



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ikonostase-Balkenfragmente
mit Gottesmutter- und Herrenfesten
aus dem 12. Jahrhundert
im Katharinenkloster auf dem Sinai“

verfasst von / submitted by

Mag. Ute Weber-Woisetschläger BA MSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, Nov. 2019 / Vienna, Nov. 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Jadranka Prolović

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	1
1. EINLEITUNG	3
2. FORSCHUNGSSTAND	5
3. UNTERSUCHUNGSMETHODEN	10
3.1 Ikonographie und Ikonologie.....	10
3.2 Religiöse Symbolik und religiöse Erfahrung	12
3.3 Ikonenmalerei, Emotionen und Rezeptionsästhetik.....	16
3.4 Bilderzählungen in Raum und Zeit.....	19
4. HISTORISCHE ENTWICKLUNG	24
4.1 Bau einer Marienkirche auf dem Mosesberg	24
4.2 Architektur der Pilgerkirche und der Pilgerweg.....	25
4.3 Marienkult, Schriftquellen, Bildmotive.....	29
4.4 Altarschranke, Templan, Ikonostase	37
5. IKONOSTASE-BALKENFRAGMENTE	43
5.1 Ikonostase-Balkenbestände im Sinaikloster	44
5.2 Material, Technik und Stil der Ikonostasebalken aus dem Sinaikloster	49
5.3 Die einzelnen Bildmotive auf dem zu erforschenden Balken A: Marienleben	51
5.4 Die einzelne Bildmotive auf dem zu erforschenden Balken B: Herrenfeste und Deesis	79
6. REKONSTRUKTION UND VERORTUNG DER IKONOSTASEBALKEN	99
6.1 Weitzmanns These und ihre kritische Reflexion	99
6.2 Sotirious These und ihre kritische Reflexion	101
6.3 Neue Rekonstruktionsthesen.....	101
6.4 Rekonstruktion und Verortung der Balken A und B.....	105
7. SCHLUSSBETRACHTUNG	112
ABSTRACT	116
LITERATURVERZEICHNIS UND QUELLEN AUS DEM INTERNET	117
ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND QUELLENNACHWEIS	123
GRAFIKVERZEICHNIS	137
VERZEICHNIS DER REKONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN	137
ANLAGE	138
ABBILDUNGEN UND REKONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN.....	.
EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG.....	.

Vorwort

Mit dieser Arbeit wollte ich mir keine leichte Aufgabe stellen. Es sollte eine Vertiefung mit künstlerischen Artefakten werden, die mich einerseits ansprechen und mir andererseits Rätsel aufgeben, da sie außergewöhnlich sind und nicht den gängigen Beschreibungen entsprechen.

Die Beschäftigung mit den Bilderbalken im Katharinenkloster auf dem Sinai hat zu einer Zeitreise geführt, die weit in die Vergangenheit zurückreicht und über die Jahrhunderte hinweg vielfältige, lebendige Entwicklungen in verschiedensten Fachbereichen aufzeigt.

Mein Forschungsweg führte vom Studium der Literatur in die Praxis der Liturgie, von der Sichtung des Bildmaterials, über die Lektüre der Beschreibungen byzantinischer Ikonen am Institut für Kunstgeschichte und am Institut für Byzantinistik der Universität Wien, zu orthodoxen Theologen an der Universität Wien, zu orthodoxen Priestern in die orthodoxen Kirchen in Wien, in die Werkstatt eines in Wien ansässigen orthodoxen Priesters und Ikonenmalers, der im Auftrag der Mönchsrepublik auf dem heiligen Berg Athos Ikonen herstellt und mir die Besonderheiten dieses spirituellen Handwerks erfahrbar machte.

Ich bin sehr zu Dank verpflichtet meiner Betreuerin, Frau Univ.-Doz. Mag. Dr. Jadranka Prolović, die mich mit tiefem kunsthistorischem Wissen, sanfter Beharrlichkeit und wissenschaftlicher Neugier durch diesen Prozess des Forschens, Vergleichens und Rekonstruierens begleitet hat. Ihr verdanke ich nicht nur ausgewähltes Bildmaterial, sondern auch die Rekonstruktionszeichnungen der Epistylbalken, die sie für mich nach den Erkenntnissen aus dieser Arbeit erstellt hat.

Herr Željko Jevtović, MA Arch. hat die Rekonstruktionszeichnungen der Templa bzw. der frühen Ikonostasen erstellt und im Grundriss der Sinaikirche die Einzeichnung der Ikonostasen in den Pastophorien ergänzt, um deren Lokalisierung im 12. Jahrhundert zu veranschaulichen, wofür ich ihm verbunden bin. Wesentliche praktische Hinweise zur Theologie der Ikonenmalerei und zur Funktion und Bedeutung einer Ikonostase in der Orthodoxie verdanke ich Herrn Ass.-Prof. Dipl.-Theol. Dr. Ioan Moga, der mir auch den Zugang zu den orthodoxen Kirchen und in die Ikonenwerkstatt eröffnet hat.

Herr Prof. Dr. Karl Woisetschlager hat das sorgfältige Lektorat dieser Arbeit auch zu außergewöhnlichen Zeiten übernommen, was ich dankend anerkennen möchte.

Eine besondere Wertschätzung empfinde ich gegenüber dem lebendigen Interesse meines Sohnes Karl Maximilian an meinen sich ständig erweiternden Fragestellungen und laufend neuen Erkenntnissen, die ich gerne mit ihm und mit großer Begeisterung bei den gemeinsamen Abendessen geteilt habe.

1. Einleitung

Zwei bemalte, ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts datierte Holzbalken sind die Gegenstände dieser Forschungsarbeit (Abb. 1 und Abb. 2). Es handelt sich vermutlich um zwei von drei Balkenfragmenten auf einem Templon. Sie sind während der byzantinischen Kaiserherrschaft Manuel I. Komnenos (reg. 1143–1180) entstanden, veranschaulichen durch die Anmut der Figuren, die durch die ausgewogene Kombination von Zeichnung und Farbe erreicht wird, einen der führenden Trends in der Malerei Konstantinopels in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Balken werden getrennt voneinander – in der Alten Bibliothek und in einer Seitenkapelle – in der Basilika des heutigen Katharinenklosters auf der Sinaihalbinsel verwahrt. Die Basilika wurde im 6. Jahrhundert unter der Herrschaft des oströmischen Kaisers Justinian I. (reg. 527–565) erbaut und der Gottesmutter geweiht.¹

Seit mittelbyzantinischer Zeit (8. Jh.–1204), also seit dem 8. Jahrhundert, werden Konventionen für die Auswahl und die Anordnung der Bilder auf dem Architrav des Templons, der anfänglich aus einer Säulenstellung mit Gebälk und Brüstungsplatten besteht, festgelegt. Nach dem Bilderstreit, ab dem 9. Jahrhundert, manifestiert sich ein Bilderkanon: das Dodekaorton, ein Festtagszyklus bestehend aus zwölf Großen Festen der Orthodoxie, den wichtigsten Herren- und Marienfesten des Kirchenjahres. Dazu zählen: Verkündigung der Geburt Christi an Maria, Christi Geburt, (Beschneidung des Herrn), Darbringung im Tempel, Taufe Christi durch Johannes den Täufer, Verklärung des Herrn, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Anastasis, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, (Entschlafung Mariens).² In der Mitte des Festtagszyklus wird üblicherweise die Deesis, Christus flankiert von Maria und Johannes dem Täufer, dargestellt. Dabei wird die Szene zwischen der Auferweckung des Lazarus und dem Einzug in Jerusalem platziert, um die Themen „Jugend und Wunder Jesu“ von der „Passionsgeschichte“ symmetrisch zu trennen und über der Königstür der Ikonostase zu platzieren.³

¹ Manafis 1990.

² Haustein-Bartsch 2008, S. 90.

³ Weitzmann 1986, S. 70.

An den Forschungsgegenständen fällt auf, dass diese nur zum Teil den Konventionen folgen und daher Fragen aufwerfen: Die beiden erhaltenen Balken zeigen nur Teile des Bilderkanons, sodass vermutlich ein weiteres Balkenelement mit weiteren Festen fehlt. Zumindest zwei zusätzliche Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria sind dem Zyklus vorangestellt: ihre Geburt und ihre Darbringung im Tempel. Die Szene der Deesis findet sich auf dem zweiten Balkenteil nicht in der Mitte, sondern zwischen der Verklärung Christi und der Auferweckung des Lazarus. In diesem Bildmotiv blicken alle zu Boden geworfenen Jünger einheitlich in südöstliche Richtung. Üblicherweise schauen die Jünger von beiden Seiten in das Bildinnere, entweder auf den Boden oder zu Christus.

In Kapitel 2 wird der Forschungsstand beschrieben, der von zwei Forschern bestimmt wird, die in den Beschreibungen dieser beiden Sinaibalken nicht übereinstimmen, von Maria und Georg Sotirou, einem griechischen Forscherpaar, und von Kurt Weitzmann, einem 1935 in die USA emigrierten deutschen Byzantinisten. Die wissenschaftlichen Methoden zur adäquaten Untersuchung der byzantinischen Ikonostasebalken werden in Kapitel 3 vorgestellt, von der Ikonographie und Ikonologie über die religiöse Symbolik des Bildvokabulars über die Theologie der Ikone der Ostkirche bis zu den spezifischen Erzählweisen in Zeit und Raum. Daran schließt sich in Kapitel 4 eine komplexe, multidisziplinäre Erhebung der historischen – architektonischen, theologischen, künstlerischen und rezeptiven – Entwicklung zur Herstellung und Gestaltung dieser Bilderbalken auf dem Architrav einer Altarschranke im Sinaikloster im 12. Jahrhundert an: von der Architektur der Pilgerkirche auf dem Mosesberg über die Entstehung des Marienkults und der liturgischen Marienfeste, über die Entwicklung eines den Kirchenraum trennenden Templons bzw. einer Ikonostase, über die Ordnung eines Bildprogramms aus Marien- und Herrenfesten bis zu den Spezifika der byzantinischen Ikonenmalerei. In Kapitel 5 folgen einerseits eine Übersicht der erhaltenen Ikonostase-Balkenbestände aus dem 12. Jahrhundert im Sinaikloster, die eine wichtige Grundlage für den formalen, stilistischen und ikonographischen Vergleich mit unseren Forschungsbalken bilden, und andererseits die Untersuchungen der einzelnen Bildmotive auf der Grundlage der apokryphen und kanonischen Schriftquellen und im Vergleich mit den historischen Bildquellen. Anhand der daraus resultierenden Untersuchungsergebnisse lassen sich in Kapitel 6 die Aussagen der Forscher kritisch reflektieren, vollständige neue Bilderbalken rekonstruieren und verorten. Eine abschließende Zusammenfassung findet sich in Kapitel 7.

2. Forschungsstand

Der Forschungsstand der Sinaibalken wird von dem Forscherpaar Maria und Georg Sotiriou und von Kurt Weitzmann bestimmt. Beide beschreiben, dass Ende des 12. Jahrhunderts eine größere Anzahl von Epistylbalken für die Seitenkapellen des Sinaiklosters hergestellt wurde, von denen einzelne fragmentarisch erhalten und teilweise noch in Verwendung sind.⁴ Unsere beiden Sinaibalken werden, wie eingangs erwähnt, unabhängig voneinander in der Alten Bibliothek und in einer Seitenkapelle, deren Namen nicht genannt wird, aufbewahrt.⁵ Maria und Georg Sotiriou identifizieren zwei Tendenzen der ikonographischen und stilistischen Gestaltung der Bildmotive: Die Sotiriou stellen zum einen eine malerische, lebendige und narrative Darstellungsweise fest und zum anderen eine hieratische und figurative Formulierung.⁶ Kurt Weitzmann beobachtet, dass in dieser Zeit die Konkretheit in der Darstellung des menschlichen Körpers wiedergewonnen und ein hohes Maß an Spiritualität erfasst und zum Ausdruck gebracht worden sei.⁷ Beide Forscher fokussieren verschiedene Aspekte der visuellen Gestaltung, die sich nicht widersprechen müssen, aber in den Beschreibungen dieser beiden Balkenfragmente nicht konvergieren: Das Forscherpaar Sotiriou behandelt diese Balkenfragmente in den beiden Bänden „Eikones tes Mones Sina/Icones du Mont Sinai“⁸ (Athen 1956/1958) unabhängig voneinander und ohne einen inhaltlichen Zusammenhang herzustellen. Es ordnet beide Balken zwar derselben Epoche, der Komnenperiode am Ende des 12. Jahrhunderts, aber verschiedenen Stilen und Vorbildern zu.⁹ Das erste Balkenfragment (Abb. 1) zähle zur Kunst der tragbaren Ikonen, sei stilistisch hauptsächlich mit den Mosaiken von Monreale (1180)¹⁰ vergleichbar und in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Ikonographie und Stil sprächen für eine hauptstädtische Schule.¹¹ Das zweite Balkenfragment (Abb. 2) entstehe in der spätkommenischen Periode, sei stilistisch

⁴ Weitzmann 1986; Sotiriou 1958, S. 241.

⁵ Siehe Einleitung Anmerkung 1.

⁶ Sotiriou 1958, S. 233.

⁷ Weitzmann 1978, S. 21.

⁸ Sotiriou 1956/1958.

⁹ Sotiriou 1958, S. 242.

¹⁰ Weitzmann 1986, S. 70.

¹¹ Sotiriou 1958, S. 242.

mit den Fresken in Nerezi von 1164¹² in Verbindung zu bringen und kündige Ende des 12. Jahrhunderts die bevorstehende Renaissance in der Ikonenmalerei an.¹³

Kurt Weitzmann geht rund 30 Jahre später in einer Beschreibung der beiden Balkenteile in seinem Beitrag „Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai“¹⁴ (Athen 1986) von zusammenhängenden Fragmenten und einem Register am Haupttemplon der Sinaikirche aus. Weitzmann schließt auf den ersten und zweiten Balkenteil von ursprünglich drei Balkenteilen, wovon der letzte fehle.¹⁵ Weitzmann schreibt, dass die Balken in Werkstätten vor Ort entstanden seien, um sie an die lokalen Größenverhältnisse anpassen zu können.¹⁶ Doula Mouriki¹⁷ übernimmt diese These Weitzmanns in der von Konstantinos A. Manafis herausgegebenen Publikation „Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine“¹⁸, in der verschiedene Autoren die Artefakte aus dem Katharinenkloster in chronologischer und medienspezifischer Abhandlung vorstellen, von der Architektur über die Mosaiken bis zur Ikonenmalerei.

Meine Forschungsfragen setzen vor den Feststellungen der beiden Forscher an, adressieren weitere Fachdisziplinen wie die Architektur und die Theologie und ermöglichen aufgrund der umfassenderen Kontextualisierung eine ikonologische Rezeption und Aktualisierung der bisherigen Behauptungen. Einige Fragen lauten: Welches Bildprogramm hat ein Register am Haupttemplon in dieser Zeit? Gibt es eine Vorgabe für dieses Bildprogramm, und wenn ja, welche? Gibt es Variationen bzw. Ausnahmen von der Regel, und wenn ja, weshalb? Welche Motive zeigen die Balkenfragmente konkret? Gibt es Vorlagen bzw. historische Vorläufer der Motive? Lassen sich diese Motive vergleichen? Worin liegen die Ähnlichkeiten und worin die Unterschiede? Lassen sich der fehlende Balken bzw. das mögliche dreiteilige Register der Sinaibalken rekonstruieren? Gehören die beiden Balkenfragmente überhaupt zusammen, und was wäre, wenn sie selbst nur Teilfragmente wären? Welchem Templon bzw. welchen Tempeln sind die Balkenteile zuzuordnen? In welchem Wechselspiel stehen Ikonostasen und Durchgänge für Pilger in einer Pilgerkirche auf dem Weg zum heiligen Objekt wie in unserem Fall zum Brennenden Dornbusch? Worin liegen die Spezifika der Ikonenmalerei der

¹² Weitzmann 1986, S. 70.

¹³ Sotiriou 1958, S. 242; Weitzmann 1986, S. 70.

¹⁴ Weitzmann 1986.

¹⁵ Weitzmann 1986, S. 70.

¹⁶ Weitzmann 1986, S. 65, 67.

¹⁷ Manafis 1990, S. 102–107.

¹⁸ Manafis 1990.

Ostkirche in der Geschichte und zur Zeit der Herstellung der Bilderbalken? Welche religiösen Erfahrungs- bzw. ästhetischen Rezeptionsmöglichkeiten eröffnen sich dem Gläubigen vor einer Ikone bzw. vor einem Tempon mit Miniaturikonen auf einem Bilderbalken?

Für meine Untersuchung ziehe ich insbesondere die folgenden Bücher heran: Das grundlegende Werk von Hans Belting, „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“¹⁹, bietet einen guten Überblick und Einblick in die byzantinische Kunst. Das Buch von Walter Felicetti-Liebenfels „Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei“²⁰ beschreibt die besondere Herstellungsweise von Ikonen im Unterschied zur abendländischen Kunstentwicklung und liefert darin wesentliche Informationen für das Verständnis, die Funktion und Interpretation von Ikonen. Die Publikationen der Byzantinistin Jadranka Prolović²¹ enthalten detaillierte Hinweise auf die historische Entwicklung des byzantinischen Festbildzyklus, des sogenannten Dodekaortons, aus zunächst einzelnen religiösen Festen, die, durch die Kontroversen im Bilderstreit, in der künstlerischen Visualisierung zu einer theologischen Ordnung drängen und auf den Sinaibalken in kanonischer Reihenfolge dargestellt sind. Unverzichtbar sind dabei die apokryphen und kanonischen Schriftquellen, die Referenzen für die Bildtexte der Ikonenschreiber, die in dem Buch „Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften“²² von Katharina Ceming und Jürgen Werlitz sowie in der Hausbibel²³ zugänglich sind. Einen Vergleich mit früheren Bildern aus dem Marienleben ermöglichen die illustrierten Marienhomilien des Jacobos von Kokkinobaphos aus dem 12. Jahrhundert, die virtuell über die Online-Bibliotheken des Vatikans²⁴ und der Bibliotheque Nationale de Paris²⁵ einsehbar sind. Die Grundlagen für die ikonographische Befragung jeglichen christlichen Bildmotivs und so auch der Gottesmutter- und Herrenfeste, die Schrift- und Bildquellen ihrer Entstehung und Entwicklung, lassen sich im achtbändigen „Lexikon der christlichen Ikonographie“²⁶ und im dreibändigen „Oxford Dictionary of Byzantium“²⁷

¹⁹ Belting 1990.

²⁰ Felicetti-Liebenfels 1956.

²¹ Prolović 1997 und 2017.

²² Ceming/Werlitz 2016.

²³ Hausbibel 2003.

²⁴ <https://digi.vatlib.it/> 11.06.2019.

²⁵ <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp> 11.06.2019.

²⁶ LCI 2015.

²⁷ The Oxford Dictionary of Byzantium. Volume 1–3, New York/Oxford 1991.

nachschlagen. Darüber hinaus finden sich wertvolle Hinweise zu historischen Vorbildern einzelner Festmotive in den Büchern von Jadranka Prolović.²⁸

Die Bildquellen sind größtenteils digital über das Prometheus-Bildarchiv der Universität Köln²⁹ erhältlich, stammen teilweise aber auch aus privaten Bildarchiven und von persönlichen Aufnahmen.

Für die distinkte Auswahl der Untersuchungsmethoden war die Anwendbarkeit auf die spezifische Kunst der Ikonenmalerei das entscheidende Kriterium. Die bildliche Darstellung der Schriftquellen und das Abbilden eines heiligen Prototypus wurden in der Ostkirche vornehmlich von orthodoxen Theologen bestimmt. Die Entwicklung der Theologie der Ikonenmalerei ist sehr übersichtlich in der Arbeit von Thomas Bremer „Verehrt wird er in seinem Bilde ... Quellenbuch zur Geschichte der Ikonentheologie“³⁰ zusammengefasst. Ikonographische und ikonologische Untersuchungen nach Erwin Panofsky, die er in seinem Standardwerk „Ikonographie und Ikonologie“³¹ beschreibt, religiös-symbolische Analysen und Interpretationen, die in Arbeiten von Rainer Volp³², Paul Tillich³³ und Stephan Wisse³⁴ nachzuschlagen sind, sowie die Wahrnehmung und Integration der Intention der religiösen Erfahrung des Gläubigen, die Augustinus Karl Wucherer-Huldenfeld³⁵ auszuführen vermag, zählen zu den ausgewählten Untersuchungsmethoden, ebenso wie die Kunst der Erzählung im Bild und die möglichen Techniken der Maler, die mit Gotthold Ephraim Lessing³⁶, Franz Wickhoff³⁷ und Wolfgang Kemp³⁸ thematisiert werden. Die emotionale Distanziertheit von Ikonen, die dem Betrachter Henry Maguire³⁹ zufolge eine unmittelbare Identifikation mit den Hauptfiguren ermöglichen soll, macht auch eine empirische Untersuchung in Form einer praktischen Übung am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien deutlich: Zwei Gruppen stellen zum einen wortgetreu die Schriftquelle eines biblischen Ereignisses dar und zum anderen das entsprechende Bildmotiv nach. Beide Darstellungsweisen werden von

²⁸ Prolović 1997 und 2017.

²⁹ <https://prometheus.uni-koeln.de/de/login> 11.06.2019.

³⁰ Bremer 2014.

³¹ Panofsky 1955/2006.

³² Volp 1966.

³³ Tillich 1930.

³⁴ Wisse 1963.

³⁵ Wucherer-Huldenfeld 1997.

³⁶ Lessing 1766/2012.

