(Foto Museum)



6) Schnitzkreuz mit Piedestal, Rückseite mit Kreuzigung. Postbyzantinisch, ohne Signatur und Datum. Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto Museum)

Es kann angenommen werden, daß die nicht griechisch beschrifteten Kreuze aus einer Werkstatt stammen, die (auch) für Auftraggeber aus dem Bereich der lateinischen Kirche tätig war.

Schließlich sind einige Objekte zu registrieren, die als ikonographische Einzelstücke in der Begleitung der Kreuzigungsszene gelten können:

München (1538) (<i>Abb. 7</i>)	Kreuzaufrichtung	Kreuzigung	Kreuzabnahme
Florenz (1580)	Prozeß Jesu	Kreuzigung	Prozeß Jesu

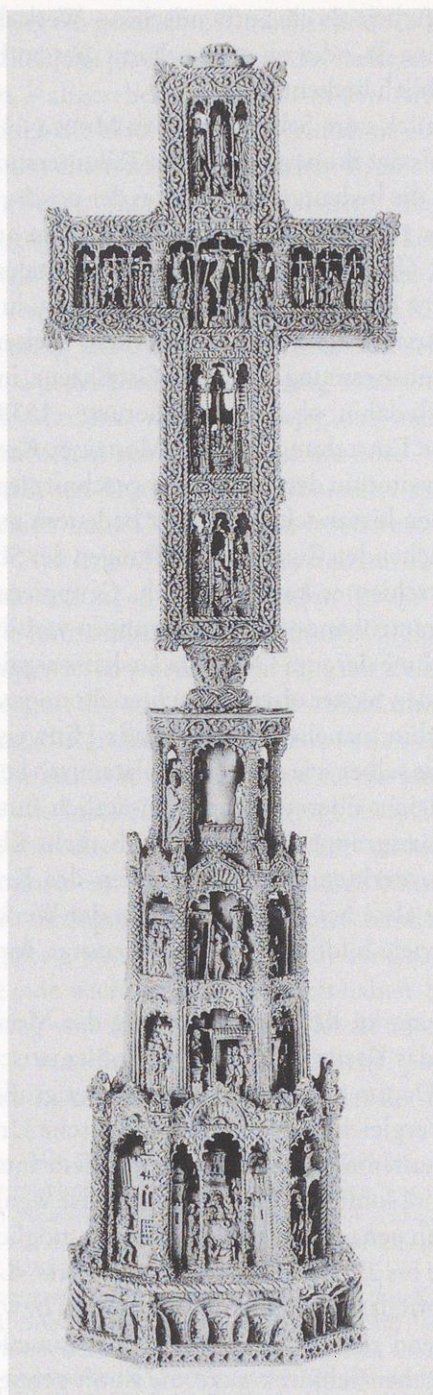
Dabei sollte vor allem bemerkt werden, daß das Kreuz von Monza der Zimelie in München besonders nahesteht: hier wie dort ist die Kreuzigung in drei Szenen wiedergegeben, – in Monza mit der Schächerkreuzigung zu Seiten Christi am Kreuz, in München mit dreifach wiederholtem Kreuz in Aufrichtung, Christuskreuzigung und Kreuzabnahme. Überraschenderweise kann aber auch die Gruppe der lateinisch beschrifteten Kreuze zum ikonographischen Vergleich gut herangezogen werden (Berlin *Abb. 5*, Wien *Abb. 6*). Ferner gilt dies nicht zuletzt für die beiden, von den übrigen Kreuzen morphologisch stark abweichenden Objekte in London (Wallace Collection) und Pienza.¹³

Eine Sonderstellung unter den von Georgios Laskaris signierten Großkreuzen nimmt schließlich ein Kreuz ein, das gestaltlich, stilistisch und ikonographisch einen Sonderfall darstellen dürfte:

Gazzada, Villa Cagnola (1583)	Verklärung Christi		
	Beweinung	Kreuzigung Christi	Judaskuß
	Himmelfahrt Christi		
	Einzug in Jerusalem		

Angesichts der abweichenden Bildordnung, aber auch wegen der im Schriftduk- tus der Signatur zu erkennenden besonderen Eigenheiten wird man kritisch fra-

13 Zur gestaltlichen Besonderheit der beiden letzteren Kreuze cfr. Elbern, Ein Kreuz des Georgios Laskaris (wie Anm. 6), p. 70 mit Abb. 8. – Ebendort p. 69-71 der Versuch einer chronologischen Ordnung bzw. Gruppierung der bis dahin bekannten postbyzantinischen großen Schnitzkreuze.