³⁷ Rehm 2004.

³⁸ Kemp 1989, 1991, 1996.

³⁹ Maguire 1995.

mehreren Betrachtern sinnlich erfahren, wahrnehmend rezipiert und logisch reflektiert. Das Ergebnis dieser Übung liegt als Anlage bei.

3. Untersuchungsmethoden

Im Hinblick auf die Beschreibung mittelbyzantinischer Ikonen, die Interpretation des religiösen Bildvokabulars, das Verständnis der Theologie der Ikone und die Erkenntnis der Funktion eines Ikonostasebalkens auf dem Tempon in der historischen Pilgerkirche zum Brennenden Dornbusch auf dem Mosesberg verwende ich ausgewählte wissenschaftliche Methoden, die sich im Fachgebiet der Kunstgeschichte im 18., 19. und 20. Jahrhundert in Europa herausgebildet haben. Diese Untersuchungsmethoden sollen ermöglichen, die Bildmotive auf den Bilderbalken aus dem 12. Jahrhundert strukturiert und systematisch zu analysieren, mit historischen Bildquellen zu vergleichen und aus den daraus resultierenden Erkenntnissen die formulierten Forschungsfragen zu beantworten.

3.1 Ikonographie und Ikonologie

Die Beschreibung eines Bildes wird in der Kunstgeschichte „Ikonographie“ genannt. Doch das deskriptive Bemühen ist bei aller sprachlichen Genauigkeit limitiert, denn so manche Wahrnehmung lässt sich nicht in Worte fassen und so manche Formulierung weist bereits sprachlich über den reinen Gegenstand hinaus.

„Die Ikonographie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.“⁴⁰ Erwin Panofsky (1892–1968) setzt sich mit der kunsthistorischen Bildbeschreibung und -deutung auseinander und stellt diese Definition der Ikonographie seinem eigenen dreistufigen Interpretationsmodell voran, das den Bildgegenstand in vertiefenden Sinnschichten befragt und damit „eine ins Interpretatorische gewandte Ikonographie“ kreiert, eine Methode, die er Ikonologie nennt.⁴¹

Panofsky identifiziert drei charakteristische, vertiefende Fragen an das Bildsujet: „Was sehe ich?“, „Was bedeutet es?“ und „Worauf verweist das Dargestellte?“⁴² Das Ziel der Ikonologie ist ein möglichst umfassendes Verständnis des Kunstwerks, das alle verfügbaren – subjektiven und objektiven – Quellen des Wissens integriert. Die Antworten aus der Befragung dieser drei Schichten, also aus der vorikonographischen Beschreibung, der

⁴⁰ Panofsky 1955/2006, S. 33.

⁴¹ Panofsky 1955/2006.

⁴² Panofsky 1955/2006, S. 43.

ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation, führen partielle Kenntnisse zusammen und ermöglichen so eine höchstmögliche Deutung des Kunstwerks.

Im ersten Schritt geht der Kunsttheoretiker von der Bestimmung der reinen Formen (Farben, Linien, Körper) und der Motive (tatsachen- und ausdruckshafte) des primären oder natürlichen Sujets aus, die im Bild in Beziehung zueinander angeordnet sind. Diese erste vorikonographische Beschreibung der Merkmale und ihre Konfiguration gründen auf dem praktischen Wissen aus Erfahrung.⁴³

Im zweiten Schritt folgt eine ikonographische Analyse des sekundären oder konventionellen Sujets, die literarisches Wissen und die Vertrautheit mit Themen oder Konzepten voraussetzt, da in dieser zweiten Sinndimension die Formen und Motive der Darstellung als Bedeutungsträger interpretiert werden. Aus dieser Kombination resultiert die Identifikation der Formen bzw. der Figuren oder Motive als Symbole, Allegorien oder Anekdoten.⁴⁴

Im dritten Schritt, der ikonologischen Interpretation, wird das Bild in einem größeren historischen Kontext gesehen, in dem politische und soziale, gesellschaftliche und künstlerische Einflüsse als Werte mitbedacht, erkannt und gedeutet werden. Die wesenhafte Bedeutung des Bildes wird aus der Synthese dieser vielen verschiedenen Aspekte vom Betrachter intuitiv erfasst und interpretiert.⁴⁵

„Die Quelle der Interpretation (...) ist (...) das Erkenntnisvermögen und der Erkenntnisbesitz des interpretierenden Subjekts, nämlich unsere vitale Daseinserfahrung, wenn (...) der Phänomensinn aufgedeckt werden soll, und unser literarisches Wissen, wenn es sich um den Bedeutungssinn handelt“⁴⁶ und „das eigene weltanschauliche Urverhalten des Interpreten“, das „die Gesamtheit der Wirkungsmomente“ im höchsten Wesenssinn selbst offenbart, der in der allgemeinen Geistesgeschichte sein objektives Korrektiv findet.⁴⁷

Um ein Bild nach kunsthistorischen Kriterien umfassend beschreiben und deuten zu können, werden von Panofsky zu den subjektiven Quellen der Interpretation objektive Kenntnisse der Gestaltungs-, Typen- und Überlieferungsgeschichte dieser drei Sinndimensionen empfohlen.⁴⁸

⁴³ Panofsky 1955/2006, S. 29, 37.

⁴⁴ Panofsky 1955/2006, S. 38–39.

⁴⁵ Panofsky 1955/2006, S. 43.

⁴⁶ Panofsky 1955/2006, S. 23–24.

⁴⁷ Panofsky 1955/2006, S. 26–27.

⁴⁸ Panofsky 1955/2006, S. 28–29.

Im vorliegenden Fall, bei Ikonostasebalken aus dem 12. Jahrhundert, sind das zumindest die Geschichte der Architektur, der Ikonostase, der Ikonenmalerei, der Theologie der Ikone und der vorchristlichen Bildtradition.

3.2 Religiöse Symbolik und religiöse Erfahrung

Die religiöse Symbolik, die in den Bildmotiven auf den Ikonostasebalken verwendet wurde, lässt sich aus verschiedenen Disziplinen und Perspektiven betrachten, so vonseiten der bildenden Kunst, der Theologie und der Religionswissenschaft. Um die verschiedenen Aspekte dieser Disziplinen für die Bedeutung der Ikonenmalerei verstehen zu können, werden wesentliche Aussagen dieser verschiedenen Sichtweisen kurz vorgestellt.

In der bildenden Kunst ist ein Symbol „ein Gegenstand (im weiteren Sinn), eine Pflanze, ein Tier oder ein Zeichen (Zahl, Buchstabe, Gebärde etc.), dem in einem bestimmten Kontext eine (tiefere) Bedeutung zukommt.“⁴⁹ Van Straten, der die religiöse Symbolik in seinem Buch „Einführung in die Ikonographie“⁵⁰ beleuchtet, kategorisiert die künstlerischen Darstellungs- und Rezeptionsmöglichkeiten für Betrachter und Künstler wie folgt:

1. Das Symbol lässt informierte Betrachter an das denken, was es symbolisiert, wenn sie es unter Standardbedingungen betrachten;
2. diejenigen, für die es ein Symbol ist, einschließlich des Künstlers, können zumindest auf Anfrage angeben, was es symbolisiert;
3. es stellt nicht dar, was auch immer es symbolisiert.

Diese Aussagen implizieren, dass der Betrachter die Symbole, die der Künstler verwendet, in ihrer Bedeutung, also in einer Verbindung mit einem tieferen (verborgenen) Inhalt, kennt und mit ihnen kulturell und sozial vertraut ist, um sie in einem anderen Zusammenhang identifizieren und interpretieren zu können.⁵¹ Ein Beispiel dafür ist die Verwendung von Symbolfarben. Die Farbe Purpur repräsentiert seit der Antike den Status eines Herrschers. Die Farbe an sich ist ohne tieferen Sinn. Erst in der Verbindung mit einer bestimmten Funktion wie hier der Funktion des Herrschens und der gelebten Tradition gewinnt Purpur in den Gewandfarben von Maria und Jesus an Symbolkraft. Die Farbe Purpur entfaltet auch in der

⁴⁹ Van Straten 2004, S. 57.

⁵⁰ Van Straten 2004.

⁵¹ Van Straten 2004, S. 57.

Verkündigungsszene, in der Maria im Auftrag der Priesterschaft den Purpur spinnt, ihre symbolische Kraft und ihre anspruchsvolle Wirkung. Die religiöse Symbolik gilt auch für die Metallfarbe Gold, die in der spätantiken Bildkomposition in der Verbindung mit einem intensiven irrealen Lichtglanz zum „Zeichen für die Lichterfülltheit des Raumes“⁵², zum Symbol für das Phänomen des Göttlichen verschmilzt und im Goldhintergrund in den Sinaibalken besonders eindringlich in Erscheinung tritt.

Rainer Volp untersucht in „Das Kunstwerk als Symbol – Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst“⁵³ den Begriff des Symbols in der religiösen Kunst und bestimmt das Symbol als „eine lebendige und gültige Gestalt“, die „für die Einheit des Lebens, eine Weltseele oder einen absoluten Geist“ steht und sowohl mit dem Grund oder Überbau des Lebens als auch mit der Welt aufs Engste verbunden ist.⁵⁴ Er trifft damit den Wesenskern des religiösen Symbols, nämlich den eines „Grenzgängers“ (Onasch/Schnieper) und Vermittlers zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt.⁵⁵

Paul Tillich behauptet, dass das religiöse Symbol eine Sache des Glaubens sei, da es „weder gegenständlich, noch geistig-sinnhaft fundiert“ ist.⁵⁶ Tillich bestimmt das religiöse Symbol nach vier Merkmalen, zu denen er das Uneigentliche, die Anschaulichkeit, die Selbstmächtigkeit und die Anerkanntheit zählt. Das Uneigentliche spielt auf den verweisenden Charakter des Symbols, das in ihm Symbolisierte, an, die Anschaulichkeit spricht den anschaulichen Vollzug von Unanschaulichem, Ideellem oder Transzendtem an, die Selbstmächtigkeit äußert eine „in ihm selbst innewohnenden Macht“, und die Anerkanntheit meint die kulturelle und soziale Verwurzelung des Symbols.⁵⁷

Zu den ältesten Symbolen in der Menschheitsgeschichte gehören die Mutterschaft, die mit der Geburt eines Kindes sowohl Anna als auch Maria repräsentieren, und das Sonnenlicht, das im Osten aufgeht und sich in den halbrunden Goldbögen, an Apsiden erinnernd, die Miniaturen in unseren Sinaibalken überfangen. Die Kirchen werden zum Sonnenaufgang nach Osten ausgerichtet, die Gebete werden nach Osten adressiert, und die Toten werden mit dem Blick nach Osten beigesetzt. Der strahlenbekränzte Sonnengott, der im Mithraskult als „sol

⁵² Dittmann 2010, S. 14.

⁵³ Volp 1966.

⁵⁴ Pochat 1983, S. 217.

⁵⁵ Onasch/Schnieper 2007, S. 22.

⁵⁶ Tillich 1930, S. 90.

⁵⁷ Tillich 1930, S. 88, 89.

invictus“ (Unbesiegbare Sonne) und auf den Kaisermünzen des 3. und 4. Jahrhunderts verehrt wird, gilt als unmittelbare Vorlage für den Christus-Helios der altchristlichen Kunst, der in seiner frühesten Form im Mosaik in der Juliergruft unter dem Hauptaltar von Alt-St. Peter (250/75) zu sehen ist. Der christliche Nimbus übernimmt die bekannte schematische Form einer farbigen oder goldenen kreisrunden Fläche um das Haupt einer Gottheit aus der hellenistisch-römischen Welt. Ein solcher Nimbus kennzeichnet seit dem 4. Jahrhundert in der christlichen Kunst zunächst Christus allein, dann die Gesamtheit der heiligen und sakralisierten Personen. Die hierarchisch höchste Farbe des Nimbus ist naturgemäß Gold.⁵⁸ Für die Wirkkraft des religiösen Symbols ist ein hermeneutischer Vollzug im Betrachter ein konstitutiver Faktor und die Bedingung sine qua non für dessen Gotteserkenntnis. Der Begriff und die Erkenntnis resultieren aus einer Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit und bedingen einen Grad der Bewusstheit.⁵⁹

Stephan Wisse arbeitet in seiner Dissertation „Das religiöse Symbol“⁶⁰ die Dynamik, die Intentionalität und den emotionalen Charakter des religiösen Symbols heraus. „Das bezüglich des Göttlichen (...) so aufgefaßte Symbol“ entfaltet seine volle Bedeutung, wenn es ihm gelingt, „hinweisend (...) Erkenntnis dort zu vermitteln, wo alle anderen Begriffe versagen, wo nur das überbegriffliche Symbol ‚Zugang‘ hat.“⁶¹ Eine in die räumliche Gestaltung einer Szene integrierte Form eines Dreiecks kann so einen hinweisenden oder vorausdeutenden Charakter auf die Trinität einfließen lassen, wie wir im Bildmotiv der Darbringung Marias im Tempel sehen werden. Für Wisse ist das religiöse Symbol wie etwa die weiße Taube als Heiliger Geist „ein sinnfälliges Ausdrucks-Zeichen für erlebtes transzendentes Göttlich-Heiliges“ und ganz im Sinne von Rudolf Ottos Numinosen, das der Gläubige im Anblick einer Ikone erfahren kann.⁶²

Der Religionswissenschaftler Rudolf Otto hat die religiöse Erfahrung durch eine Reihe von religionsphänomenologischen und religionsphilosophischen Arbeiten als menschliches Grundphänomen erschlossen.⁶³ Was dem Menschen dabei widerfährt und zur Gegebenheit

⁵⁸ LCI 2015, Band 4, S. 175, 178; LCI 2015, Band 3, S. 323, 324.

⁵⁹ Pochat 1983, S. 218, 219.

⁶⁰ Wisse 1963.

⁶¹ Pochat 1983, S. 218; Wisse 1963, S. 56, 57.

⁶² Wisse 1963, S. 48, 57.

⁶³ Otto 1936.

kommt, nennt Otto das „Numinose“ oder das „Heilige“. „Dieses Heilige (Numinose) ist der Wesensraum der Erscheinung der Göttlichkeit Gottes, von woher erst ein Bezug Gottes zum Menschen erfahren werden darf. Dieses Phänomen ist gewissermaßen schon Gottes ‚Dasein‘ bzw. Gegenwart“, so beschreibt es Augustinus Wucherer-Huldenfeld.⁶⁴ Das Heilige zeigt sich dem Menschen durch das Erfahren und Innewerden des göttlichen Anwesens, das ihn „erfasst und berührt als das Übermächtige, das Schauervolle, das geheimnisvoll Andere gegenüber der Welt, als das Erhabene, Ungeheure, Unheimliche sowie als das Anziehende, Bestrickende, Faszinierende“.⁶⁵ Diese religiöse Erfahrung holt den Menschen zurück in die Gegenwart auf das einfache und weite „Da“ seines Da-Seins.⁶⁶

Diese Art von Erfahrung ist von den Theologen der Ostkirche in der Ikonenmalerei intendiert. Die Aufgabe des Ikonenmalers ist es, die Schrift und dieses Göttliche im Abbild des Urbildes zu vermitteln und daher stereotype Darstellungen zu erneuern.

Die Ostkirche versteht unter dem griechischen Wort „Symbolon“ ein Zeichen der religiösen Verbundenheit, nämlich ein „Glaubensbekenntnis, welches bei der Aufnahme in eine religiöse Gemeinschaft ausgesprochen wird u. ferner als Erkennungszeichen der zu einer Kirche od. Religionspartei Gehörigen dient“.⁶⁷ Das religiöse Symbol spiegelt als materielle Vergegenwärtigung einer nichtmateriellen Wirklichkeit die geistige Wirklichkeit des Glaubens wider.⁶⁸

Die byzantinische Malerei der Ostkirche entwickelt sich aus einem europäisch-asiatisch-afrikanisch geprägten Kulturraum, in dem verschiedene Völker verschiedenartige religiöse Praktiken und Traditionen pflegen. Bei der Verwendung der Bildelemente für die Visualisierung der biblischen Ereignisse, die in den apokryphen und kanonischen Schriftquellen beschrieben sind, handelt es sich um Gegenstände aus dem alltäglichen Lebensvollzug, die mit Linien, Farben und Formen dargestellt werden. Gegenstände, von der Kleidung über die Schriftrolle bis zum Thronessel, und Haltungen, von Gesten bis zur Mimik, sind in einen kulturellen, sozialen, religiösen und politischen Kontext eingebunden und werden aus diesem heraus christlich neu interpretiert.

⁶⁴ Wucherer-Huldenfeld 1997, S. 152, 153.

⁶⁵ Wucherer-Huldenfeld 1997, S. 152, 153.

⁶⁶ Wucherer-Huldenfeld 1997, S. 155.

⁶⁷ Pierer's Universal-Lexikon 1863, Band 17, S. 131.

⁶⁸ Onasch/Schnieper 2007, S. 133.

3.3 Ikonenmalerei, Emotionen und Rezeptionsästhetik

Die Ikonenmalerei unterscheidet sich von der Bildauffassung des abendländischen Kunstwerks und bedarf daher einer besonderen Aufmerksamkeit.

Die Ikonenmalerei kommt im 3. und 4. Jahrhundert in Byzanz, in der Begegnung der vielfältigen Formenwelt von Christentum, Hellenismus und dem semitisch-iranischen Orient auf und emergiert unter der Herrschaft Kaiser Justinians (527–565), des Auftraggebers der Marienkirche auf dem Mosesberg, zu einer Form, die die einander widerstrebenden Tendenzen aus dem Bewahren der antiken Tradition und der Offenbarung einer metaphysischen Ausdruckswelt vereint.⁶⁹

Sie entsteht aus der ägyptisch-hellenistischen Mumienmalerei, die als Porträtmalerei gedacht war und ihrem Wesen nach ein authentisches Bild der abgebildeten heiligen Person sein soll.⁷⁰ Rothemund schreibt, dass dieser „byzantinische Kompromiß“ am deutlichsten im sakralen Porträt zutage trete, dessen Mysterion darin bestehe, dass es einerseits die irdische Erscheinung des Dargestellten fixiere, andererseits als eine Manifestation des Ewigen und Absoluten gedacht sei, die sich hauptsächlich in der Statik und Unbewegtheit des Abgebildeten ausdrücke“.⁷¹

Die Hieratik ist als Charakteristikum des Sakralen der Bedeutung des griechischen Wortes „eikon“ inhärent: Eine Ikone soll das sinnliche Abbild eines Urbildes mit Übersinnlichem zeigen. Wurde im alten christlichen Sprachgebrauch noch jede religiöse Darstellung als „eikon“ bezeichnet, kommt in der byzantinischen Ikonenmalerei eine zusätzliche Dimension in die Wahrnehmung und in das Bewusstsein, das Heilig-Göttliche, das im Urbild des Heiligen gegenwärtig ist und im Abbild, der Ikone, sinnlich wahrnehmbar vermittelt werden soll.⁷²

Der Theologe und Apologet des religiösen Bildes Johannes von Damaskus (ca. 650–ca. 750) beschreibt die Ikone als „ein Ebenbild, welches das Urbild kennzeichnet und sich doch von ihm unterscheidet“.⁷³ Der Ikonenmaler in den Skriptorien arbeitet nach traditionellen technischen Verfahren und nach kulturellen ästhetischen Überlieferungen. Die Spuren dieses

⁶⁹ Felicetti-Liebenfels 1955, S. 11; Rothemund 1954, S. 9.

⁷⁰ Rothemund 1954, S. 9.

⁷¹ Felicetti-Liebenfels 1955, S. 11.

⁷² Felicetti-Liebenfels 1955, S. 11; Bremer 2014, S. 81.

⁷³ Bremer 2014, S. 124; Nikolaou 1976, S. 147.

Ursprungs lassen sich durch die ganze Entwicklung der byzantinischen Malerei verfolgen. Die Aufgabe des Ikonenmalers, durch realistische Züge hindurch Göttlich-Heiliges erscheinen zu lassen, kulminiert in einer Umdeutung des Bildvokabulars und in einer Erneuerung der symbolischen Bildsprache.⁷⁴ In Musterbüchern werden „Zeichnungen, Skizzen von Szenen, Kompositionen, Figurengruppen und Einzelfiguren, aber (...) auch kleinere Darstellungselemente wie Bäume, Landschafts- und Architekturteile oder Draperiepartien bzw. anatomische Teile einer Figur“⁷⁵ festgehalten.⁷⁶ Schemata und Archetypen sollen den Glauben an die Unveränderlichkeit Gottes und der christlichen Lehre repräsentieren.⁷⁷ Das byzantinische Christusbild zeigt daher in einem schmalen und von tiefem Ernst erfüllten Gesicht, aus dem eine an Unnahbarkeit grenzende Würde und Strenge sprechen, stereotype Wesenszüge. Eine ausführliche Beschreibung der Heiligen gibt es von Elpios, einem Römer aus dem 9./10. Jahrhundert.⁷⁸

Das Kennzeichen liegt nicht in der naturalistischen Übereinstimmung mit dem Urbild, sondern in der transzendenten Erscheinung des Göttlichen, einem Phänomen, das sich im Abbild, also in der Ikone zeigt und darin auf das Urbild verweist. Auf dieses Phänomen des Göttlichen kommt es an: „Ikonen gewährleiten die Anwesenheit des Göttlichen (...). Sie bilden eine andere, für uns nicht vorstellbare und nicht ohne weiteres zugängliche Wirklichkeit ab.“⁷⁹ Ikonen stellen sakrale Kultgegenstände dar, die von den Handwerkern bzw. Ikonenschreibern in den Ikonenschulen die Erfüllung bestimmter spiritueller Praktiken verlangen und von den Betrachtern eine religiöse Haltung und Ehrung erwarten.⁸⁰

Der Byzantinist Henry Maguire⁸¹ hat die emotionale Erzählweise in Ikonen von der Antike bis Ende des 12. Jahrhunderts untersucht mit einem Fokus auf die mittlere byzantinische Kunst von 843 bis 1204. Von der Antike bis ins Mittelalter stellt er eine Kontinuität der Darstellung von Gefühlen durch Gestik und Mimik fest. Maguire erkennt, dass in Szenen aus

⁷⁴ Weitzmann 1965, S. 28–29.

⁷⁵ Restle 1978, Band V, S. 1222.

⁷⁶ Weitzmann 1965, S. 28–29.

⁷⁷ Bremer 2015, S. 81.

⁷⁸ LCI 2015, Band 1, S. 371.

⁷⁹ Bremer 2014, S. 109.

⁸⁰ Bremer 2014, S. 94.

⁸¹ Maguire 1995, S. 385–391.

dem Alten Testament eine dramatische Gestik eher zu finden ist, während für Motive aus dem Neuen Testament statuarische und hieratische Modi des Gefühlsausdrucks gewählt wurden. Zudem lässt sich innerhalb der Gefühlsskala eine Graduierung feststellen, die mit der Nähe zu Gott abnimmt: Je heiliger eine Person erscheint, desto unbewegter ist der körperliche Ausdruck, desto verhaltener sind Gestik und Mimik. So werden in der Darstellung der Kreuzigung Christi Emotionen weniger expressiv dargestellt als in Klagemotiven mit Frauen. Und so sind in der Verklärung Christi auf unserem Sinaibalken Christus und die Propheten in Haltung und Körperausdruck gefasster dargestellt als die körperlich und emotional erschütterten und zu Boden geworfenen Jünger.⁸²

Den beiden extremen Emotionsweisen „leidenschaftlich“ und „emotionslos“ schreibt Maguire zwei verschiedene Funktionen zu, nämlich bestimmte Zustände beim Betrachter auszulösen entweder als Teilhabe am Geschehen oder in der Identifikation mit einer Hauptfigur. Eine emotional dramatisch dargestellte Szene lädt den Gläubigen zum ausdrücklichen Mitleiden und zur Partizipation an der Klage ein. Eine einfache und von Details abstrahierte Darstellung eröffnet die Möglichkeit zu einer spiegelbildlichen inneren Einkehr und zu schweigendem Verstehen. Abgesehen davon verallgemeinert der Mangel an Partikularität das Bild und erhöht die referenziellen Kräfte im Innen und Außen. Je reduzierter die Darstellung im Bild also ist, je weniger spezifisch die Situation ausformuliert ist, desto offener ist der Bezugsrahmen und umso mehr Betrachter finden einen Zugang zum Bildmotiv.⁸³ Die Theologen waren bemüht, diese Identifikationsmöglichkeit zum Paradigma zu erheben.

Die von Wolfgang Kemp entwickelte Rezeptionsästhetik⁸⁴ fragt nach der bewussten Wahrnehmung des Bildes, die im Prozess der Erfahrung und Reflexion im Betrachter entsteht. Sie berücksichtigt sowohl die kontextuellen Bedingungen als auch die Steuerung der Rezeption und geht davon aus, dass das Bild auf das Verständnis des Betrachters zielt. Diese Theorie impliziert, dass der Betrachter nur Bekanntes, bereits durch Erfahrung Verstandenes, perzipieren und deuten kann und wird. Dieser Ästhetik liegt daher ein Vorwissen aus Lebenserfahrung zugrunde. Der Maler muss sich, will er eine Botschaft vermitteln, einer Bildsprache bedienen, die dem Betrachter unmittelbar vertraut ist.

⁸² Maguire 1995, S. 385–391.

⁸³ Maguire 1995, S. 385–391.

⁸⁴ Kemp 1991.

Bildkompositionen verwenden daher Bildelemente aus dem konkreten Lebensvollzug der Menschen, die in den jeweiligen kulturellen, sozialen, religiösen und politischen Kontext eingebettet sind und auf eine Tradition gründen. Ein spätantiker Thronstuhl wird daher beispielsweise unmissverständlich als imperiales Herrschaftszeichen verstanden werden.

3.4 Bilderzählungen in Raum und Zeit

In der Ikonenmalerei werden nicht nur einzelne Heilige wie die Gottesmutter oder einzelne ausgewählte Momente eines Geschehens wie die Deesis dargestellt, sondern auch Szenen, die einen Handlungsablauf wie die Geburt Christi illustrieren. Die Kunstwissenschaft hat für die Techniken der bildlichen Erzählung einer solchen Handlung spezifische Fachbegriffe und Definitionen entwickelt, die es ermöglichen, retrospektiv verschiedene Erzählmodi der narrativen Bildmotive zu analysieren und zu differenzieren.

3.4.1 Der prägnante Moment

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) weist in seinem Werk „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“⁸⁵ auf die Unterschiede der Erzählweisen in einem Text als einer Kunst in der Zeit und in einem Bild als einer Kunst im Raum hin sowie auf die besonderen Gegenstände, Zeichen und Mittel, die auch für diese Untersuchung von Bedeutung sind. Diese Zusammenhänge sind für unsere Untersuchung von besonderer Relevanz, da die bildliche Darstellung des Marienlebens einer Textquelle folgt.

Lessing ordnet beide Künste – die Literatur und die bildende Kunst – verschiedenen Medien, nämlich Zeit und Raum zu, wobei die Dichtung Worte in der Zeit artikuliert, während die Malerei Figuren und Farben im Raum darstellt:

- Die Dichtung verwendet willkürliche, sukzessive Zeichen und beschreibt Dinge qua Handlungen nacheinander in der Zeit.
- Die Malerei stellt natürliche, simultane Zeichen qua Körper in koexistierenden Kompositionen nebeneinander im Raum dar.

⁸⁵ Lessing 1766/2012.

Lessing eröffnet der Malerei die Möglichkeit, durch die Anordnung von Körpern im Raum ein Ereignis in einem einzigen Augenblick darzustellen, sofern dieser Augenblick einen prägnanten Moment umfasst, ein differentielles Ereignis zwischen Vergangenem und Zukünftigem und darin eine minimale Zeitsequenz.⁸⁶ Der Betrachter kann diesen prägnanten Moment nur dann als gegenwärtiges Geschehen begreifen, wenn er diese Zeitsequenz aus der unmittelbaren Vergangenheit und der unmittelbaren Zukunft in die Interpretation dieses dargestellten Augenblicks einbezieht.⁸⁷ In der Betrachtung des Moments verknüpfen sich „Wahrnehmung des Gegenwärtigen, Erinnerung an Vergangenes und Vorstellung von Künftigem, Stimulus-Konstellationen, Reizspuren und symbolische Prozesse zu einem organischen Komplex“ synthetischer Deutung⁸⁸. Die momentane ästhetische Erfahrung, die aktivierte Erinnerung des Vorwissens aus Lebenserfahrung und kognitiver Bildung und die individuelle Vorstellungskraft ergänzen ein im Bild nicht explizit visualisiertes Geschehen wie beispielsweise die Schwangerschaft und die Geburt eines aus dem Wort gezeugten Kindes in der Verkündigung des Engels Gabriel an die Jungfrau Maria. Der dargestellte Moment wird in der Vorstellungskraft des Betrachters extemporiert: Dieser sieht den Engel, erkennt das Erschrecken im Gesicht Marias, erinnert sich an die Worte des Engels, an die Zustimmung Marias und erwartet die Inkarnation des Logos. Das Zeitbewusstsein erfährt diesen prägnanten Moment „in einem gleichzeitig empfundenen Erleben von Erinnerungen und Erwartungen in einer eine gewisse Ausdehnung besitzenden Spanne Zeit“⁸⁹. Der Betrachter schließt aus einer bekannten Ursache auf einen wahrscheinlichen Verlauf und antizipiert das weitere Geschehen. Bild und Betrachter vervollständigen die Handlungsabfolge und konstituieren den Sinn des Ereignisses.⁹⁰

Nun ordnet die Malerei ihre Gegenstände und Personen im Raum an, um einen Zeitverlauf zu suggerieren, um eine Handlung im Bild zu erzählen, doch die Interpretation des Gemäldes durch den Betrachter erfolgt wiederum mit Worten in der Zeit.

⁸⁶ Lessing 1766/2012.

⁸⁷ Kemp 1994, S. 63.

⁸⁸ Gombrich 1984, S. 47.

⁸⁹ Gombrich 1984, S. 47.

⁹⁰ Kemp 1994, S. 63.

3.4.2 *Komplettierende, distinguierende, kontinuierende Erzählmodi*

Franz Wickhoff (1853–1909), der Begründer der Wiener Schule, hat die Erzählweisen der Miniaturen in einem Hauptwerk der byzantinischen Buchmalerei, im spätantiken Manuskript der Wiener Genesis, untersucht. Das Manuskript ist im 6. Jahrhundert in einem Skriptorium im byzantinischen Kulturraum entstanden, hat die Bildtradition in weiterer Folge geprägt und ist daher für die vorliegende Untersuchung von narrativen Bildmotiven in Bilderbalken im 12. Jahrhundert von Relevanz.

Wickhoff entdeckt in den Miniaturen, dass der Zeitverlauf von Ereignissen, Handlungen und involvierten Personen unterschiedlich dargestellt ist und identifiziert drei Arten der Bilderzählung: die komplettierende, die distinguierende und die kontinuierende Erzählweise, die sich teilweise auch auf den Sinaibalken finden. „Bei der komplettierenden Erzählweise sind mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Handlungen dargestellt, ohne daß einzelne Figuren wiederholt werden. Bei der distinguierenden wird nur ein einziger Ereignisaugenblick im Sinne einer ‚Momentaufnahme‘ ins Bild gesetzt. Bei der kontinuierenden Erzählweise werden mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Ereignisse geschildert, indem einzelne Handlungsträger wiederholt dargestellt sind.“⁹¹

Während bei der komplettierenden Erzählweise mehrere Aktionen dargestellt werden, ohne die Akteure im Bild zu wiederholen, wird beim distinguierenden Erzählmodus nur ein zentraler Moment der Handlung abgebildet und bei der kontinuierenden Narration sowohl mehrere Aktionen als auch jeweils ihre Akteure. Die Sinaibalken zeigen Szenen, in denen die Hauptpersonen mehrmals vorkommen, und ausgewählte Momente die ein punktuelles Ereignis fokussieren. Die Wickhoff'schen Kriterien dienen der Unterscheidung, Bestimmung und Beschreibung der narrativen Bildmodi. Kurt Weitzmann hat 1947 die Wickhoff'schen Erzählweisen in seiner Arbeit „Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration“⁹² kritisch kommentiert und reklamiert, dass sich Wickhoff in seiner Analyse auf einzelnen Motive beschränkt, ohne die Abfolge mehrere Motive zu berücksichtigen, weshalb Weitzmann alternative Bezeichnungen vorschlägt: simultan für komplettierend, monoszenisch für distinguierend und zyklisch für kontinuierend.⁹³

Ich verwende für diese Untersuchung die Terminologie Wickhoffs, da in den Bilderbalken

⁹¹ Rehm 2004, S. 162, 163.

⁹² Weitzmann 1947.

⁹³ Rehm 2004, S. 166.

Miniaturformate aneinandergereiht werden, deren künstlerische Gestaltung ich analysieren, beschreiben und vergleichen werde.

Die chronologische Reihenfolge der Handlungen wurde in der Geschichte der Bildkunst in einer Ordnung des Nebeneinander horizontal, in Leserichtung von links nach rechts oder von rechts nach links (je nach kultureller Konvention) und vertikal von oben nach unten notiert. Register, Buchseiten, Gebäude und Räume waren Techniken, um dem Betrachter einen zeitlich linearen Verlauf eines Geschehens zu suggerieren. Eine Ordnung des Hintereinanders der Ereignisse kommt, so Wolfgang Kemp, mit der Erfindung des „Tiefenraumes“ ins Bild, in dem eine Erzählachse in die Tiefe des Bildes eröffnet wird.⁹⁴ Die Nutzung der Tiefe des Raumes durch die perspektivische Verkürzung vermag ein Geschehen in der Zukunft vorwegzunehmen, wie es beispielsweise in der Darbringung Marias im Tempel auf dem Sinaibalken zu sehen ist.

3.4.3 Leerstellen im Bild

Üblicherweise werden fehlende Details, die Leerstellen (Kemp) oder Unbestimmtheitsstellen (Iser)⁹⁵ im Bild, durch das Vorwissen der Betrachter interaktiv überbrückt, implizit ergänzt und narrativ erschlossen. Kemp unterscheidet zwischen inneren und äußeren Leerstellen: „Die innere Leerstelle markiert eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang. Die äußere Leerstelle – oder Ellipse – bezeichnet die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist“⁹⁶. Unbestimmtheiten einer Erzählung, die sich in Leerstellen zwischen dem, was konkret im Bild dargestellt wird eröffnen, können, wie beispielsweise im Bildmotiv Darbringung Marias zum Tempel zu sehen ist, eine wichtige Rolle spielen, da sie den Betrachter durch den kognitiven Vollzug einer sinnstiftenden Ergänzung in die Narration integriert.

Weitere Erzähltechniken sind die sogenannte Analepse, der Rückgriff auf ein Ereignis, das vor dem dargestellten Ereignis stattgefunden hat, wie beispielsweise eine Typologie in der christlichen Kunst die zwischen der Jungfrau Maria und dem Brennenden Dornbusch bemüht

⁹⁴ Kemp 1996.

⁹⁵ Iser 1972.

⁹⁶ Kemp 1989, S. 67.

wird, und die sogenannte Prolepse, die Antizipation eines Ereignisses, das, wie der Betrachter aus literarischen Quellen weiß, zu erwarten ist oder prophezeit wurde wie beispielsweise die Nimbierung Christi mit einem Kreuz in der Darstellung Christi im Tempel auf unserem Sinaibalken.⁹⁷

⁹⁷ Genette weist darauf hin, dass drei Epen der Weltliteratur, die Ilias, die Odyssee und die Aeneis mit einer Art antizipierter Zusammenfassung beginnen. Genette 2010³, S. 39.

4. Historische Entwicklung

Im Zentrum des südlichen Sinai, auf einer Höhe von etwa 1585 Metern über dem Meeresspiegel, liegt unterhalb des 2285 Meter hohen Gebel Musa (Mosesberg) und des 2642 Meter hohen Gebel Katherina (Katharinenberg), rund zwei Kilometer südöstlich von der Stadt Milga entfernt, eine rund 100 Hektar große Klosteranlage. Das Kloster wurde im 6. Jahrhundert als Festung auf einer Fläche von 75 Meter (Ost- und Westmauern) x 80 Meter (Südmauer) bzw. 88 Meter (Nordmauer) an einem biblischen Ort erbaut. Hier ist nach frühchristlicher Überlieferung Moses dem Wüstengott Jahwe im „Unverbrennbaren Dornbusch“ begegnet, hier hat sich der alttestamentliche Prophet Elias auf der Flucht vor dem nordisraelitischen Königspaar Ahab und Isebel in einer Höhle verborgen gehalten und wie Moses auf eine Theophanie gewartet.⁹⁸ Die Außenmauern der Klosteranlage haben große Höhenunterschiede: Die Südmauer ist acht Meter, die Nordmauer bis zu 25 Meter hoch. Der Mittelpunkt der Klosteranlage ist die Basilika, die rund 30 Meter lang, rund 19 Meter breit ist. Sie wurde an der Stelle einer Marienkapelle aus dem 3./4. Jahrhundert erbaut. (Abb. 3)

4.1 Bau einer Marienkirche auf dem Mosesberg

Der byzantinische Geschichtsschreiber Prokopius von Caesarea berichtet in seiner um 560 veröffentlichten Schrift „De aedificiis“ über die Bautätigkeit Kaiser Justinians (reg. 527–565) und über den Bau einer befestigten Kirche am Fuße des Berges, an dem Gott Moses den Auftrag erteilte, sein Volk aus der Sklaverei in Ägypten zu befreien, ins Gelobte Land zu führen und auf dem Moses die Gesetzestafeln mit den Zehn Geboten erhielt.⁹⁹

Im Apsismosaik der Basilika wird die Offenbarung auf dem Mosesberg typologisch mit der Offenbarung auf dem Berg Tabor in Beziehung gesetzt. Dieses Mosaik versinnbildlicht die Bedeutung dieses Ortes und die notwendige Folge der Ereignisse von den Propheten Elias und Moses bis zu Jesus Christus. Rothenberg schreibt: „Das Mosaik stellt eine asketische Christusgestalt inmitten einer dunkelblauen Mandorla dar, umgeben von dem Gesetzgeber Mose und dem Vertreter des alttestamentlichen Prophetentums Elia. Zu Füßen des verklärten Christus knien oder liegen die drei Jünger Jakobus, Petrus und Johannes (...).“¹⁰⁰

⁹⁸ Rothenberg 1979, S. 202.

⁹⁹ Galey 1979/1997, S. 50, 51.

¹⁰⁰ Rothenberg 1979, S. 210.

Darüber hinaus ist Moses auf zwei weiteren Tafeln zu sehen, einmal als er hier auf dem Mosesberg die Gesetzestafeln empfängt und einmal vor dem Brennenden Dornbusch im rückwärtigen Hof dieser Kirche.

Drei Inschriften an den Seitenflächen von drei Trägern des hölzernen Dachstuhls, die Kaiser Justinian, Kaiserin Theodora und den Baumeister der Kirche, Stephanos von Aila, erwähnen, lassen erschließen, dass die Kirche zwischen 548 und 565 errichtet wurde.¹⁰¹ Die ältesten erhaltenen Bauteile lassen sich auch tatsächlich auf das 6. Jahrhundert datieren. Sie sind im Grundriss Schwarz markiert. (Abb. 3 und Abb. 4) Prokopios zufolge war die Kirche ursprünglich der Gottesmutter Maria geweiht.¹⁰²

Justinian hatte bereits wenige Jahre zuvor, im Jahr 543, die Nea-Kirche¹⁰³, die Neue Kirche, in Jerusalem errichten und am 20. November 543 weihen und der Gottesmutter widmen lassen. Der Bau dieser neuen Kirche gilt als einer von Justinians wichtigsten Prachtbauten. Der Tag nach der Weihe wird als Darbringung Mariens im Tempel, ein Marienfesttag am 21. November festgesetzt und mit einem Begleitfest zum Gedenken ihrer Eltern Joachim und Anna verbunden.¹⁰⁴ Archäologische Ausgrabungen bezeugen die religiöse und politische Bedeutung der Marienkirche durch ihre stattlichen Maße, einer Länge von 116 Metern und einer Breite von 57 Metern sowie drei Apsiden im Osten. Die Beauftragung einer der Theotokos gewidmeten Kirche innerhalb einer befestigten Klosteranlage, auf dem Mosesberg fernab des politischen Zentrums, bestätigt ihre Würdigung von Religion und Politik.

4.2 Architektur der Pilgerkirche und der Pilgerweg

Der Mosesberg war schon vor dem Bau einer Klosteranlage ein Pilgerort. Das Pilgerziel war, auch während des 12. Jahrhunderts, der Brennende Dornbusch, dessen Standort bei der Bauplanung der Kirche im 6. Jahrhundert berücksichtigt wurde.

Manafis zeigt in seinem 1990 in Athen publizierten Übersichtswerk „Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine“¹⁰⁵ die Baugeschichte der dreischiffigen Basilika: ein Narthex im Westen, ein breites Mittelschiff, zwei Seitenschiffe, zahlreiche Seitenkapellen, zwei

¹⁰¹ Manafis 1990, S. 13.

¹⁰² Grossmann o.A., S. 168.

¹⁰³ Trampedach 2015, S. 155–178.

¹⁰⁴ Brubaker/Cunningham 2016, S. 108; Cunningham 2008, S. 19–28.

¹⁰⁵ Manafis 1990.

Pastophorien nordöstlich und südöstlich des zentralen nach Osten ausgerichteten Altarraums, ein rückwärtiger Hof mit dem Brennenden Dornbusch bzw. die im Mittelalter errichtete Kapelle des Brennenden Dornbuschs. Das Kirchenschiff und die Hauptapsis der Basilika waren der sinaitischen Klostergemeinde vorbehalten; die Pilger nahmen im 12. Jahrhundert einen Rundweg, der vom nördlichen Seitenschiff durch die nordöstliche Eckkapelle zum heiligen Objekt im Hof und über die südöstliche Eckkapelle und das südliche Seitenschiff zurück zum Ausgang führte.¹⁰⁶ (Abb. 3 und Abb. 4)

Der Bauplan orientiert sich an den architektonischen Schemata bedeutender Pilgerkirchen der syro-palästinensischen Welt des 6. Jahrhunderts. Das Schema der Pilgerkirche auf dem Mosesberg mit einer Längsachse innerhalb eines U-förmigen Umgangs geht auf die konstantinischen Kirchen an den heiligen Stätten in Jerusalem zurück: Die Grabeskirche mit dem Ort des Martyriums und dem Heiligen Grab in Jerusalem stimmt im Wesentlichen mit einem Kirchentypus überein, der dem Bauplan der Sinaikirche entspricht. (Abb. 5)

Weitere architektonische Beispiele, Pilgerkirchen mit heiligen Objekten in Höfen, die durch Seitenkapellen erreicht wurden, finden sich in der St. Theodorkirche in Gerasa/Jerash in Jordanien (erbaut zwischen 494 und 496), in der das heilige Objekt ein wundersamer Brunnen in der Mitte des Hofes war, dessen Wasser jährlich zur Dreikönigsfeier in Wein verwandelt wurde. Dieser Brunnen wurde von den Gängen aus durch eine Veranda und eine Treppe auf jeder Seite der Apsis erreicht. (Abb. 6)

Ein anderes Beispiel hat sich in der Kirche der heiligen Thekla in Meriamlik erhalten, einem bekannten Wallfahrtsort in Kilikien aus dem 5. Jahrhundert, der im Umkreis von Antiochia lag. Die Kirche der heiligen Thekla hatte zwei Kapellen, die über die Apsis hinausragten und durch Türen zu einer dahinterliegenden Terrasse führten. Die Hauptreliquie der heiligen Thekla befand sich unter der Kirche, in einer Höhle, in der sie gelebt hatte.¹⁰⁷ (Abb. 7)

Die beiden Pastophorien in der Sinaikirche sind symmetrisch angelegt und ursprünglich für den Rundweg der Pilger zum Brennenden Dornbusch geplant. Ihre Fußböden liegen einige Stufen tiefer als der Fußboden der Kirche. (Abb. 3) Beide Kapellen sind verschiedenen männlichen Heiligen gewidmet und mit eigenen Apsiden ausgestattet. Das nordöstliche Pastophorium des heiligen Jakobus weist zwei Apsiden aus, eine kleinere Apsis an der

¹⁰⁶ Forsyth 1968, S. 15.