7) Schnitzkreuz mit Piedestal, Rückseite mit Kreuzigung
Ohne Signatur, datiert 1538
München, Bayerisches Nationalmuseum (Foto Museum)

gen müssen, ob diese Arbeit als ein authentisches – Werk des Meisters bzw. seiner Werkstatt anzusehen ist, oder ob man sich mit diesem Kreuz des berühmten Künstlernamens fälschlich bedient hat.¹⁴

Kehren wir nun zurück zum Schnitzkreuz in Monza (*Abb. 1*), dann läßt sich als vorläufiges Ergebnis der ikonographischen Teiluntersuchung einerseits seine enge Verpflichtung an die bedeutende Tradition der postbyzantinischen holzschnitzten Kreuze des 16. Jahrhunderts festhalten, zum andern aber auch – in der herausgehobenen, über drei Bildfelder in horizontaler Bildachse durchgeführten Darstellung der Kreuzigung Christi – ein individuelles, betont emotional-interpretatives Darstellungselement bemerken. Weiter oben glaubten wir eine besondere Übereinstimmung mit dem Großkreuz in München sehen zu dürfen. Es steht freilich dahin, ob dessen Datierung – 1538 – einen Rückschluß auf die anzunehmende Entstehungszeit des Monzeser Kreuzes erlauben kann. Hier wird man dabei weiterhin den Verlust der geschnitzten Basis mit der darauf vermutlich angegebenen historischen Evidenz bedauern müssen.

Bei früheren vergleichenden Zusammenstellungen der Schnitzkreuze des hier behandelten Typus erschien es kaum möglich, Gruppierungen vorzunehmen, die für Werkstattzusammenhänge oder Datierungen verbindliche Rückschlüsse erlauben, – mit Ausnahme der von Georgios Laskaris signierten und meist auch datierten Stücke. Aus den weiter oben versuchten ikonographischen Zuordnungen lassen sich immerhin manche nutzbringende Hinweise entnehmen, so für die Kreuze des Laskaris selber wie auch für die lateinisch beschrifteten Zimelien. Doch ist dabei – vielleicht überraschend – zusätzlich festzustellen, daß selbst die Kreuze der Laskarisgruppe ikonographisch nicht übereinstimmen, ganz abgesehen von den bemerkten Fragwürdigkeiten des Kreuzes von Gazzada. Offensichtlich werden also, bei aller Kontinuität der Werkstatt über ein halbes Jahrhundert hinweg, viele bildliche Varianten genutzt, fern von schematischer Einheitlichkeit.

Noch einmal sei bemerkt, daß eine Datierung des Monzeser Kreuzes, etwa mit dem Hinweis auf das Kreuz in München, problematisch bleiben dürfte, zumal dieses mit einem Datum von 1538 als ältestes der großen Sockelkreuze gilt. Schon ein flüchtiger Vergleich läßt deutliche stilistische Unterschiede zwischen den beiden Kreuzen erkennen, wenn dieses Problem hier auch nicht vertieft werden kann. Es möchte somit für die vergleichsweise weniger qualitätvolle Arbeit in Monza kaum ein genauerer zeitlicher Ansatz möglich erscheinen als eine Datierung in die Mitte bis 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, d. h. immerhin noch in die nachweisbare Schaffenszeit des Georgios Laskaris bzw. seiner Werkstatt.

Es bleibt abschließend noch die Frage nach der künstlerischen Heimat der großen postbyzantinischen Schnitzkreuze. Sie ist oft genug gestellt worden und

14 Zum Kreuz von Gazzada besonders Pontani, *Croci lignee* (wie Anm. 2), p. 416 ff.

hat verschiedene Antworten gefunden. Zunächst und für längere Zeit war es geradezu selbstverständlich, die großen Klöster des heiligen Berges Athos dafür in Anspruch zu nehmen, – abgesehen vielleicht von den Arbeiten mit lateinischen Tituli. Dabei spielte auch die öfter geäußerte Annahme eine Rolle, bei Georgios Laskaris habe es sich um einen Mönch gehandelt. Freilich ist zu bedenken, daß in keiner der ausführlichen Signaturen mit seinem Namen die Bezeichnung »Hieromonachos« begegnet, wie dies auf vielen Segenskreuzen in Schnitzarbeit der Fall ist, vorwiegend allerdings des 17. Jahrhunderts. Von da aus möchte es wohl näher liegen, in seiner Person einen Laien und den führenden Meister einer bedeutenden, über vierzig Jahre aktiven Werkstatt zu sehen, in der (auch) auf Bestellung gearbeitet wurde. Ihre Lokalisierung muß vorerst jedenfalls unbestimmt bleiben. Man sollte hier daran erinnern, daß man früher etwa an eine Herkunft der Schnitzarbeiten aus Venedig dachte oder – allgemeiner – von einem Ort im »ostwestlichen Durchdringungsbereich« sprach, mit der Spannweite zwischen Venezien bzw. Dalmatien und den vom Westen beherrschten griechischen Inseln.¹⁵ Auf jeden Fall müßte es sich um einen Ort gehandelt haben, an dem die Voraussetzungen gegeben waren für die Nutzung von theologisch-literarischen wie künstlerischen Vorbildmaterialien, – darauf ist bei anderen Gelegenheiten hingewiesen worden.¹⁶ In jüngster Zeit ist Bewegung in diese Diskussion gekommen mit der von A. Pontani – nicht ohne Fragezeichen – vorgetragenen Vermutung, die großen Schnitzkreuze seien einer »manifattura cretese« zu verdanken. Die Autorin verweist dabei auf die langdauernde venezianische Herrschaft über die Insel Kreta in der fraglichen Zeit und ferner auf die ebendort, vor allem für das 17.-18. Jahrhundert wohlbezeugte Produktion reichgeschnittener Ikonostasen und anderer »intagli minuti ... fortemente influenzati dalla scultura tardogotica. ...«. ¹⁷ Entsprechendes könnte freilich auch für die Insel Zypern gelten, wo seit der Herrschaft der Lusignan-Könige spätgotische Kunsteinflüsse eine wichtige Rolle gespielt haben. So wird man sich dem Lokalisierungsvorschlag von A. Pontani nicht leicht anschließen wollen, denn wie sie selber sagt: »... mancano ... elementi obiettivi per precisare il luogo di manifattura ...« Hinzu kommt, daß auf Kreta keines der bekannten Kreuze be-