¹⁰⁷ Forsyth 1968, S. 18.

nordöstlichen Wand und eine zentrale Apsis an der östlichen Wand, in der sich ein Altar befindet. Für die Pilger führt ein Durchgang aus dem nördlichen Seitenschiff geradewegs durch die Jakobus-Kapelle zum Pilgerziel im rückwärtigen Hof. Das südöstliche Pastophorium der Heiligen Väter hat an der östlichen Wand eine zentrale Apsis und zwei kleinere Apsiden, links und rechts der mittleren Apsis, und einen Ausgang für die Pilger, der aus dem Hof durch die südöstliche Kapelle der Heiligen Väter geradewegs durch das südliche Seitenschiff zum westlich vorgelagerten Narthex der Pilgerkirche führt.

John Galey beschreibt den Weg der Wallfahrer mit den Worten: „Anschließend führt der Weg (...) durch die Bronzetür in die Nordostkapelle, eine der beiden symmetrisch angeordneten Kapellen am östlichen Abschluss der Kirche. (...) Jenseits der kleinen Ikonostase in der Nordostkapelle führt eine Tür zur Rechten in die Kapelle des Brennenden Dornbuschs. Wie schon erwähnt, war dies früher eine Außentür, die auf einen kleinen Hof hinausging. Dort wuchs der Busch, der als der Brennende Dornbusch Moses’ verehrt wurde. Heute tritt man durch die Tür in die Kapelle, die im Mittelalter anstelle des Dornbuschs errichtet wurde; dieser war, wie Thietmar berichtete, weggenommen und in Form von Reliquien unter den Christen verteilt worden. Eine Marmorplatte unter dem Altar bezeichnet die Stelle, an der der Busch einst gedieh.“¹⁰⁸ Der deutsche Pilger Thietmar weist in seinem Bericht über seine Wallfahrt im Jahr 1216 auf eine bedeutsame Veränderung in der Pilgerkirche hin: Das heilige Objekt, der Brennende Dornbusch, wuchs Anfang des 13. Jahrhunderts nicht mehr. Thietmar traf nur noch auf eine Marmorplatte unter dem Altar in der Dornbuschkapelle, die auf den ursprünglichen Standort des Busches hinwies.¹⁰⁹

Der Formulierung Galeys ist zu entnehmen, dass mit der architektonischen Umgestaltung auch der Zugang zum heiligen Objekt, der neuen Dornbusch-Kapelle, „durch die Tür in die Kapelle, die im Mittelalter anstelle des Dornbuschs errichtet wurde“, neu geregelt wurde, da er auch von einer Ikonostase berichtet, die sich in der Ostkirche nicht mit einem Pilgerweg vereinbaren lässt, denn Ikonostasen sind für Laien unüberwindbar. Die Aussage Galeys impliziert daher zumindest zwei Antwortmöglichkeiten: die Pilger folgten entweder nicht mehr dem ursprünglichen Rundweg in der Marienkirche und nahmen aufgrund einer Wand-zu-Wand-Ikonostase den direkten Zutritt zur Dornbusch-Kapelle, oder die Templa mit

¹⁰⁸ Galey 1979/1997, S. 63.

¹⁰⁹ Forsyth 1968, S. 5, 6, 14.

Architrav und Bilderbalken in den Eckkapellen waren in ihren Ausmaßen unmittelbar auf die Altarbereiche bezogen, sodass der Pilgerweg zum Hof ungehindert genutzt werden konnte.

Der Ulmer Dominikanerprediger Felix Faber notiert über seinen Besuch beim Grab der heiligen Katharina auf dem Sinai im Jahr 1483, also mehr als 250 Jahre später: „In der Kapelle mußten wir unsere Schuhe ausziehen und so gingen wir barfuß aus der Kapelle durch eine Tür hinter dem Chor. Die Kapelle (...) heißt Ad Sanctam Mariam de Rubo, Zu unserer Frau vom Busch, denn an der Stelle, wo der Altar steht, hat der heilige Busch gestanden, der da loderte und brannte und doch nicht versengt oder verbrannt wurde, aus dem Gott mit Moses zum ersten Mal redete und ihn hieß, seine Schuhe auszuziehen wegen der Heiligkeit der Stätte.“¹¹⁰ Fabers Text enthält einen wichtigen Hinweis auf die Funktion und Nutzung der Jakobus-Kapelle im 15. Jahrhundert: Die Pilger haben hier ihre Schuhe abgelegt, um, wie es von Gott verlangt wurde (2. Mose 3, 5), barfüßig den heiligen Boden und das Pilgerziel, die Dornbusch-Kapelle, zu betreten. Diese historische Beschreibung setzt voraus, dass die Pilger die Jakobus-Kapelle passieren und daher im 15. Jahrhundert keine Wand-zu-Wand-Ikonostase eingezogen gewesen sein konnte. Die Einzeichnungen der Wand-zu-Wand-Ikonostasen im Grundriss von Galey (Abb. 4) sind ohne Zeitangaben, geben also keinen Hinweis darauf, wann und in welchem historischen Kontext diese eingefügt wurden. Die Abbildungen der Wand-zu-Wand-Ikonostase in der Jakobus-Kapelle von Forsyth (Abb. 8) sind vermutlich jüngeren Datums und indizieren weitere Nutzungsänderungen der Jakobus-Kapelle.

Im 10./11. Jahrhundert werden vermutlich die Reliquien der heiligen Katharina aus der Grabkapelle auf dem Gipfel des Dschebel Katharina in den Altarraum des Mittelschiffes der Marienkirche transferiert.¹¹¹ Möglicherweise stehen die Abtragung des Brennenden Dornbuschs, die Errichtung einer Dornbuschkapelle und die zusätzliche Verehrung der Reliquien der heiligen Katharina in unmittelbarem Zusammenhang mit den baulichen Veränderungen in der Marienkirche. (Abb. 9)

Im 14. Jahrhundert wird die Widmung der Kirche aktualisiert: Im Westen benennt Papst Johannes XXII. (1245/1249–1334) das Kloster im Jahr 1328 nach der Märtyrerin Katharina

¹¹⁰ Sollbach 1990, S. 165.

¹¹¹ Coleman/Elsner 1994, S. 75; Galey 1979/1997, S. 14.

„Katharinenkloster“, während sich im Osten diese Bezeichnung erst ab dem 19. Jahrhundert durchsetzt.¹¹² Vom 15. bis 17. Jahrhundert steht die Basilika vorübergehend unter der Patronanz des Festes der Verklärung Christi auf dem Tabor¹¹³, dessen Mosaik seit dem Gründungsbau im 6. Jahrhundert in der Konche der zentralen Apsis dargestellt ist.

4.3 Marienkult, Schriftquellen, Bildmotive

Die Marienfrömmigkeit und der sich entwickelnde Marienkult sind von besonderer Bedeutung für das Sinaikloster, da die Kirche ursprünglich der Gottesmutter geweiht wurde, was sich auch in den in dieser Arbeit zu erforschenden Ikonostasebalken-Fragmenten zeigt. Auf diesen Bilderbalken sind sowohl große christologische Festtagsszenen dargestellt als auch Szenen aus dem Marienleben.

Die Würdigung der Mutter Jesu entwickelt sich aus der vorchristlichen Verehrung der Göttinnen Inanna, Aphrodite und Isis in dieser Kulturlandschaft.¹¹⁴ In dieser religiös und spirituell heterogenen Gegend Vorderasiens beginnt im 2. Jahrhundert ein Marienkult zu emergieren, der sich in apokryphen Texten ausdrückt und im Protoevangelium des Jakobus aus dem 2. Jahrhundert erhalten ist.¹¹⁵

4.3.1 Das Protoevangelium des Jakobus

Dieses Protoevangelium wird von der kirchlichen Tradition dem jüngsten Halbbruder von Jesus, Jakobus, zugeschrieben, dem jüngsten Sohn Josefs aus erster Ehe, der um das Jahr 62 starb. Dieses Protoevangelium wird zwar nach ihm benannt, es ist aber aufgrund der Hinweise, die sich bei Clemens von Alexandrien (gest. um 215) und Origenes (gest. um 253/4) finden, vermutlich erst rund 100 Jahre nach seinem Tod, Mitte bis Ende des 2. Jahrhunderts, in Ägypten entstanden.¹¹⁶ Es handelt sich um eine ursprünglich auf Griechisch verfasste Textsammlung von Ereignissen aus dem Marienleben, die dem Geschehen, über das

¹¹² Galey 1979/1997, S. 91; Grossmann o.D., S. 168.

¹¹³ Grossmann o.D., S. 168.

¹¹⁴ Die älteste Göttin, Inanna, wurde im 3. Jahrtausend v.Chr. im Zweistromland verehrt und hatte ihr Hauptheiligtum in Uruk, im Osten, wo die Sonne aufgeht. Diese Verbindung von Osten und Sonne bzw. Licht zeigt sich in den Sprachwurzeln des sumerischen „Ur“, das Osten bedeutet und des hebräischen „Or“, das für Licht steht. Aphrodite, die Göttin von Himmel und Erde und Nachfolgerin der sumerischen Göttin Inanna (oder Ishtar), wird im Morgen- und Abendstern und in den Enden des Mondes verehrt, ab dem 6. Jahrhundert v.Chr. trägt sie einen Sonnenkreis auf ihrer Brust. Zingsem 2008, S. 15.

¹¹⁵ Vgl. Effenberger 2015, S. 49.

¹¹⁶ Ceming/Werlitz 2016, S. 68; Brubaker/Cunningham 2016, S. 163; Lorber 2006, S. 5.

in den kanonischen Evangelien berichtet wird, vorausgehen. Der Verfasser greift dabei auf verschiedene Quellen zurück, nämlich sowohl auf die Kindheitsgeschichte in den Evangelien nach Matthäus (80–90 n. Chr.), Lukas (85–90 n. Chr.), das griechische Alte Testament sowie auf mündliche Überlieferungen und Legenden über Maria und Josef.¹¹⁷

Das Protoevangelium ist nur fragmentarisch erhalten und in seiner heutigen Gestalt in drei Teile gegliedert: In den Kapiteln 1 bis 16 geht es um die unerfüllte Sehnsucht des Paares Joachim und Anna nach einem Kind mit alttestamentlichen Parallelen zu Abraham und Sara, die wundersame Empfängnis Annas und die Geburt Marias, das Aufwachsen des kleinen Mädchens in der Familie und im Tempel bis zur Verlobung mit dem Witwer Josef. Die Kapitel 17 bis 21 schildern die Irritationen, die sich durch die Empfängnis einer Jungfrau zeigen, sowie die Geburtsgeschichte Jesu in Bethlehem. Die Kapitel 22 bis 24 werden wahrscheinlich später ergänzt. Sie handeln vom Kindermord in Bethlehem im Auftrag von König Herodes, von der Geschichte Johannes des Täufers, vom Martyrium seines Vaters Zacharias im Tempel und schließen mit einem Epilog bzw. Nachwort des Jakobus.¹¹⁸

Dieser Text ist mit seinem besonderen Interesse an dem Leben Marias einzigartig. Er gibt nicht nur einen Einblick in die zeitgenössische Marienverehrung, sondern auch in die dieser zugrunde liegenden Marienfrömmigkeit in den ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderten und damit auch in die Grundlage für die Wirkung und Entfaltung des späteren Marienkultes. Dieses Protoevangelium des Jakobus liefert die meisten Anregungen für die liturgische und ikonographische Entwicklung der Bildgeschichte Marias, insbesondere in den byzantinischen und orientalisch-christlichen Traditionen.¹¹⁹

Ich ziehe eine Übersetzung heran, die der ältesten Handschrift, dem Papyrus Bodmer 5 aus dem 3./4. Jahrhundert, folgt, 1958 erstmals veröffentlicht wurde und in einer apokryphen Schriftensammlung von Katharina Ceming und Jürgen Werlitz enthalten ist.¹²⁰

4.3.2 Die Typologisierung der apokryphen und neutestamentlichen Ereignisse

Beim vergleichenden Lesen des Protoevangeliums mit den entsprechenden Homilien und Hymnen ist die Kontinuität zwischen der Prophetie und der realen Erfüllung sowie den

¹¹⁷ Ceming/Werlitz 2016, S. 68–69.

¹¹⁸ Ceming/Werlitz 2016, S. 69–70; Lorber 2006, S. 5.

¹¹⁹ Brubaker/Cunnigham 2016, S. 163–164.

¹²⁰ Ceming/Werlitz 2016, S. 70.

Typologien zwischen Altem und Neuem Testament ersichtlich. Prediger interpretierten die Immanenz der Theotokos im Alten Testament, die von Propheten wie Jesajas (7:14) oder Zacharias (9:9) wörtlich angekündigt und symbolisch angedeutet wird. Die Exegese von Exodus 3: 1–8 indiziert den Brennenden Dornbusch, der brennt, aber nicht verbrennt, als Präfiguration der Unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria.¹²¹ Diese Typologie ist von Anfang an in der Marienkirche, einer Pilgerkirche zum Brennenden Dornbusch auf dem Mosesberg, offenbar. Eine bildliche Ineinsetzung von Verheißung und Erfüllung, „Die Jungfrau Maria als Brennender Dornbusch“, ist heute noch in der Jakobus-Kapelle in einer Wandmalerei aus der Mitte des 15. Jahrhundert an der Stelle erhalten, an der ursprünglich vermutlich der Dornbusch blühte.¹²² Die Theotokos erscheint im Marienbildtypus der *Platytera*¹²³ (*Platytera* ist Griechisch und bedeutet weiter als) mit ausgebreiteten Armen. Dieser Bildtypus gründet in einem Marienhymnus der byzantinischen Basilieus-Liturgie: „Über dich, Gesegnete, freuet sich die ganze Schöpfung, der Engel Versammlungen und der Menschen Geschlecht. Geweihter Tempel und des Wortes Paradies, jungfräulicher Ruhm, aus welchem Gott Fleisch ward und ein Kind wurde, er, unser vor Ewigkeiten seiender Gott; zum Thron hat er deinen Schoß geschaffen und deinen Mutterleib weiter gemacht als die Himmel.“¹²⁴ Maria trägt ein rotes Maphorion, ihren Körper durchdringen bis zu den Schultern feine, biegsame Zweige in tiefem Rot mit kleinen spitzen, grünlichen Blättern; in der Mitte ihres Körpers verschmelzen diese Zweige mit dem Maphorion und repräsentieren so die Flammen des brennenden aber nicht verbrennenden Dornbuschs.¹²⁵ (Abb. 10) Über dem Haupt der Gottesmutter erscheint eine Büste von Christus, der mit offenen Armen dem heiligen Jakobus, dem die Kapelle gewidmet ist, den Codex der Heiligenliturgie übergibt und von Moses, dem Propheten, die Gesetzestafeln empfängt.¹²⁶ Auch in den illustrierten Marien-Homilien des Jakobos von Kokkinobaphos aus dem 12. Jahrhundert wird Maria mit dem Brennenden Dornbusch gleichgesetzt und als weibliche menschliche Form verstanden, in die der Logos, das Wort Gottes, inkarniert und zum Menschensohn wird.¹²⁷

¹²¹ Manafis 1990, S. 13.

¹²² Sollbach 1990.

¹²³ Onasch/Schnieper 2007, S. 158.

¹²⁴ Onasch/Schnieper 2007, S. 158.

¹²⁵ Manafis 1990, S. 70.

¹²⁶ Manafis 1990, S. 70.

¹²⁷ Brubaker/Cunningham 2016, S. 141.

4.3.3 Hymnen, Homilien, Gottesmutter- und Herrenfeste

Ende des 4. Jahrhunderts, im Jahr 391, wird das Christentum im Römischen Reich Staatsreligion. Seitdem gewinnen die Lobpreisungen der Gottesmutter in Hymnen und Homilien wie beispielsweise von Patriarch Proklos von Konstantinopel (um 390–446/447), von Patriarch Kyrrill von Alexandrien (um 375/380, 412–444) und von Mönch, Exeget und Priester Hesychios von Jerusalem (gest. 433, seit 412 Priester in Jerusalem) zunehmend an Bedeutung.¹²⁸ Im 5. Jahrhundert werden – drittes ökumenisches Konzil 431 in Ephesus und viertes ökumenisches Konzil 451 in Chalcedon – mit der Anerkennung Marias als Gottesgebärerin und mit der Zwei-Naturen-Lehre Christi die Grundlagen für einen christlichen Verehrungskult der Gottesmutter gelegt. Der Papst in Rom reagiert auf das Dogma des dritten Konzils mit Mosaiken im Triumphbogen der Kirche Santa Maria Maggiore (422–432/434).¹²⁹

Bereits Epiphаний von Zypern (gest. 403) erwähnt in einer ihm zugeschriebenen Homilie fünf christliche Festtage: Geburt Christi, Taufe Christi, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die von Proklos von Konstantinopel (um 390–446/447) um das Pfingstfest zu sechs Festtagen ergänzt werden.¹³⁰ In einer Patriarch Johannes Chrysostomus von Konstantinopel (349–407) zugeschriebenen Predigt werden gemäß der Anzahl der sieben Schöpfungstage sieben Ereignisse – Geburt Christi, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten – zu einer Liste von sieben liturgischen Festtagen kompiliert¹³¹, die auch bildlich dargestellt werden und in einem Bilderbalken aus dem 12. Jahrhundert im koptischen Kloster Mercurius in Kairo in einer Variation mit den Bildmotiven Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten erhalten sind.¹³² (Abb. 11)

Ab der Mitte des 5. Jahrhunderts und im Laufe des 6. Jahrhunderts, während der Regierungszeit des Auftraggebers der Marienkirche auf dem Mosesberg, Justinian I. (um 482, reg. 527–567), entwickelt sich ein ausgeprägter Marienkult, der in Konstantinopel zu einem

¹²⁸ Effenberger 2015, S. 54; Onasch/Schnieper 2007, S. 147; Cunningham 2016, S. 163, 164.

¹²⁹ Prolović 2017, S. 386.

¹³⁰ Prolović 2017, S. 381.

¹³¹ Walter 1993, S. 218.

¹³² LCI 2015, Band 2, S. 26.

Wettstreit unter den beiden Marienkirchen, der Kirche in den Blachernai und der Kirche in der Chalkoprateia, um die kostbarsten Reliquien Marias¹³³ und die Feier der bedeutsamsten christlichen Festtage führt.¹³⁴

Durch weitere Reliquienfunde von Jakobus, dem jüngsten Halbbruder Jesu, und von Simeon und Zacharias, den Hohepriestern der Darbringungen im Tempel, wird der männliche Bezug und mit Josef und David die väterliche Linie Christi gewürdigt.¹³⁵ Dieser Würdigung entspricht auch die Einrichtung und Ausstattung der Jakobus-Kapelle in der Sinaikirche, die als nordöstliches Pastophorium und Durchgang für die Pilger zum Brennenden Dornbusch im Auftrag Justinians I. entsteht.

Mitte des 6. Jahrhunderts ordnet Justinian I. an, die beiden Feste zu Ehren der Gottesmutter, die Geburt Marias und die Verkündigung an Maria, in allen Teilen des Reiches einheitlich an denselben Tagen zu feiern und in den offiziellen Kirchenkalender, das Typikon der Großen Kirche zu Konstantinopel, aufzunehmen.¹³⁶ Die vereinende Kraft gemeinsamer kirchlicher

¹³³ Während der Herrschaft Leo I. (457–474) werden kostbare Gewandreliquien der Jungfrau Maria von den Patriziern Galbuis und Candidus aus Palästina nach Konstantinopel gebracht und in einer Kapelle der Blachernaikirche aufbewahrt. Diese Reliquie ist aus schlichter und einfarbiger Wolle gewebt und in ein kaiserliches Tuch aus lila Seide eingehüllt. In griechischen Schriften ist von einem Maphorion (Schleier) und einer Peristolia (Hülle) bzw. einem Pallium (Mantel) die Rede, von Kleidungsstücken also, die für die Zeit gebräuchlich waren. Brubaker/Cunningham 2016, S. 43–45; Cunningham 2008, S. 27. Der Politiker und Autor Theodore Synkellos vertieft und erweitert in einer Predigt 624/625 die materielle Bedeutung dieses göttlichen und heiligen Gewandes, indem er die Personen, die das Gewand umhüllt hat, die Gottesmutter und das Kind Gottes, in seine Ausführungen miteinbezieht, würdigt und dadurch das Gewand zu einem Gegenstand erhöht, der an der göttlichen Gnade teilhatte. Die Signifikanz dieses sichtbaren Objektes liegt für ihn darin, für die Gläubigen einen konkreten Bezug zur Menschwerdung Christi in der Jungfrau Maria herzustellen und in der Reliquie einen augenfälligen Beweis der Existenz von Mutter und Sohn darzubringen. Brubaker/Cunningham 2016, S. 47. Die Gewandreliquie und die Darstellung dieses Objekts in der Kunst spielen fortan eine theologische Rolle bei der öffentlichen Beweisführung der Inkarnation Gottes in einem Menschen. Dasselbe Zeugnis wird auch in den Predigten für die Reliquie des Gürtels der Jungfrau bemüht, der unter der Herrschaft Justinians I. (um 482, reg. 527–567), als Gegenstück zur Robe in der Blachernaikirche, für die Marienkirche in der Chalkoprateia erworben wurde. Brubaker/Cunningham 2016, S. 47. Patriarch Germanos von Konstantinopel würdigt im 8. Jahrhundert diesen Gürtel mit den Worten: „Dieser Gürtel, der diesen ganzen heiligen Körper [Marias] umhüllte und Gott in ihrem Schoß barg (...) auf den von Zeit zu Zeit Milchtropfen der Jungfrau fielen“. Brubaker/Cunningham 2016, S. 46.

¹³⁴ Brubaker/Cunningham 2016, S. 224, 225; Brubaker/Cunningham 2016, S. 47.

¹³⁵ Brubaker/Cunningham 2016, S. 225, 226. Krausmüller unterstreicht hier die Generierung des Typus der Heiligen Familie, der sich mit der Einführung der Männer und Väter in neuen kirchlichen Gedenktagen konstituiert. Brubaker/Cunningham 2016, S. 236.

¹³⁶ Zwei dieser Feste, die Verkündigung an Maria und die Darbringung Jesu im Tempel, basieren auf Episoden aus dem Lukas-Evangelium und fokussieren mit der Inkarnation des Gottessohnes in Maria und mit der Begegnung von Maria und Jesus mit dem Propheten Simeon im Tempel das Mutter-Sohn-Verhältnis. Die beiden anderen Feste, Marias Geburt und ihre Himmelfahrt, sind mit Maria als Person verbunden. Diese letzten beiden Ereignisse basieren auf zwei apokryphen Texten aus Jerusalem, dem Geburts- und Sterbeort Marias, dem Protoevangelium des Jakobus, das dem Halbbruder Christi zugeschrieben wird, und dem Bericht über Marias

Festtage animieren sowohl Herrscher als auch Patriarchen zur Intensivierung dieses Marienkultes, sodass weitere Kirchenfeste und weitere Hymnen und Homilien entstehen. Von Hymnographen und Diakon Romanos Melodos (um 485–555/562), einem Byzantiner syrischer Herkunft, sind 89 Hymnen (Kontakia) überliefert, darunter der 24-strophige Akathistos-Hymnus¹³⁷, der mit jeweils zwölf Strophen Mutter Maria und ihr Kind Jesus lobpreist.¹³⁸ Kaiser Maurikos (582–602) fügt das Fest der Himmelfahrt Marias dem Kirchenkalender hinzu, das während seiner Herrschaft als das bedeutendste Marienfest in der Blachernai am 15. August gefeiert wird.¹³⁹

Aus dem 6. Jahrhundert ist das erste Bildmotiv aus dem Leben Marias erhalten, eine Elfenbeinarbeit mit einer Verkündigung an Anna und Heimsuchung, die in der Eremitage in Sankt Petersburg verwahrt wird.¹⁴⁰ Die Hymnen zum Fest der Geburt Marias von Hymnographen Andreas von Kreta (um 660–740) in der Chalkoprateia bewirken, dass beide Marienfeste – die Geburt Marias und die Himmelfahrt Marias – als gleichwertige Feste wahrgenommen werden.

Bis zum Ende des 7. Jahrhunderts entsteht ein Kanon von vier großen mariologischen Festen: die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Darstellung Jesu im Tempel und die Himmelfahrt Christi, die in den beiden Marienkirchen in Konstantinopel, der Chalkoprateia und der Blachernai, gefeiert werden.¹⁴¹

Im Laufe des 8. Jahrhunderts übernimmt das Typikon zwei weitere Marienfeste in den liturgischen Kalender: Maria Empfängnis (9. Dezember) und die Darbringung Mariens im Tempel (21. November). Die Ostkirche feiert damit sechs offizielle Gottesmutter- und

Himmelfahrt, der angeblich von Johannes dem Evangelisten verfasst wurde. Brubaker/Cunningham 2016, S. 219, 220.

¹³⁷ LCI 2015, Band 1, S. 86; Onasch 2007, S. 7; Cunningham 2008, S. 13–15; siehe auch Peltomaa 2016, S. 109–117, in: Brubaker/Cunningham 2016. <http://www.byzneo.univie.ac.at/forschung/die-hymnen-des-romanos-melodos/> 1.04.2018;

<http://evangeliumtagfuertag.org/main.php?language=DE&module=saintfeast&localdate=20111001&id=1616&f> d=0 1.04.2018; Cunningham 2008, S. 21; The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 1, S. 291.

¹³⁸ <http://www.byzneo.univie.ac.at/forschung/die-hymnen-des-romanos-melodos/> 1.04.2018.

¹³⁹ Cunningham 2008, S. 23. Vgl. auch Prolović 2017, S. 385.

¹⁴⁰ Prolović 2017, S. 386.

¹⁴¹ Kaiser Maurikos (582–602) ordnete an den Festtagen der Darbringung im Tempel und der Himmelfahrt Mariens öffentliche Prozessionen von der Hagia Sophia zum seinerzeit bedeutendsten Marienschrein in Konstantinopel, der Marienkirche in den Blachernai, außerhalb der Stadtmauern an, wo das Fest in Anwesenheit des Kaisers gefeiert wurde. Diese Regelungen überdauerten den Bilderstreit und wurden, wie die liturgischen und imperialen Handbücher belegen, in der postikonoklastischen Zeit fortgesetzt. Die Prozessionen anlässlich der Feste in der Chalkoprateia führten von der Hagia Sophia über das Forum zur Marienkirche und wurden vom Patriarchen und vom Kaiser begleitet. Brubaker/Cunningham 2016, S. 222, 223.

Herrenfeste. Die beiden neuen Feste stammen wie schon das Fest der Geburt Mariens aus dem Protoevangelium des Jakobus, der frühesten apokryphen Schriftquelle des Marienlebens.¹⁴²

4.3.4 Festtage und Bildmotive

Der Prediger Johannes von Euboea erwähnt um die Mitte des 8. Jahrhundert zehn Festtage zu Ehren der Gottesmutter¹⁴³: Maria Empfängnis (9. Dezember), Maria Geburt (8. September), die Verkündigung an Maria (15. März), Christi Geburt (25. Dezember), Präsentation Christi im Tempel oder Hypapante (2. Februar), Taufe Jesu durch Johannes den Täufer oder Theophanie (6. Januar), die Verklärung oder Transfiguration (6. August), das Abendmahl oder Pascha (flexibel), Himmelfahrt (flexibel) und Pfingsten (flexibel). Zwei Feste aus Jerusalem, die später in den Zyklus der liturgischen Festtage integriert werden, sind noch nicht enthalten: der Einzug in Jerusalem (Palmsonntag) und die Kreuzerhöhung (14. September).¹⁴⁴

In einem Zehnerschema (nach den Zehn Geboten, die Moses auf dem Berg Sinai erhielt) werden die Verkündigungen an Joachim und Anna sowie die Geburt Marias den bisherigen Festen – Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Darstellung Christi im Tempel, Verklärung, Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten – vorangestellt.¹⁴⁵

Zehn Szenen mit einem mariologischen Schwerpunkt finden sich auch in monumentalen Wandmalereien in einer den Eltern Marias, Joachim und Anna, geweihten Kapelle in Kizil Cukur (um 850/60) in Kappadokien. Es handelt sich um einen ausführlichen Zyklus der Kindheit und Jugend Marias, der mit der Verkündigung an Anna beginnt und mit Maria im Tempel endet.¹⁴⁶ Bildmotive aus diesem Marienzyklus finden sich im 11. Jahrhundert auch in

¹⁴² Cunningham 2008, S. 19–28.

¹⁴³ Walter 1993, S. 218.

¹⁴⁴ Onasch 1981, S. 86; Cunningham 2008, S. 182–183. Im Lexikon der christlichen Ikonographie werden nach Johannes von Euboea folgende zehn Feste aufgelistet: Verkündigung an Joachim und Anna (9. Dezember), Geburt Marias (8. September), Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung Christi, Verklärung (6. August), Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten. LCI 2015, Band 2, S. 26, 27.

Die beiden Listen der zehn Marienfeste – Cunningham 2008 und Lexikon der christlichen Ikonographie 2015 – unterscheiden sich bei Cunningham in Taufe und Abendmahl und im Lexikon der christlichen Ikonographie in Kreuzigung und Anastasis. Keine der beiden Listen enthält die Entschlafung Mariens, die Ende des 6., Anfang des 7. Jahrhunderts als das bedeutsamste Marienfest in Konstantinopels Blachernaia gefeiert wurde.

¹⁴⁵ LCI 2015, Band 2, S. 27.

¹⁴⁶ Prolović 2017, S. 387.

der Klosterkirche in Daphni und in der Sioni-Kirche im georgischen Aten.¹⁴⁷ Aus Georgien stammen auch 15 Miniaturen, die in einem Silberrelief-Rahmen um eine Madonna Eleousa mit Kind aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts aus Sarsma (Tiflis, Staatliches Georgisches Kunstmuseum) erhalten sind. Sie fokussieren das Marienleben in folgenden Szenen: Joachim und Anna im Tempel, die Verkündigung an Anna, die Verkündigung an Joachim, die Geburt Marias, Anna und die zwölf Stämme Israels, Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Darstellung im Tempel, Taufe Christi, Verklärung Christi, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Entschlafung Mariens.¹⁴⁸ (Abb. 12) Aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts, der Komnenenzeit, stammen zwei illuminierte Homilien des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos – Codex Vaticanus Graecus 1162 aus dem Vatikan und Codex Parisinus Graecus 1208 aus der Bibliotheque Nationale de Paris – mit einem einzigartigen Marienzyklus aus 82 Miniaturen, von der Geschichte ihrer Eltern bis zum Nachweis der Jungfräulichkeit Marias vor der Geburt Christi.¹⁴⁹ Mit einigen Miniaturen werden wir uns beim Vergleich mit den Bildern auf dem ersten Sinaibalken beschäftigen.

Elf der zwölf Großen Festtage – nach der Anzahl der Apostel – finden sich in dem 715 von Kaiser Theodosios III. (715–717) dem Sinaikloster gestifteten Festtageevangelium. Dieser elfteiligen Reihe fehlt der Einzug Christi in Jerusalem.¹⁵⁰

Der früheste zwölfteilige Bildzyklus wird Ende des 10. Jahrhunderts in einem byzantinischen Elfenbeindiptychon (Ermitage, St. Petersburg), einer Reise-Ikone¹⁵¹, erkannt. (Abb. 13) Dieser Dodekaorton zeigt die Bildmotive Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Darbringung, Taufe, Verklärung, Einzug, Kreuzigung, Anastasis, Thomas, Himmelfahrt und Pfingsten. Es sind Gottesmutter- und Herrenfeste, wobei der Schwerpunkt auf den Herrenfesten liegt. Anstelle der Erweckung des Lazarus und der Entschlafung Mariens finden sich der Einzug in Jerusalem und der ungläubige Thomas unter den zwölf Bildmotiven.¹⁵²

In einer Ikone aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf dem Sinai ist ein zwölfteiliger Festzyklus abgebildet, dessen Abfolge vorbildlich wird: Verkündigung an Maria, Geburt

¹⁴⁷ Prolović 2017, S. 387.

¹⁴⁸ Weitzmann et al. 1998, S. 103.

¹⁴⁹ Prolović 2017, S. 387.

¹⁵⁰ Prolović 1997, S. 111.

¹⁵¹ Onasch/Schnieper 2007, S. 217.

¹⁵² LCI 2015, Band 2, S. 27.

Christi, Darstellung Christi, Taufe Christi, Verklärung Christi, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung Christi, Anastasis Christi, Himmelfahrt Christi, Pfingsten und Entschlafung Marias.¹⁵³ (Abb. 14) Es handelt sich dabei um zwölf chronologisch „wie Stenogramme einzelner Ikonen“ aneinandergereihte christliche Kirchenfeste.¹⁵⁴ Dieser Dodekaorton wird auch auf horizontale Holzbalken, sogenannte Ikonostase- oder Epistylbalken, gemalt und auf den Architrav des Altarschränkengerüsts bzw. Templons aufgesetzt.¹⁵⁵ (Vgl. Abb. 15)

4.4 Altarschranke, Templon, Ikonostase

Der Grundriss des Katholikons aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 3) weist Verstärkungen im Mittelschiff für einen Bereich rund um den Altar auf, der den Einbau einer zentralen Altarschranke zur Kennzeichnung und Abtrennung eines sakral geschützten Raumes erschließen lässt. Weitzmann schreibt von Querkolonnaden und Vorläufern eines Templons mit Architrav und Bilderbalken bzw. einer als Ikonostase bezeichneten Bilderwand.¹⁵⁶

Der Vergleich der verschiedenen Grundrisse der Ursprungs- und Erweiterungsbauten in Manafis' Architekturbeschreibung zeigt, dass der ursprüngliche Hauptaltarbereich seit seiner Gründung bis in die Gegenwart unverändert erhalten blieb.¹⁵⁷

Während der ersten Erweiterungsphase der Kirche, aber noch vor Fertigstellung der Ursprungskirche¹⁵⁸ wurden die beiden Pastophorien des heiligen Jakobus (nordöstlich des Hauptaltars) und der heiligen Väter (südöstlich des Hauptaltars) ergänzt sowie die Seitenkapellen des heiligen Antipas, der heiligen Konstantin und Helena, der heiligen Marina, der heiligen Anna und Joachim, des heiligen Simeon Stylites, der heiligen Cosmas und Damian und etwas später auch die Kapelle des Brennenden Dornbusches (in östlicher Verlängerung des Hauptaltars).¹⁵⁹

¹⁵³ LCI 2015, Band 2, S. 28.

¹⁵⁴ Belting 2004, S. 266–278.

¹⁵⁵ Belting 2004, S. 266–278; Weitzmann 1978, S. 19.

¹⁵⁶ Vgl. Galey 1979/1997, S. 61.

¹⁵⁷ Manafis 1990, S. 36, 37.

¹⁵⁸ Manafis 1990, S. 35.

¹⁵⁹ Prévost lokalisiert die Kapelle des heiligen Jakobus unmittelbar hinter der Hauptaltarschranke und schreibt beiden Pastophorien die Patronanz der heiligen Väter zu. Prévost 1936, S. 86.

Der Grundriss von John Galey (1976) zeigt Einzeichnungen von Templa bzw. Ikonostasen vor dem zentralen Altarbereich, in den Pastophorien und in den Seitenkapellen, deren unterschiedliche Formen vermutlich verschiedene historische Entwicklungsstadien darstellen. (Abb. 4)

Weitzmann vermutet, dass die erste Altarschranke im Mittelschiff des Katholikons auf dem Sinai aus Marmorpfeilern und einem Marmorarchitrav bestand. Diese Schranke war niedrig und ließ den Blick auf die Apsis und die Mosaiken frei. Möglicherweise haben Vorhänge den Altarbereich vor den Blicken des Volkes geschützt.¹⁶⁰ Weitzmanns Annahme stimmt mit den Untersuchungsergebnissen von Christopher Walter überein, die er 1993 in „A New Look At The Byzantine Sanctuary Barrier“¹⁶¹ veröffentlicht hat. Walter schreibt hierzu Folgendes: „Das frühchristliche Heiligtum war so konzipiert, dass es für die Laien sichtbar war. Das Heiligtum war, wie in anderen öffentlichen Gebäuden von den Beamten, durch niedrige Paneele zwischen niedrigen Säulen vom Klerus getrennt. Diese wurden später erhöht, um einen Architrav zu tragen. Wenn keine Vorhänge an den Architrav gehängt wurden, blieb die Liturgie für die Laien weiterhin sichtbar.“¹⁶² Diese manifeste Trennung zwischen Altarraum (Bema) und Kirchenschiff (Naos) ist auch in den Kirchen von Anfang an von Bedeutung und Teil der Dramaturgie des liturgischen Rituals, das in der Ostkirche sehr ausführlich zelebriert wird. Die Geistlichen erhalten dadurch zusätzliche, für das Volk unzugängliche Räume, nämlich die Prothesis, einen Raum für die Gabenbereitung, das Diakonion, einen Raum, in dem die liturgischen Gewänder und Bücher aufbewahrt werden und das Adyton, der Raum des Allerheiligsten für die Opferhandlung.

Der Zugang zum Allerheiligsten durch die sogenannten „Heiligen Türen“ oder die Königstür der Altarschranke ist ab dem 5. Jahrhundert explizit dem Klerus vorbehalten. Selbst einem weltlichen Herrscher sind als geistlicher Laie Zugang und Aufenthalt im Adyton untersagt.¹⁶³ Belting beschreibt den liturgischen Einzug der Priester in diesen sakralen Bereich mit den Worten: „Die Priester ziehen nicht in die Kirche, sondern, mit einem feierlichen Halt vor den Schranken, in den Altarraum oder das Bema ein, nachdem sie die Türen geküsst haben, die sie durchschreiten. Wenn dann zeitweise die Vorhänge der Altarschranken zugezogen werden,

¹⁶⁰ Galey 1979/1997, S. 83.

¹⁶¹ Walter 1993, S. 203–228.

¹⁶² Walter 1993, S. 204.

¹⁶³ Walter 1993, S. 205.

nimmt das Volk an den Höhepunkten der Liturgie nur mehr akustisch teil und ist im übrigen auf das angewiesen, was es an den Schranken erblicken kann, also Ikonen.“¹⁶⁴

Dieses Ritual verdeutlicht die Abschränkung des profanen vom sakralen Raum, indem es beim Übertreten der Schranken bzw. mit dem Eintreten in das Allerheiligste bewußt diesen Übergang würdigt.

Die rekonstruierte Chorschrankenanlage in der frühchristlichen Basilika von Afentelli Eressos auf der griechischen Insel Lesbos zeigt eine Trennung des Altarbereichs vom Kirchenschiff durch Säulenstellungen mit Gebälk und Brüstungsplatten, und auch jene aus dem ersten und ältesten Kloster auf dem Berg Athos, dem Kloster Megistis Lavras aus dem 10. Jahrhundert, zeugt davon.¹⁶⁵ (Abb. 16 und 17)

Walter geht davon aus, dass bereits im 6. Jahrhundert religiöse Bilder auf der Altarschranke aufgestellt werden. Er beschreibt damit implizit eine Entwicklung, die mit der zunehmenden Verehrung von Bildern in Verbindung stehen könnte, die im 8. und 9. Jahrhundert zu einem Bildersturm und Bilderstreit und schließlich zu Fragen nach der Berechtigung bildlicher Darstellungen von Heiligen führen, die in Form von philosophischen und theologischen Lehren beantwortet werden.¹⁶⁶ Johannes von Damaskus (ca. 650–ca. 750), der bedeutendste Theologe in der Frühzeit des Bilderstreits und Verteidiger des religiösen Bildes, erkannte die Bedeutung der bildhaften Ikonen für die Menschen, die keinen Zugang zu Bildung und Büchern hatten, als die „Bücher der Ungebildeten“: „Überall stellen wir seine Gestalt (d.h. Christi) sinnenhaft dar, und heiligen den ersten Sinn, denn der erste der Sinne ist das Sehen, wie wir das Hören in den Worten heiligen. Denn die Ikone ist eine Erinnerung; und was den Gebildeten das Buch ist, ist den Ungebildeten die Ikone; und was das Wort dem Hören ist, ist dem Sehen die Ikone; wir vereinigen uns mit ihr im Geiste.“¹⁶⁷ Johannes sieht die Aufgabe der Ikone in der Vermittlung der Schriften und des Göttlich-Heiligen und empfiehlt die bildliche „Darstellung der Menschwerdung Christi, seiner Geburt aus der Jungfrau, seiner Taufe im Jordan, seiner Verklärung auf dem Tabor, seiner Leiden, seiner Wundertaten, seiner Grablegung, seiner Himmelfahrt“.¹⁶⁸ Als bekennender Bilderfreund fordert Johannes den

¹⁶⁴ Belting 2004⁶, S. 254–255.

¹⁶⁵ Felicetti-Liebenfels 1955, S. 73; Bremer 2014, S. 97.

¹⁶⁶ Felicetti-Liebenfels 1956, S. 34; Walter 1993, S. 208.

¹⁶⁷ Nikolaou 1976, S. 151–152.

¹⁶⁸ Nikolaou 1976, S. 152.