15 Zur Lokalisierungsfrage noch Rózycki, Ein unbekanntes Werk (wie Anm. 2), p. 96: »Der einzige Ort, an dem die byzantinischen Traditionen bewahrt wurden, war der Berg Athos. Dort sollte man die Werkstatt des Mönchs Georgios Laskaris suchen.« – Dagegen Pontani, *Croci lignee* (wie Anm. 2), p. 390f., mit dem Hinweis auf Venedig. Ferner Elbern, Ein Kreuz des Georgios Laskaris (wie Anm. 6), p. 72, Anm. 25.

16 Cfr. Bernabó, *Nota iconografica* (wie Anm. 3). Ferner Elbern, Ein Kreuz des Georgios Laskaris (wie Anm. 6), p. 68 und Anm. 16, mit besonderen Hinweisen auf die ikonografischen Arbeiten von R. Stichel, Außerkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments, in: *Römische Quartalschrift* 69/1974, p. 159-181 und ders., Die Namen Noes, seines Bruders und seiner Frau, *Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. 3. F. Nr. 112*, Göttingen 1979, 119ff.

17 Pontani, *Croci in bosso* (wie Anm. 11), p. 359, 361, 363.

zeugt ist, während auf Zypern immerhin eines der von Georgios Laskaris signierten Kreuze im Kloster Stavrovouni gehütet wird, dessen Weg auf die Insel allerdings ungewiß bleibt.¹⁸ Schließlich sollte festgehalten werden, daß die breite Mehrzahl der großen Schnitzkreuze, von denen hier die Rede ist, in Italien erhalten geblieben ist, somit in Kunstlandschaften, die stets in enger Verbindung mit byzantinisch-ostkirchlichen Traditionen und auch mit der griechischen Inselwelt postbyzantinischer Zeit verblieben waren.

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß in diesen Umkreis auch das Kreuz im Domschatz von Monza gehören dürfte, dem nun noch eine abschließende Bemerkung gewidmet sei. Im Vorangehenden war angenommen worden, daß dieses Kreuz trotz des Fehlens eines – ursprünglichen – Piedestals in die Reihe der bilderreichen Großkreuze eingeordnet werden kann. In unserer Gegenüberstellung der Bildgruppen um die Kreuzigung Christi konnte dies im einzelnen begründet und zugleich differenziert werden. Daran anschließend mag noch eine letzte Frage gestellt werden: wie es nämlich dazu kam, daß das Monzener Kreuz, ebenso wie die vergleichend herangezogenen Parallelen, den ikonographisch doch bedeutenden Untersatz einbüßte. Doch wird man annehmen dürfen, daß dafür liturgische Gründe maßgeblich gewesen sind, weil man nämlich eine Verwendung als Altar-, Segens- oder Prozessionskreuz anstrebte. In diese Richtung weist das erwähnte Kreuz im Museo Bagatti Valsecchi in Mailand, mit späterem zugefügtem, reich verziertem metallenen Standfuß.¹⁹ Auch der Befund an den beiden oben erwähnten Kreuzen in England und Venedig, für die der Ansatz des ursprünglichen Verlängerungsstabes zum Einsetzen in die Basis noch festzustellen ist, mag so verstanden werden. In liturgischer Funktion als segenspendendes Heiltum, fast im Sinne einer Reliquie, dürfte das kostbare Schnitzkreuz im Dom zu Monza lange Zeit keine geringe Rolle gespielt haben.

18 A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Picture Book nr. 2. Nicosia 1965, Pl. XLIX, 2, p. 37. – *Byzantine kai Metabyzantine Technē*. Athen 1986, p. 212 f. Cfr. auch Pontani, *Croci in bosso* (wie Anm. 11), p. 360 und Anm. 5, mit Erwähnung eines Kreuzes, in neuester Zeit in das Kykkos-Kloster gelangt. Dazu ferner St. Perdikes, *Hodegos episkepton*. Museion Hieras Mones Kykkou. Lefkosia 1997, Eik. 33-35. Auch dieses Kreuz soll den Arbeiten des Georgios Laskaris nahestehen.

19 S. oben Anm. 11.