Klerus auf, die Offenbarung in Christus „sowohl in Worten als auch in Farben, sowohl in Büchern als auch auf Tafeln“ zu vermitteln.¹⁶⁹ Walter zitiert aus den „Miracula des Heiligen Artemius“ aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhundert, einem Text, der einerseits zum ersten Mal die Altarschranke als „Templon“ benennt und andererseits beschreibt, dass sich Ikonen Christi, der Gottesmutter, Johannes dem Täufer und dem heiligen Artemius am Templon der Kirche Johannes des Täufers in Konstantinopel befinden.¹⁷⁰

Die Entwicklung einer Bilderwand an der ursprünglich halbhohen Altarschranke hat zur Folge, dass der direkte Blick der Gläubigen auf das Allerheiligste und das Mysterium eingeschränkt wird.¹⁷¹ Walter beschreibt diese Veränderung der Teilhabe der Gläubigen an der Heiligen Wandlung mit den Worten: „Die Laien wurden nach und nach von einer Direktsicht auf die inszenierten Mysterien ausgeschlossen. Die Dekoration der Altarschranke ersetzte diese Teilhabe und bot einen Ort für persönliche Andachtsübungen.“¹⁷² Mit dieser Entwicklung konvergiert die Festlegung der wichtigsten Gottesmutter- und Herrenfesten und in ihre Aufnahme in das Kirchenmenologion.¹⁷³

Nach dem Ende des Ikonoklasmus (843) haben die Bilder die Aufgabe, nicht nur die Apokryphen und Evangelien zu visualisieren, sondern auch die Dogmen der Konzile von Ephesus (431) und von Chalcedon (451) – Maria als Gottesgebärerin und die Zwei-Naturen-Lehre Christi – zu versinnbildlichen.¹⁷⁴ Die historische Entwicklung zeigt eine symbolisch, theologisch und politisch motivierte Zunahme der Kirchenfeste. Der Bilderstreit führt zu einer Bilderordnung mit chronologisch aneinandergereihten Ereignissen aus dem Leben von Maria und Jesus, die in Abhängigkeit von der Patronanz und der Größe der Kirche, den liturgischen Gestaltungsvorlieben und den Präferenzen der Lektionare ein gewisses Maß an künstlerischer Flexibilität bewahrt.¹⁷⁵

Ab dem 10. Jahrhundert evolviert eine einheitliche, möglicherweise sogar allgemeingültige Form des Templons. Diese Form streckt sich über den zentralen Altarbereich hinaus auf die

¹⁶⁹ Nikolaou 1976, S. 152.

¹⁷⁰ Walter 1993, S. 206.

¹⁷¹ Vgl. Bremer 2014, S. 46, 47.

¹⁷² Walter 1993, S. 207.

¹⁷³ Vgl. Prolović 1997, S. 111, Anmerkung 82.

¹⁷⁴ Weitzmann 1978, S. 19.

¹⁷⁵ LCI 2015, Band 3, S. 162; Onasch/Schnieper 2007, S. 214.

beiden seitlichen Apsiden der Kirche aus.¹⁷⁶ Auf beiden Seiten der Tür(en) werden Holzpaneele zwischen die Säulen gesetzt, die einen Architrav tragen.¹⁷⁷

Zeitgleich mit dieser Entwicklung des bebilderten Templons in der byzantinischen Ostkirche entsteht die sogenannte Ikonostase. Der Begriff Ikonostase stammt aus dem russischen Wort „ikonostas“ (m.) und bedeutet Ikonenwand. Die Ikonostase ist nach dem Ende des Bilderstreits, also ab dem 9. Jahrhundert, aus der Schrankenanlage und dem bebilderten Tempon entstanden, als die Verehrung der Ikonen durch die Theologie der Ikonenmalerei, die beim zweiten Konzil von Nizäa (787) festgelegt wurde, zu einem Kennzeichen der Rechtgläubigkeit geworden war.¹⁷⁸

Nach der kunsthistorischen Definition von Konrad Onasch ist eine Ikonostase eine Holzkonstruktion oder eine hochgemauerte Wand, an der auf mehreren Rängen Ikonen angebracht sind. Drei Türen oder mit einem meist kostbaren Vorhang (Velum) verhängte Durchgänge führen im Norden in den kultischen Rüstraum für die Zubereitung der Opfertgaben, die Prothesis, in der Mitte (auch Königstür) zum Altar und im Süden in das Diakonikon, in dem die liturgischen Bücher und Gewänder aufbewahrt werden.¹⁷⁹

Die Ikonen werden nach bestimmten theologischen Vorschriften in „Rängen“ oder „Ordnungen“ angebracht. Beispielsweise befindet sich links von der Königstür eine Muttergottesikone, rechts eine Ikone Christi.

Diese Ordnung gilt als Mindestausstattung und ist im griechischen Kloster Hosios Lukas aus dem 11. Jahrhundert und in St. Panteleimon im mazedonischen Nerezi aus dem 12. Jahrhundert überliefert.¹⁸⁰ (Abb. 18 und Abb. 19) In der im Jahr 1008 geweihten Marienkirche, der Basilika Santa Maria Assunta in Torcello bei Venedig, ist eine

¹⁷⁶ Belting 2004, S. 266–278.

¹⁷⁷ Walter 1993, S. 209.

¹⁷⁸ Bremer 2014, S. 97. Der Theologe und Kirchenvater Johannes von Damaskus (um 650–vor 754) verfasst im 7./8. Jahrhundert ein Werk mit dem Titel „Darstellung des rechten Glaubens“, in dem sich ein Kapitel zur Verteidigung der Bilder findet, das bei der Wiederherstellung der Bilderverehrung auf dem zweiten Konzil von Nizäa 787 eine Rolle spielt. Johannes bringt die Darstellbarkeit Christi mit der Menschwerdung in Verbindung und legitimiert dadurch die Herstellung von Ikonen. Ikonenmaler sind der Tradition verpflichtet, orientieren sich an Handbüchern und Vorlagen, um der Unveränderlichkeit Gottes durch eine möglichst unveränderte Reproduktion der Vorlage zu entsprechen. Bremer 2014, S. 47.

¹⁷⁹ Onasch 1981, S. 56–58.

¹⁸⁰ Bremer 2014, S. 97–99.

Grundstruktur eines bebilderten Templons bzw. einer frühen Ikonostase aus dem 11. Jahrhundert erhalten.¹⁸¹ (Abb. 15)

Weitzmann und Sotiriou schreiben, dass während der späten Komnenenzeit, Ende des 12. Jahrhunderts, eine hohe Anzahl von Epistylbalken auf dem Sinai bzw. für die Seitenkapellen des Sinaiklosters hergestellt wurden, darunter auch unsere beiden zu beforschenden Balkenfragmente (Balken A und Balken B). Weitzmann dokumentiert und rekonstruiert 1986 diese Ikonostase-Balkenfunde, die wir im nächsten Kapitel genauer betrachten und als Vergleich für unsere Balken A und Balken B heranziehen werden.¹⁸²

Die heutige Hauptikonostase im Mittelschiff der Sinaikirche stammt aus dem 17. Jahrhundert (um 1612) aus Kreta.¹⁸³ Sie ersetzt den Haupttemplon, von dem Basile Posniakov im Jahre 1560 berichtet, es handle sich um eine Abschränkung, die bis zur Brusthöhe reichte.¹⁸⁴

¹⁸¹ Belting 2004, S. 266–278.

¹⁸² Weitzmann 1986; Sotiriou 1958, S. 241.

¹⁸³ Prévost 1936, S. 97.

¹⁸⁴ Prévost 1936, S. 97.

5. Ikonostase-Balkenfragmente

In der Marienkirche, einer Pilgerkirche auf dem Mosesberg, waren bildliche Darstellungen der biblischen Ereignisse von wesentlicher – theologischer und typologischer – Bedeutung. An diesem alttestamentarischen Ort sollten dem Pilger in unmittelbar sinnlich erfahrbaren Botschaften die biblischen Ereignisse, die christliche Lehre, die spirituelle Dimension und ihre Wahrhaftigkeit vermittelt werden.

Datierung

Wie schon im Forschungsstand in Kapitel 2 berichtet, sind ab der Mitte des 12. Jahrhunderts eine Reihe von Ikonostasebalken mit dem Dodekaorton und ergänzenden Marienszenen ins Sinaikloster gekommen, entweder für das Kloster hergestellt worden oder im Kloster entstanden, deren erhaltene Bestände 1986 von Weitzmann dokumentiert, beschrieben und rekonstruiert wurden.¹⁸⁵

Die in dieser Arbeit zu erforschenden beiden Ikonostase-Balkenfragmente, die zur besseren Unterscheidung in weiterer Folge Balken A und Balken B genannt werden, werden auf das dritte oder letzte Viertel des 12. Jahrhunderts, die mittelbyzantinische Zeit und Epoche der Komnenen, datiert, die als die kraftvollste, blühendste und prunkvollste Ära der Ikonenmalerei gilt.¹⁸⁶

Das Sinaikloster hat während dieser Zeit wechselseitige Beziehungen zum Hof der Komnenen in Konstantinopel gepflegt, die für die künstlerische Ausstattung des Klosters förderlich waren. Manuel I. Komnenos (reg. 1143–1180) entsendet beispielsweise den Sinaiten Georg(ios) als Botschafter zum König von Jerusalem, Balduin III. (1131–1162; reg. 1143–1162).¹⁸⁷ Die Namen des Kaiserpaares Manuel I. Komnenos und Maria von Antiochia (1160–1180), Kaiserin von Byzanz, werden im Rahmen der Liturgie in Gebete integriert und öffentlich erwähnt. Diese konstruktiven Dialoge und Kooperationen unter weltlichen und kirchlichen Protagonisten führen zur imposanten künstlerischen Ausstattung des Sinaiklosters mit hellenistischer Kunst und Artefakten aus imperialen Schulen und Werkstätten.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Weitzmann 1986.

¹⁸⁶ Hutter 1981, S. 143; Manafis 1990, S. 156; Weitzmann 1986, S. 70.

¹⁸⁷ Drandaki 2006, S. 498.

¹⁸⁸ Sotiriou 1958, S. 231.

Die Wirkung der Ikonenmalerei gründet in der christlich-theologischen Neuinterpretation der spätantiken Bildtradition. In den Bildmotiven dieser Epoche werden einzelne Heilige und biblische Szenen auf engstem Raum dargestellt. Diese Szenen erscheinen in Miniaturen, einem Bildformat der Buchmalerei, mit oder ohne Trennstreifen aneinandergereiht auf neuen Bildträgern wie dem Diptychon, dem Triptychon, dem Polyptychon und dem Epistylbalken. Gemalte Arkadenbögen, die auf Säulen mit Kapitellen ruhen, überfangen und strukturieren die einzelnen Szenen auf einem Längsbalken, die in einer theologisch-liturgisch definierten Reihenfolge angeordnet werden.¹⁸⁹

5.1 Ikonostase-Balkenbestände im Sinaikloster

Weitzmann¹⁹⁰ dokumentiert und publiziert in den 1980-er Jahren die restlichen Ikonostasenbalkenbestände im Sinaikloster, die Ergebnisse seiner Untersuchungen und einzelne Rekonstruktionen vollständiger Ikonostasebalken, die er zum Teil bestimmten Seitenkapellen im Katholikon zuordnen kann. Sämtliche für diese Arbeit relevanten Ikonostasebalkenteile werden in diesem Kapitel vorgestellt. Einige Balkenteile aus diesen Beständen können auch als stilistische und ikonographische Vergleichsbeispiele zu unseren Forschungsgegenständen – Balken A und Balken B – herangezogen werden.¹⁹¹

5.1.1 *Unsere Balkenfragmente A und B mit ihrer hypothetischen Ergänzung*

Auf den beiden Balkenfragmenten – Balken A und Balken B – aus dem dritten oder letzten Quartal des 12. Jahrhunderts werden Szenen aus dem Marienleben, Marien- und Herrenfeste in chronologischer Reihenfolge und in Leserichtung von links nach rechts dargestellt: Auf Balken A werden fünf Szenen, die Geburt Marias, Marias Darbringung im Tempel, die Verkündigung an Maria, die Geburt Jesu und die Darstellung Jesu im Tempel, abgebildet. Auf Balken B befinden sich fünf Motive, die Taufe Christi, die Verklärung Christi, die Auferweckung des Lazarus und der Einzug in Jerusalem sowie die Deesis, die in der Mitte des Balkens die Darstellung die Verklärung Christi von der Auferweckung des Lazarus trennt.

¹⁸⁹ Sotiriou 1958, S. 233.

¹⁹⁰ Weitzmann 1986.

¹⁹¹ Weitzmann 1986.

Wie im Forschungsstand in Kapitel 2 beschrieben, geht Weitzmann davon aus, dass die beiden Balkenfragmente A und B zusammengehören und ein hypothetischer dritter Balkenteil C fehlt, der die beiden Balken zu einem vollständigen Ikonostasebalken rekonstruieren würde.

Die Maßangaben für die beiden Balkenfragmente variieren in der Forschungsliteratur:

Manafis¹⁹² weist für beide Balkenfragmente identische Maße, nämlich 41,5 cm, aus,

Weitzmann¹⁹³ dagegen misst verschiedene Höhen, bei Balken A 40,8 cm und bei Balken B 41,5 cm. Da Ikonostasebalken in die bestehende Innenarchitektur eingefügt werden mussten, waren gelegentlich Adaptierungen notwendig, die Zuschnitte erklären lassen und, wie andere erhaltene Balkenbeispiele aus dem 12. Jahrhundert zeigen, durchaus üblich waren.¹⁹⁴

Ich ziehe für diese Arbeit die kritische Bemessung von Weitzmann (1986) heran. Ein dritter, nach Weitzmann fehlender Balken C mit fünf Motiven müsste zwischen 141,5 cm (Balken A) und 159 cm (Balken B) lang sein, sodass der gesamte dreiteilige Ikonostasebalken eine hypothetische Gesamtlänge von rund 420–440 cm hätte.

Die Maße der Balken lassen sich in der Übersicht wie folgt darstellen:

Balken A: 40,8 cm x 141,5 cm und fünf Motive mit jeweils 28 cm in der Breite

Balken B: 41,5 cm x 159,0 cm und vier Motive mit jeweils 31 cm in der Breite, wobei das Deesis-Motiv in der Mitte des Balkens rund 35 cm misst

Balken C: 40,8 cm x 141,5 cm und fünf Motive mit jeweils 28 cm in der Breite
(hypothetischer, fehlender Balkenteil)

Balken A + B + C: 15 Motive mit einer Gesamtlänge von 420–440 cm (hypothetisch)

Der Vergleich der beiden Balkenfragmente A und B zeigt sowohl formale Gemeinsamkeiten im Material, in der Vorbereitung und in der Anzahl der Motive als auch formale Unterschiede in den Höhen, Längen und in den Motivbreiten: Während die Abstände der Motive in Balken A präzise und gleichmäßig gesetzt sind und rund 28 cm messen, variieren diese in Balken B. Das Deesis-Motiv beansprucht den größten Raum und markiert die Mitte des Gesamtbalkens, alle übrigen Motive in Balken B sind zwar in einheitliche, aber breitere Szenen als in Balken

¹⁹² Manafis 1990, S. 156.

¹⁹³ Weitzmann 1986, S. 70.

¹⁹⁴ Weitzmann 1986, S. 70.

A gesetzt: Sie messen rund 31 cm. Die kritische Reflexion der These Weitzmanns erfolgt in Kapitel 6 „Rekonstruktion und Verortung der Ikonostasebalken“.

5.1.2 Dreiteiliger Balken aus der oberen Panagia- sowie Konstantin- und Helena-Kapelle

Weitzmann rekonstruiert einen vollständigen Festtagsbalken aus drei Einzelbalken mit jeweils fünf Motiven, von denen er den ersten und dritten Balkenteil in der oberen Panagia-Kapelle entdeckt und den zweiten, mittleren Balkenteil mit einer Deesis in der Kapelle von Konstantin und Helena.¹⁹⁵ (Abb. 20)

Für den zweiten und dritten Balkenteil fehlen bei Weitzmann die Maßangaben, doch Manafis führt Material und Maße des mittleren Balkenteils an: Tempera auf Holz, 38,7 x 152,3 cm, um 1200.¹⁹⁶ Die Rückseite dieses Holzbalkens, und vermutlich auch die der beiden anderen Balken, ist – wie bei unseren Balken A und B – mit vertikalen Bändern mit abwechselnd roten und blau-schwarzen, welligen Pinselstrichen verziert.¹⁹⁷ Der vollständig rekonstruierte Ikonostasebalken hat eine geschätzte Gesamtlänge von rund 450 cm.

Die 15 Motive zeigen in kanonischer Ordnung: die Geburt Marias, Marias Darbringung im Tempel, die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Darstellung Christi im Tempel, die Taufe Christi, die Verklärung, die Deesis, die Erweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten und die Entschlafung Mariens. Die Deesis thront in der Mitte des Festzyklus und trennt – wie in unserem Balken B – die Verklärung Christi von der Erweckung des Lazarus.

5.1.3 Vierteiliger Balken aus der Georgs- sowie Konstantin- und Helena-Kapelle

Weitzmann rekonstruiert aus vier Balkenteilen mit jeweils drei Bildmotiven aus dem 12. Jahrhundert einen der frühesten kanonischen Festzyklusbalken, die zum Zeitpunkt seines Aufenthalts (1986) im Sinaikloster an verschiedenen Orten verwendet wurden: Die letzten beiden Balkenteile, die Balkenteile 3 und 4 (BT 3 und 4), sind im Katholikon erhalten und dienen in der Seitenkapelle von Konstantin und Helena als Wanddekoration, und die beiden ersten Balkenteile (BT 1 und 2) befinden sich in der Kapelle des heiligen Georgs im Turm der

¹⁹⁵ Weitzmann 1986, S. 76.

¹⁹⁶ Manafis 1990, S. 162.

¹⁹⁷ Manafis 1990, S. 385, Anmerkung 32.

nördlichen Mauer des Klosters als Ikonostasebalken, allerdings in verkehrter Reihenfolge, beginnend mit der Taufe Jesu anstatt mit der Verkündigung an Maria.¹⁹⁸ (Abb. 20)

Alle vier Balkenteile messen zusammen rund 470 cm und zeigen in kanonischer Reihenfolge folgende Feste:

BT1: Verkündigung, Geburt Christi, Darstellung im Tempel: 43,8 x 118, 3 cm (Abb. 21a)

BT2: Taufe Jesu, Verklärung, Auferweckung des Lazarus: o.A. (43,8 x 118, 3 cm) (Abb. 21b)

BT3: Einzug in Jerusalem, Kreuzigung und Auferstehung: 44,3 x 118 cm (Abb. 21c)

BT4: Himmelfahrt, Pfingsten und Entschlafung Mariens: 38,7 x 118,7 cm (Abb. 21d).

Dieser zwölfteilige Festtagszyklus enthält keine Deesis.

Aus dieser Übersicht lässt sich schließen, dass die einzelnen Balkenteile ursprünglich eine Höhe von rund 44 cm und eine Länge von rund 118 cm hatten. Auffallend ist, dass die Balkenteile, die für die Konstantin- und Helene-Kapelle zusammengestellt wurden, das sind der mittlere Balkenteil des Ikonostasebalkens, der in 5.1.2 „Dreiteiliger Balken aus der oberen Panagia- sowie Konstantin- und Helena-Kapelle“ beschrieben wurde und der vierte Balkenteil des Ikonostasebalkens, der in diesem Punkt 5.1.3 „Vierteiliger Balken aus der Georgs- sowie Konstantin- und Helena-Kapelle“ beschrieben wird, dieselben Höhen, nämlich 38,7 cm haben.

5.1.4 Zweiteiliger Balken aus der unteren Panagia-Kapelle

Weitzmann entdeckt einen zweiteiligen Ikonostasebalken aus dem Ende des 12. Jahrhunderts mit einem – bis auf ein fehlendes bzw. abgetrenntes Motiv – vollständigen Festtagszyklus in der unteren Panagia-Kapelle im Sinaikloster. Es handelt sich um zwei Balkenfragmente mit ursprünglich zwei Mal sechs Bildmotiven. Das erste Motiv, die Verkündigung an Maria, fiel der späteren Anpassung des Balkens an die Wandbreite der Kapelle zum Opfer.

Weitzmann hat in seinem Beitrag für beide Balkenteile keine Maße angegeben, sodass wir hier keine Vergleiche anstellen können. Er deutet diese Balkenkonstellation aber bereits als Drittnutzung.¹⁹⁹ (Abb. 22)

Die Motive stellen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Taufe Jesu, die

¹⁹⁸ Weitzmann 1986, S. 65–67.

¹⁹⁹ Weitzmann 1986, S. 71–74.

Verklärung Christi, die Auferweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten und die Entschlafung Mariens dar.

Dieser Dodekaorton enthält wie der vierteilige Ikonostasebalken keine Deesis.

5.1.5 Zweiteiliger Balken aus der Kapelle der Hl. Väter

Manafis stellt einen vollständig erhaltenen zweiteiligen Bilderbalken in Tempera auf Holz mit zwei Mal sechs Bildmotiven – elf Wunderheilungsszenen des heiligen Eustratios und die Deesis – aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vor, der dem südöstlichen Pastophorium zugeordnet ist, das den Heiligen Vätern bzw. Johannes dem Täufer gewidmet ist. (Abb. 4)

Die Rückseiten sind – wie unsere Forschungsbalken A und B – mit aneinandergereihten vertikalen Bändern mit abwechselnd roten und blau-schwarzen, welligen Pinselstrichen verziert. Beide Balkenteile messen 34,5 cm in der Höhe und insgesamt 275 cm (136 cm + 139 cm) in der Länge. Die Deesis stellt das sechste von zwölf Bildmotiven dar und erscheint daher nicht in der Mitte des Balkens.²⁰⁰ (Abb. 23)

Eine formale Übersicht dieser Balkenfunde lässt Vergleiche zu:

Abb.	Anzahl der Motive (Anzahl der Balken x Anzahl der Motive)	Höhe x Balkenlänge	Gesamtlänge	Deesis (ja/nein: Ort)	Fundorte/Zeit
1, 2	15 (3 x 5 Motive) These Weitzmann	A: 40,8 cm x 141,5 cm B: 41,5 cm x 159,0 cm C: 40,8 cm x 141,5 cm (hypothetisch)	Gesamt: 440–460 cm (hypothetisch)	Ja: Balken B mittig	Haupttemplon (hypothetisch), 3. bzw. 4. Viertel 12. Jh.
20	15 (3 x 5 Motive)	M: 38,7 x 152,3 cm	Gesamt: 450 cm	Ja: Balken 2 mittig	Obere Panagia- / Konstantin und Helena- Kapelle, um 1200
21a–d	12 (4 x 3 Motive)	BT1: 43,8 x 118, 3 cm BT2: 43,8 x 118, 3 cm (geschätzt) BT3: 44,3 x 118 cm BT4: 38,7 x 118,7 cm	Gesamt: 470 cm	Nein.	Hl. Georgs- / Konstantin und Helena-Kapelle, 12. Jh.
22	12 (2 x 6 Motive)	o.A.	Gesamt: o.A.	Nein.	Untere Panagia-Kapelle, Ende 12. Jh.
23	12 (2 x 6 Motive)	34,5 cm x 136 cm 34,5 cm x 139 cm	Gesamt: 275 cm	Ja: Motiv 6 von 12	Hl. Väter-Kapelle (südöstliches Pastophorium), 2. H. 12. Jh.

²⁰⁰ Manafis 1990, S. 385, Anmerkung 29.

Diese Übersicht lässt in mehrfacher Hinsicht eine Vergrößerung des Ikonostasebalkens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erkennen: zum einen erhöhen sich die Balkenteile von 34,5 bis auf 44,3 cm und zum anderen verlängern die Anzahl der Balkenteile und der Bildmotive von zwei auf vier Balkenteile und von zwölf auf 15 Bildmotive den Bilderbalken. Diese Ausdehnungen in Höhe und Länge haben auch Auswirkungen auf dessen Verortung auf einem Templon in einer Kapelle oder vor dem zentralen Altarbereich. Möglicherweise steht diese Steigerung auch in Zusammenhang mit der Entwicklung vom Templon zur Ikonostase, die deutlich raumgreifender wurde.

Der längste vollständig erhaltene Ikonostasebalken im Sinaikloster ist rund 470 cm lang und umfasst zwölf Feste ohne Deesis. Diese Länge lässt auf einen Templon bzw. einen Altarbereich mit entsprechender Wandbreite schließen. In der Marienkirche auf dem Sinai kämen dafür, das zeigen die aus dem Grundriss eruierbaren Maßangaben, nur die beiden Pastophorien und der Haupttemplon in Frage. In den Pastophorien würden derartig lange Bilderbalken eine Wand-zu-Wand-Ikonostase bedeuten, die in der Sinaikirche den bisherigen, seit dem 6. Jahrhundert etablierten, Pilgerstrom, der durch die Pastophorien führt (siehe Kapitel 4 „Historische Entwicklung“ und insbesondere 4.2 „Architektur der Pilgerkirche und der Pilgerweg“) unterbinden würde. (Abb. 4)

15 Bildmotive, die Weitzmann auch für unsere Balkenfragmente A und B mit hypothetischem Balkenteil C postuliert, sind in einem von ihm vollständig rekonstruierten Ikonostase-Balken aus der Zeit um 1200 erhalten (siehe Kapitel 5 „Ikonostase-Balkenfragmente“ und insbesondere Kapitel 5.1.2 „Dreiteiliger Balken aus der oberen Panagia- sowie Konstantin- und Helena-Kapelle“ und Abb. 20). Die Deesis markiert – wie in unserem Balken B – die Mitte des mittleren Balkens des Festbildzyklus. Der vollständig erhaltene Ikonostasebalken mit Deesis hat eine Gesamtlänge von 450 cm, für den als mögliche ursprüngliche Orte in der Sinaikirche nur die vorgenannten Pastophorien und der Haupttemplon in Frage kommen.

5.2 Material, Technik und Stil der Ikonostasebalken aus dem Sinaikloster

In der Schule von Byzanz werden bevorzugt lange Holzbretter nichtharziger Baumarten (Hartpinien, Nussbaum, Pappeln und Oliven) verwendet, die nach der Trocknung des Holzes auf der Rückseite durch zwei nicht fest eingelassene Querbalken verstärkt werden, um eine starke Krümmung des Holzes zu verhindern. Auf der Vorderseite wird gerne eine Vertiefung

ausgehoben, sodass der Rand um die Vertiefung als Rahmen dient.²⁰¹ Diese Art der Materialvorbereitung ist auch an unseren Forschungsbalken A und B zu erkennen. (Abb. 1 und Abb. 2)

Beide Ikonostase-Balkenfragmente wurden in Temperatechnik, einer neuen trocken und spröde wirkenden Maltechnik, auf langen Holzbrettern ausgeführt und auf der Rückseite mit aufeinanderfolgenden vertikalen Bändern mit abwechselnd roten und blau-schwarzen Bürstenhieben verziert.²⁰² Die Temperatechnik löst nach dem Bilderstreit die illusionistische und wirklichkeitsnahe Wachsfarbentechnik, die sogenannte Enkaustik, ab. Um das Spirituelle und Theologische zu betonen, soll sie in der Ikonenmalerei sanfte Übergänge verhindern und die einzelnen Farben scharf abgrenzen.²⁰³ Die gleichartige Behandlung der rückwärtigen Holzbalken lässt auf dieselbe Entstehungszeit und möglicherweise, aber nicht zwingend auf dieselbe Werkstatt, wahrscheinlich aber auf dieselben Malerhände schließen, die das Material zur weiteren Bearbeitung vorbereitet haben.

Wie bereits im Forschungsstand in Kapitel 2 erwähnt, identifiziert das Forscherpaar Sotiriou zwei stilistische Tendenzen bei der ikonographischen Gestaltung von Ikonostasebalken, eine überwiegend malerische, lebendige und narrative und eine eher hieratische und figurative.²⁰⁴ Weitzmann konstatiert, dass im 12. Jahrhundert einerseits ein gewisses Maß an Konkretheit in der Darstellung des menschlichen Körpers wiedergewonnen werde und andererseits ein hohes Maß an Spiritualität zum Ausdruck gebracht worden sei.²⁰⁵

Die nun folgende Untersuchung der einzelnen Bildmotive auf Balken A und auf Balken B soll mit Hilfe der in Kapitel 3 vorgestellten Untersuchungsmethoden und im Vergleich mit den historischen Schrift- und Bildquellen ermöglichen, die Aussagen der Forscher kritisch zu reflektieren, neue Thesen zu formulieren, vollständige Ikonostasebalken zu rekonstruieren und den Forschungsstand zu aktualisieren.

²⁰¹ Rothmund 1954, S. 53.

²⁰² In vielen Werken des 12. und 13. Jahrhunderts im Kloster ist eine standardisierte bemalte Dekoration auf der Rückseite der Ikonen zu sehen, die meist aus abwechselnden Streifen von gewellten Pinselstrichen, rot und blau-schwarz, besteht. Manafis 1990, S. 105.

²⁰³ Onasch/Schnieper 2007, S. 38, S. 283, 284.

²⁰⁴ Sotiriou 1958, S. 233.

²⁰⁵ Weitzmann 1978, S. 21.

5.3 Die einzelnen Bildmotive auf dem zu erforschenden Balken A: Marienleben

Die marianische Ikonographie emergiert aus einer spätantik-frühbyzantinischen Bildersprache, verwendet archetypische Formen und Figuren, religiöse Symbole und orientiert sich am byzantinischen Herrscheridiot.

Die Suche nach unmittelbaren Vorbildern für die Marienszenen auf Balken A führt zunächst zu zwei Handschriften aus dem zweiten Quartal des 12. Jahrhunderts oder wenig später in Rom und in Paris: zwei nahezu identische, illustrierte Marienzyklen, die sogenannten Kokkinobaphos-Handschriften, Vaticanus Graecus 1162 und Parisinus Graecus 1208. Beide Handschriften sind in einem der führenden Zentren der Buchproduktion in Konstantinopel entstanden. Dieses Skriptorium war besonders einflussreich und hat nachweislich für Mitglieder des Hofes und ihnen nahestehenden Persönlichkeiten gearbeitet. Der Ursprung der beiden Homiliare ist das Protoevangelium des Jakobus, das der mit dem vermeintlichen Autor des Protoevangeliums namensgleiche Mönch Jakobos aus dem Kokkinobaphos-Kloster als „authentisches Dokument der Heilsgeschichte wertet“²⁰⁶. Der Mönch Jakobos stand in Verbindung mit den höchsten Gesellschaftskreisen in Konstantinopel und war für sie tätig. Sein Porträt findet sich im späteren Codex Parisinus Graecus 1208. Jakobus war in den späten 1140er bis frühen 1150er Jahren und vermutlich auch davor tätig und erlangte den Status, prominente Adlige zu beraten.²⁰⁷

Jakobos aus Kokkinobaphos verfasste im Auftrag der Patronin Sebastokratorissa Eirene²⁰⁸, möglicherweise als Gebrauchsanleitung für sie selbst oder als Geschenk an eine ihrer Töchter, ein Marienhomiliar mit sechs Predigten, in denen er das Leben der Jungfrau Maria mit 82 Miniaturen bebildert, den heute in der Vaticana verwahrten Vaticanus Graecus 1162. Der Mönch Jakobos kompiliert für das Marienhomiliar aus älteren Schriften, insbesondere aus den sechs Homilien zu Empfängnis und Tempelgang Marias des Georgios von Nikomedeia, der im 9. Jahrhundert tätig war, und beauftragt einen Miniaturenmalers mit der Illumination.²⁰⁹

²⁰⁶ Hutter/Canart 1991, S. 12.

²⁰⁷ Jeffreys 2014, S. 185.

²⁰⁸ Eirene gilt als bedeutsame Initiatorin von Texten, illustrierten Manuskripten und Weihungen liturgischer Objekte in vielen Kirchen der Theotokos in Konstantinopel. Jeffreys 2014.

²⁰⁹ Hutter/Canart 1991, S. 11. Die Abbildungen des Manuskripts sind in der Online-Bibliothek einsehbar: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 26.05.2019.

Der zweite Codex Parisinus Graecus 1208, der in der Nationalbibliothek in Paris verwahrt wird, ist inhaltlich identisch, motivisch und stilistisch ähnlich, allerdings weniger sorgfältig illuminiert als der Band in der Vaticana. Der Codex in Paris soll eine spätere Kopie des Mönchs selbst sein, die er zum Eigengebrauch angefertigt haben soll.²¹⁰

Der Miniaturenzyklus ist in beiden Ausgaben biografisch-chronologisch dargestellt, von der Geschichte der Eltern bis zum öffentlichen Nachweis der jungfräulichen Unberührtheit Marias kurz vor der Geburt ihres Sohnes Jesus. Diese Illustrationen der Homilien aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigen inhaltlich und maltechnisch in einzigartiger Weise signifikante Ereignisse aus Marias Leben.²¹¹ Hutter zufolge sprengt diese neuartige, illusionistische Maltechnik, die in diesen Miniaturen mit abrupten Farbkontrasten und einer innerbildlichen, raumgreifenden Dynamik angewendet wird, die klassische Ausgewogenheit und findet zu einem „beachtlichen Maß an künstlerischer Freiheit“.²¹²

Diese Erwähnung eines freieren künstlerischen Umgangs mit dem Bildvokabular ist insofern von Bedeutung, als sie die Annahme zulässt, dass die Illustrationen in einem privaten Homiliar mehr Spielraum zur Entfaltung künstlerischer Innovationen erlauben als die offizielle Ikonenmalerei, die in den Skriptorien nach den Vorgaben der Ostkirche die Gegenwärtigkeit des Göttlichen visualisieren soll, indem sie im stereotypen Abbild das Göttliche im Urbild würdigt.

Das griechische Wort „eikon“ bedeutet Abbild oder Urbild bzw. Abbild vom Urbild. Im alten christlichen Sprachgebrauch wurde jede religiöse Darstellung als „eikon“ bezeichnet, doch in der Ostkirche kommt eine zusätzliche Ebene, eine weitere Dimension in die Vergegenwärtigung, das Göttliche, dessen Vermittlung der Ikone überantwortet wird: Die Ikone wird nicht als individuelles Kunstwerk eines Künstlergenies verstanden, sondern als sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck des Göttlichen, das im Abbild der dargestellten Heiligen gegenwärtig ist.²¹³

²¹⁰ Linardou 2004.

²¹¹ Die Abbildungen des Manuskriptes sind in der Online-Bibliothek einsehbar: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp> 26.05.2019.

²¹² Hutter 1981, S. 143.

²¹³ Felicetti-Liebenfels 1955, S. 11; Bremer 2014, S. 81.

Die Miniaturen setzen die Predigten des Jakobos von Kokkinobaphos wie in einem Dialog zwischen Text- und Bildmedium um. Das Verbale wird ins Visuelle übertragen und unterstützt dadurch ein umfassenderes Verständnis des Lesers bzw. Betrachters. Die narrativ gestalteten Illustrationen folgen der Erzählung im Text und sind ein mit religiöser Symbolik ausgestattetes, sinnlich erfassbares Pendant zur sprachlichen Vermittlung der Homilien, was dem theologischen Syllogismus des Jakobos entspricht.²¹⁴

Fast zwei Drittel der Erzählszenen sind Visualisierungen der apokryphen Darstellungen des frühen Lebens Marias analog dem Protoevangelium. Dieser marianische Bildzyklus geht vermutlich auf eine illustrierte Version des Protoevangeliums zurück.

Hutter hat in ihrer unveröffentlichten Doktorarbeit diese visuelle Erzählung als neue Konfiguration aus einem Konglomerat früherer Bildmotive beschrieben, die der Autor der Predigten und sein Maler im Kokkinobaphos-Skriptorium zur Hand hatten. Hutter weist hierbei auf den Faktor Zeit hin, der in ein Medium integriert wurde, dem per definitionem die Dimension der Zeit fehlt, um eine fließende und leicht verständliche visuelle Erzählung zu gestalten, die den Betrachter und Leser der Predigten sowohl intellektuell als auch emotional herausfordert.²¹⁵ Es war für mich daher von Bedeutung, in den Untersuchungsmethoden auch den Faktor Zeit zu berücksichtigen, der Lessing zufolge zwar für einen Erzähltext konstitutiv ist, aber auch im narrativen Bildmedium zu entdecken und zu differenzieren ist, wie Wickhoff anschaulich zu zeigen vermag.²¹⁶

Jakobos und sein Miniaturist arbeiteten mit einer Fülle von Bildmaterial, das sie dekonstruiert und neu interpretiert haben, nicht nur um die Predigten getreu und lückenlos darzustellen, sondern auch um den künstlerischen Erwartungen und dem ideologischen Kontext eines aristokratischen Milieus der komnenischen Ära gerecht zu werden.

So wie der Mönch und Autor frühere Textquellen zu seinen schriftlichen Aktualisierungen gebrauchte, so nutzte auch sein talentierter Maler die Fülle an vorhandenem Bildvokabular. Die illustrierten Predigten des Mönchs Jakobos gelten daher als Originalkreationen aus dem

²¹⁴ Hutter 1970.

²¹⁵ Hutter 1970.

²¹⁶ Siehe Kapitel 3 „Untersuchungsmethoden“ und im Besonderen das Unterkapitel 3.4 „Bilderzählungen in Raum und Zeit“.

Byzanz des 12. Jahrhunderts, und einige ihrer Kompositionen bleiben beispiellos in der byzantinischen Malerei.²¹⁷

Von den sechs Homilien behandeln vier ein Marienfest: „Die Empfängnis Mariae“ (Homilie 1), „Die Geburt Mariae“ (Homilie 2), „Die Einführung Mariae in den Tempel“ (Homilie 3) und „Die Verkündigung“ (Homilie 5). Homilie 4 „Die Verlobung Mariae“ und die Homilie 6 „Die Heimsuchung und die Fluchwasserprobe Mariae“ waren dagegen nie Gegenstand von Marienfesten.²¹⁸

Ob die Malweise des späteren privaten Homiliars des Mönchs, das in Paris erhalten ist, und unsere Balken A und B in demselben Skriptorium in Konstantinopel entstanden oder von Künstlern, die in dieser Werkstatt gelernt haben, in dem Farb- und Formenvokabular geschult wurden und diesen Malstil und/oder etwaige Vorlagen in das Sinaikloster brachten, bleibt zwar Spekulation, doch die verwendeten Bildelemente in unseren Balken deuten darauf hin.

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 vorgestellten Untersuchungsmethoden wende ich mich nun den bildlichen Darstellungen der fünf Marienfeste auf Balkenfragment A zu. Dabei gehe ich von den literarischen Quellen aus, der Erzählung der Ereignisse in schriftlicher Form, um auf dieser Grundlage die Darstellung im Bild zu befragen. Die frühesten Bilder nach den Texten dienen dann als Vergleich mit der künstlerischen Umsetzung, insbesondere der Erzählweise und Fokussierung der Botschaft sowie der Lokalisierung des Malstils in den Objekten.

5.3.1 Die Geburt Marias

Das Fest der Geburt Marias am 8. September wird im Osten seit dem 6. Jahrhundert gefeiert und steht vermutlich in Zusammenhang mit dem Bau der St.-Anna-Kirche in Konstantinopel, die um 550 vom byzantinischen Kaiser Justinian I. (um 482-565) beauftragt wurde.²¹⁹

Die literarischen Quellen des Marienlebens beruhen insbesondere auf dem Protoevangelium des Jakobus aus dem 2. Jahrhundert.²²⁰ Der Übersetzer der lateinischen Übersetzung des

²¹⁷ Linardou 2004, S. 186, 187.

²¹⁸ Hutter/Canart, 1991, S. 11.

²¹⁹ Onasch/Schnieper 2007, S. 148.

²²⁰ Vgl. LCI 2015, Band 3, S. 212.

griechischen Textes – Papyrus Bodmer 5 – bezeugt unter dem Titel "Die Geburt der Maria, Offenbarung des Jakobus" in Kapitel 5 den historischen Text. Dem Herausgeber zufolge zählt die Geburt Maris zu den Grundschriften des ursprünglichen Textes aus dem 2. Jahrhundert.

Kapitel 5, Vers 2: „Sechs Monate vergingen, wie (der Engel) ihr gesagt hatte, im siebten aber gebar Anna. Und sie fragte die Hebamme: ‚Was habe ich geboren?‘ Die Hebamme antwortete: ‚Ein Mädchen‘. Da sprach Anna: ‚Es preist meine Seele diesen Tag!‘ Und sie legte es hin. Als die entsprechende Frist verstrichen war, reinigte sich Anna von ihrem Wochenbett, gab dem Kind die Brust und nannte es Maria.“²²¹

Der Text spricht von einer siebenmonatigen Schwangerschaft, der Geburt eines Mädchens und der Hilfe einer Hebamme. Annas Seele lobt diesen Tag. Sie legt das Kind vermutlich in ein Kinderbett, gibt ihm, nachdem sie sich gewaschen hat, die Brust und den Namen Maria.

Die früheste erhaltene Bildquelle und Standardkomposition der Geburt Marias ist im Menologion des Basileios II. (976–1025), das um das Jahr 1000 entstanden ist, zu sehen. Das Menologion zählt zu den bedeutendsten byzantinischen Handschriften in griechischer Sprache und auf Pergament. Es enthält eine Sammlung kurzer Heiligenleben für den liturgischen Gebrauch im byzantinischen Ritus und 430 Miniaturen auf Goldgrund, darunter die ältesten Miniaturen zum Marienleben aus Konstantinopel.²²² Die Miniatur auf Folie 22r zeigt in dem als Vaticanus Graecus 1613 in der Bibliotheca Apostolica Vaticana in Rom aufbewahrten Menologion ein Bild der Geburt Marias, in dem Anna auf einem Bett liegt, eine Hebamme das Kind badet und drei Frauen sich mit Geschenken nähern.²²³ (Abb. 24)

Der Miniaturist des Menologion nimmt sichtlichweise nicht nur die wesentlichen Figuren aus dem Protoevangelium des Jakobus in das Bild auf, das sind die Figuren Anna, das Kind und die Hebamme, sondern darüber hinaus das Wochenbett Annas, ein Wasserbecken und drei Frauen mit Geschenken. Der Ikonenschreiber orientiert sich sowohl an realen familiären Vorbildern von Wochenstuben mit der Mutter im Wochenbett, mit Frauen aus der Nachbarschaft, die Stärkungen bringen und mit Hebammen, die das Kind baden, als auch an

²²¹ Ceming/Werlitz 2016, S. 74.

²²² https://de.wikipedia.org/wiki/Menologion_Basileios%E2%80%99II. 12.04.2019; Vgl. LCI 2015, Band 3, S. 214.

²²³ The Oxford Dictionary of Byzantium 1991, Volume 1, S. 291.

der Gabenreichung, die Teil des imperialen Hofrituals ist.²²⁴ Die Integration des Bades im Vordergrund des Bildmotivs der Geburt Marias wird auch als retrospektive Übernahme aus dem Bildmotiv der Geburt Christi interpretiert.²²⁵

In der Monumentalkunst in der Klosterkirche in Daphni (bei Athen), in einer der drei bedeutendsten byzantinischen Sakralbauten des 11. Jahrhunderts, ist im Marienzyklus das spätere Mosaik mit der Geburt Marias (um 1100) eine modifizierte Konstellation der Figuren und damit eine Variation des Motivs erhalten: Anna, nimbiert, liegt halb aufgerichtet im Bett, ein Engel mit einer Lanze steht am Betthaupt, zwei Figuren bringen Geschenke dar, und eine weitere Person unterstützt die Hebamme beim Bad Marias (Abb. 25).²²⁶ Durch den göttlichen Nimbus ist zweifelloso eine Erhöhung Annas zu erkennen, die nun nicht nur einen symbolischen Schutz durch einen göttlichen Boten, sondern auch eine Unterstützung durch eine Gehilfin für das Bad Marias erhält. In beiden zuvor genannten Marienhomiliaren des Mönchs Jakobos aus Kokkinobaphos tragen Engel des himmlischen Heeres Lanzen oder Speere zur Niederwerfung des bösen Geistes.²²⁷ Eine Gehilfin der Hebamme findet sich auch auf Folie 38v des Pariser Marienhomiliars Parisinus Graecus 1208 (Abb. 26) und lässt sich auch im Geburtsmotiv auf unserem Balken A aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts erahnen. (Abb. 1 und Abb. 29)

Auf unserem Balken A erhebt sich vor einem Goldhintergrund eine zweiteilige Gebäudearchitektur mit zwei unterschiedlich großen Bauten, davon trägt der linke Bau einen seitlichen Anbau. (Abb. 1 und Abb. 29) Die Fassaden sind mit verschiedenen Farben getüncht, die Türen sind offen. Vor den Gebäuden ist ein Wochenbett aufgestellt, links vor dem Bett, unmittelbar am Bildrand, steht ein kleines Kinderbett, rechts im Bild steht ein Wasserbecken. Im Bett sitzt Anna, symbolisch durch den heiligen Nimbus ausgezeichnet. Hinter dem Bett stehen drei Figuren, von denen zwei erkennbar Geschenke in Händen halten. Am Wasserbecken vor dem Bett sitzen, wie in Folie 22r im Menologion (Abb. 24), im Geburtsmosaik in Daphni (Abb. 25) und in Folie 38v des Pariser Marienhomiliars Parisinus

²²⁴ LCI 2015, Band 2, S. 122; Onasch/Schnieper 2007, S. 148.

²²⁵ Prolović erwähnt, dass das Bad ein häufiges Motiv der biographischen Szenen bei antiken Helden wie Dionysos und Achilles war. Prolović 1997, S. 116.

²²⁶ Engel sind himmlische Boten, die es schon bei den Sumerern, Babyloniern, Ägyptern, Griechen gab. Sie unterscheiden sich vom antiken Victoria-Typus in Geschlecht und Kleidung. Engel sind männlich und tragen eine Tunika mit weißem Pallium. LCI 2015, Band 1, S. 628.

²²⁷ Restle 1978, Band III, S. 40.

Graecus 1208 (Abb. 26), zwei Figuren, die Hebamme und eine Gehilfin. In Folie 168r des Manuskriptes Urb. Gr. 2 in den Bibliotheca Apostolica Vaticana, einem Evangeliar aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 28), finden wir ein Kinderbett im Bild, für das in den Homilien des Jacobos eine eigene Miniatur gemalt wurde. (Abb. 27) Während die kleine Maria in den Homilien im Bett liegt, erscheint sie im Manuskript Urb. Gr. 2 nur im Bad, ihr Bett wird gerade von einer Person vorbereitet. In unserem Balken A (Abb. 1 und Abb. 29) wird Maria vermutlich, beide Stellen sind beschädigt, analog der Geburt Christi an zwei Orten im Bild dargestellt: im Kinderbett und im Wasserbecken. Der Maler folgt damit sowohl der Geste Annas, die auf das Kinderbett deutet, als auch den beiden Hebammen, die um das Wasserbecken sitzen. Er erzählt mit der mehrfachen Anwesenheit der Hauptfigur Maria eine kontinuierende Handlungsabfolge.

Die Darstellung der Geburt Marias in unserem Balken A geht über die Beschreibung aus dem Protoevangelium des Jakobus hinaus und enthält im Unterschied zur früheren Bildversion im Menologion weitere Figuren und Elemente. Die Vorgänge im Bild sind allerdings wie im Menologion in einer Szene zusammengefasst und lassen sich auf einer Zeitachse wie folgt aneinanderreihen:



Grafik 1: Chronometer zur Darstellung der chronologischen Ereignisse in der Darstellung der Geburt Marias

Anna wird mit der Symbolfarbe Rot gekennzeichnet, ihr rotes Gewand identifiziert sie als Mutter Marias, und sie trägt ein rotes Maphorion, das typische Gewand der Frau in der Zeit. Anna dreht sich mit ihrem Oberkörper zum Kinderbett, greift mit ihrem linken Arm über ihren eigenen Körper und deutet zum Kinderbett, in dem sich – wie schon erwähnt – vermutlich die kleine Maria befindet, den Kopf dabei sowohl Richtung Bettchen als auch zum Betrachter wendend. Die erste der drei Figuren im Hintergrund reicht Anna mit der ausgestreckten rechten Hand ein Geschenk, ein kostbares Gefäß im metaphorischen Sinne. Der Maler wendet hier eine narrative Technik im Bildmedium, eine sogenannte Prolepse, an, eine Vorausdeutung der Ereignisse, wie in den Untersuchungsmethoden beschrieben: Anna als das kostbare Gefäß der Inkarnation Marias, in die sich das Wort Gottes inkarnieren wird.

Andere Gesten sind aufgrund des teilweise zerstörten Fragments zwar nicht mehr zu erkennen, aber als Gaben an Anna zu erraten. Diese Haltungen der Zuwendung und Gesten des Darbringens oder Hinweises gelten als typische, visuell sprechende Zeichen, die der Betrachter als anthropologisches, zwischen Menschen übliches, nonverbales Verständigungsmittel erkennt, versteht und für sich deutet.

Obwohl ein Handlungsablauf im Bild mit narrativen Visualisierungstechniken vermittelt wird, ist der Stil der Darstellung eher an der Statuarik der Monumentalkunst orientiert, wie sie in Daphni repräsentiert wird (Abb. 25), als an malerisch bewegten und innerbildlich zusammenhängenden Illustrationen, wie sie in den Homilien des Jakobos überliefert sind.

5.3.2 Die Darbringung Marias im Tempel

Das Marienfest der Darbringung Marias im Tempel wurde erstmals am 21. November 543, am Tag nach der Weihe der von Justinian I. (um 482–565) neu errichteten und der Gottesmutter gewidmeten Nea-Kirche in Jerusalem gefeiert.²²⁸ In der Monumental- und Ikonenmalerei setzt sich das Bildmotiv aber erst nach dem Bilderstreit im 9. Jahrhundert durch, im Kirchenkalender erscheint das Marienfest ab der Mitte des 12. Jahrhunderts.²²⁹

Im Protoevangelium des Jakobus (Kapitel 7: 2-3, Kapitel 8: 1)²³⁰ wird die Darbringung Marias wie folgt erzählt: Kapitel 7: 2-3: „(2) Als der dritte Geburtstag des Mädchens kam, sprach Joachim: ‚Laß uns die reinen Töchter der Hebräer rufen! Jede soll eine Fackel nehmen, und diese sollen brennend gehalten werden, damit es sich nicht umdreht und sein Herz vom Tempel des Herrn weggelockt wird.‘ Und sie machten es so, bis sie zum Tempel des Herrn hinaufkamen. Der Priester des Herrn nahm es in Empfang, küßte und segnete es mit den Worten: ‚groß gemacht hat Gott, der Herr, deinen Namen in allen Geschlechtern. An dir wird der Herr am Ende der Zeit den Söhnen Israels die Rettung offenbar machen.‘ (3) Er setzte es auf die dritte Stufe des Brandopferaltars, und Gott, der Herr, gab ihm Freude ein. So tanzte es mit seinen Füßen, und ganz Israel gewann es lieb.“²³¹

Kapitel 8: 1: „(1) Seine Eltern stiegen voll Staunen hinab, lobten und priesen Gott, den Herrn,

²²⁸ Kazhdan 1991, Volume 3, S. 1715.

²²⁹ Onasch/Schnieper 2007, S. 149.

²³⁰ Ceming/Werlitz 2016, S. 76, 77.

²³¹ Ceming/Werlitz 2016, S. 76, 77.

dass es sich nicht nach ihnen umgedreht hatte. Maria aber wurde im Tempel des Herrn gehegt wie eine Taube und erhielt Speise aus der Hand eines Engels.“²³²

Das dreijährige Mädchen wird unter der Leitung ihres uneigentlichen Vaters Joachim von Fackeln tragenden jungfräulichen Hebräerinnen zum Tempel begleitet, hier vom Priester Zacharias empfangen und gesegnet. Zacharias prophezeit die Offenbarung zur Rettung Israels durch das Mädchen und setzt sie auf die dritte Stufe des Brandopferaltars. Dieser Altar bezeichnet eine alttestamentarische Opferstätte, die mit dem neutestamentarischen Christentum aufgegeben wurde. Maria freut sich, beginnt zu tanzen und wird liebgewonnen. Sie wird wie eine Taube umsorgt und erhält Essen aus der Hand eines Engels. Diese Art der Fürsorge für das kleine Mädchen, nämlich „wie eine Taube“ und „aus der Hand eines Engels“, wird von den Illustratoren wörtlich genommen und buchstäblich visualisiert.

Die früheste Darstellung des Motivs ist in einem Elfenbeinrelief aus dem 10. Jahrhundert in Berlin (Abb. 30) erhalten. Sie zeigt eine Prozession mit Anna, Joachim und sieben kerzentragenden Mädchen sowie die kleine Maria. Der Priester Zacharias steht unter dem Altarziborium, um sie zu empfangen, über seinem Haupt erscheint Maria erneut im Bild, sie sitzt im Tempel und erhält Brot in der Gestalt eines Engels. Alle Hauptfiguren tragen einen Nimbus, Maria erscheint zweimal im Bild. Der Moment der Übernahme bzw. Aufnahme in den Tempel durch Zacharias ist jedoch nicht dargestellt.

Die Bildelemente entsprechen im Wesentlichen der Beschreibung der Darbringung Marias im Protoevangelium des Jakobus. Ergänzt wurden die Mutter Marias, Anna, und eine bestimmte Anzahl an Mädchen, nämlich sieben Jungfrauen. Maria erscheint das zweite Mal zwar nicht tanzend, aber unbeschwert auf einer dritten Stufe des Altars sitzend und nach oben blickend, unmittelbar bevor sie von einem Engel versorgt wird.

Das Elfenbeinmotiv fasst eine chronologische Abfolge von einzelnen im Text erwähnten Momenten zusammen, den Weg zum Tempel, die Begegnung mit dem Priester, das Sitzen auf den Stufen, den Anflug eines Engels, in einer nach Wickhoff kontinuierlichen Erzählweise und mit zwei nach Kemp inneren Leerstellen, den Moment der Übernahme und den Erhalt der Nahrung, Ereignisse, die der Betrachter unwillkürlich mitvollzieht.

²³² Ceming/Werlitz 2016, S. 76, 77.

Diese Szene findet sich vor einem in Irdisches und Überirdisches zweigeteilten Raum, mit weltlicher und sakraler Architektur, ebenfalls chronologisch kompiliert, aber ikonographisch variiert, wie im späteren Menologion des Basileus II. (Abb. 31) aus dem 11. Jahrhundert und in der Wandmalerei in der Kirche Panagia tou Arakou in Lagudera (Zypern) aus dem 12. Jahrhundert zu sehen ist.²³³ (Abb. 32) Anna, Joachim und Zacharias ragen mit ihren nimbierten Häuptern in den goldenen bzw. blauen Hintergrund hinein, während die kleine nimbierte Maria erst im Tempel zu dieser Höhe aufsteigen wird.

Im Unterschied zur früheren Elfenbeintafel zeigen das Menologion und die Wandmalerei in Lagudera Maria im Moment der Bewegung auf Zacharias zu. Die Eltern stehen links im Bild hinter Maria und weisen mit ihren Gesten auf Maria, Zacharias bzw. den Tempel. Anna und Joachim sowie Zacharias bilden auf beiden Seiten den Rahmen für die Übernahme Marias zum Dienst im Tempel, ein Moment, der weder in der Buchmalerei noch in der Wandmalerei dargestellt wird und daher als Leerstelle zu interpretieren ist, die implizit vom Betrachter erschlossen wird. Maria erscheint, erzähltechnisch kontinuierend, ein zweites Mal im Bild, wie sie auf der Treppe sitzt und von einem Engel Nahrung empfängt. Im Vergleich zu diesem in ein Bildmotiv integrierten Handlungsablauf werden im späteren Marienhomiliar des Jakobos drei Miniaturen auf den Folien 87v, 91 und 103v (Abb. 33a-c) aufgewendet, um die Darbringung Marias im Tempel zu erzählen.

In unseren Forschungsbalken A erhebt sich vor einem Goldhintergrund in der linken Bildhälfte ein Gebäude mit Turm und Kuppel, ein Teil einer Mauer, in der Mitte im Vordergrund ein purpurfarbenes Ziborium, aus dem (rechts im Bild) Stufen in die Höhe führen. (Abb. 34) Im Vordergrund stehen ein nimbiertes Priestertum, der Schriftquelle zufolge Zacharias – rechts im Bild und vor den ersten Stufen –, der sich mit offenen Armen der kleinen nimbierten Maria im Bildzentrum entgegenbeugt. Maria streckt ihre rechte Hand dem Priester entgegen, in der linken hält sie ein Buch. Hinter ihr stehen, wie in der Anordnung im Menologion (Abb. 34), ihre nimbierten Eltern, Anna und Joachim, die jeweils mit ihrer rechten Hand zum Priester weisen. Hinter den Eltern links im Bild drängen sich fünf Figuren, die reinen Töchter der Hebräer, jeweils eine Kerze tragend. Über dem Ziborium ist ein Engel zu sehen, der in Verbindung zur kleinen Maria steht, die in einem Tiefenraum ein zweites Mal

²³³ Das Oxford Wörterbuch von Byzanz 1991, Band 1, S. 1715.

rechts oben im Bild, also kontinuierenden Modus, erscheint und auf der obersten Stufe auf der Höhe des purpurfarbenen Ziboriumhimmels in einem Thronsessel sitzt.

Diese Ikonographie ist sowohl mit der Darstellung in der Elfenbeinskulptur aus dem 10. Jahrhundert als auch im Menologion des Basileus II. aus dem 11. Jahrhundert, als auch mit der Wandmalerei in Lagudera aus dem 12. Jahrhundert vergleichbar, da die Szene einzelne Momente synthetisiert, mit der innovativen Gestaltung des Tiefenraumes proleptisch darüber hinausweist und durch das Zusammenspiel von Raum, Zeit und Symbolik eine temporale Bilderzählung mit einer proleptisch indizierten Transformation darstellt.

Visualisiert der Miniaturist im Menologion das Fortschreiten der Zeit linear und in einer räumlichen Tiefe, die einen späteren Zeitpunkt im Geschehen ankündigt, so verwendet der Maler in Balken A zusätzlich, wie auch in Lagudera, eine perspektivische Verkürzung. Die unterschiedliche Positionierung der Personen im Raum bedeutet auf diese Weise eine klar ablesbare Chronologie im Handlungsablauf:

- Linear von links nach rechts – chronologisches, semiotisches Geschehen: Jungfrauen, Eltern, Maria, Zacharias
- Bildmitte – Hauptakt: Maria, Zacharias
- Vordergrund – aktuelles Geschehen: Eltern, Maria, Zacharias
- Hintergrund – späteres Ereignis: Engel, Maria

Die Integration von mehreren chronologisch aufeinanderfolgenden sichtbaren und nicht sichtbaren Momenten entspricht, wie bereits erwähnt, einer nach Wickhoff temporal kontinuierenden Erzählweise und mit nach Kemp inneren Leerstellen, die von jedem Betrachter, der mit der biblischen Geschichte vertraut ist, mit vollzogen werden kann: Die Eltern und die Hebräerinnen, die Maria zum Tempel begleiten, sind zwar im Bild, aber die Prozession ist nicht dargestellt. Auch der Moment der Übernahme bzw. Aufnahme Marias durch Zacharias in den Tempel ist nicht dargestellt.

Die Hauptakteure formen um Maria – im Unterschied zur Darstellung im Menologion – ein Dreieck, das als Symbol der Trinität gilt. Die rechte Hand Marias liegt bildlich gesprochen auf derjenigen Säule des Ziboriums, die zugleich die Mittelachse des Dreiecks markiert.

Dieser nicht sichtbare, zentrale und durch ein religiöses Zeichen eingefangene Moment stellt den Wendepunkt im Leben Marias dar. Sie verbleibt als dreijähriges Kind bis zur Verlobung mit Joseph bei den Priestern im Tempel. Proleptisch wirkt das Erscheinen der Dreijährigen in

der Kleidung der Erwachsenen, in einem Maria fortan kennzeichnenden zweiteiligen Mariengewand aus einem blauem Chiton und einem purpurnem, mit Gold gesäumten Maphorion. Proleptisch wirkt auch ihr Sitz auf einem Thronsessel auf der obersten Treppenstufe auf der Höhe des purpurfarbenen Ziboriums, auf der sich ihr der wortwörtlich dargestellte Engel nähert. Die Handlung spielt auf zwei Ebenen, einmal im Zentrum des Bildes im Vordergrund (Ziborium) und einmal im Hintergrund (Treppe). Die Gesten – weisend, betend, empfangend, überbringend – machen nonverbal und auf anthropologisch mitvollziehbare Weise die Bedeutung verständlich.

Stilistisch wirken durch die Temporalität der Narration hindurch die Transparenz des Logos, die religiöse Symbolik und die Theologie der Ikonenmalerei. Die Figuren in der Miniatur erstrahlen in hieratischer Weise vor dem Goldhintergrund auf unserem Balken A.

5.3.3 Die Verkündigung an Maria

Das Fest der Verkündigung an Maria ist – wie die ersten beiden Marienfeste – seit der Mitte des 6. Jahrhundert bekannt und wird am 25. März, rund neun Monate vor der Geburt Christi, gefeiert.²³⁴ (Abb. 1)

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel über die Ankunft des Heiligen Geistes auf die Jungfrau Maria ist ein Marienfest, als dessen früheste schriftliche Quelle das Lukas-Evangelium (Lk 1, 26-38) aus den Jahren 85 bis 90 n. Chr. gilt.²³⁵ Das Evangelium nach Lukas ist das dritte Buch des Neuen Testaments und behandelt das Leben Jesu von dessen Geburt bis zur Himmelfahrt. „Die Verheißung der Geburt Jesu“ wird wie folgt beschrieben: Lukas 1, 26-38: „26 Im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt in Galiläa namens Nazaret 27 zu einer Jungfrau gesandt. Sie war mit einem Mann namens Josef verlobt, der aus dem Haus David stammte. Der Name der Jungfrau war Maria. 28 Der Engel trat bei ihr ein und sagte: Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir. 29 Sie erschrak über die Anrede und überlegte, was dieser Gruß zu bedeuten habe. 30 Da sagte der Engel zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. 31 Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben. 32 Er wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden. Gott, der Herr, wird ihm den Thron seines

²³⁴ LCI 2015, Band 4, S. 424.

²³⁵ LCI 2015, Band 4, S. 422.

Vaters David geben. 33 Er wird über das Haus Jakob in Ewigkeit herrschen und seine Herrschaft wird kein Ende haben. 34 Maria sagte zu dem Engel: Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne? 35 Der Engel antwortete ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten. Deshalb wird auch das Kind heilig und Sohn Gottes genannt werden. 36 Auch Elisabet, deine Verwandte, hat noch in ihrem Alter einen Sohn empfangen; obwohl sie als unfruchtbar gilt, ist sie jetzt schon im sechsten Monat. 37 Denn für Gott ist nichts unmöglich. 38 Da sagte Maria: Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast. Danach verließ sie der Engel.“²³⁶

Die Verkündigungsszene lässt sich zusammenfassen und in einzelne Momente gliedern: Der Engel Gabriel wird von Gott zu Maria nach Nazareth entsandt. Er tritt bei ihr ein und kündigt ihr die Geburt eines Kindes an, den sie vom Heiligen Geist empfangen wird. Diesem Kind, dem Sohn Gottes, soll sie den Namen Jesus geben. Für Jesus ist der Thron seines Vaters David vorgesehen. Er soll über das Geschlecht Jakobs in alle Ewigkeit herrschen. Maria ist verwundert und voller Fragen, fügt sich aber und stimmt zu.

Im Protoevangelium des Jakobus aus dem 2. Jahrhundert findet sich die Verkündigung in Kapitel 11: 1–3. Hier findet die Begegnung mit dem Engel an zwei verschiedenen Orten mit zwei verschiedenen Ansprachen an Maria statt: einmal als Begrüßung an einem Brunnen: „Sei begrüßt, du Gnadenvolle! Der Herr ist mit dir. Gesegnet bist du unter den Frauen“²³⁷, und einmal als Verkündigung in ihrem Haus: „Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast Gnade gefunden vor dem Herrscher des Alls. Du wirst empfangen aus seinem Wort“²³⁸. Maria selbst wird bei häuslichen Tätigkeiten beschrieben, beim Wassers schöpfen und beim Fädenziehen des Purpurs. Ihrem Zweifel begegnet der Engel mit den Worten: „Nicht so, Maria! Denn die Kraft Gottes wird dich überschatten. Deshalb wird auch der Heilige, der aus dir geboren wird, Sohn des Höchsten genannt werden. Du sollst ihn Jesus nennen, denn er wird sein Volk von seinen Sünden erretten.“²³⁹ Von besonderer Bedeutung ist die Zustimmung Marias zum sogenannten „Ratschluß“ Gottes, der Rettung und Erlösung seines Volkes durch seinen Sohn Jesus: „Siehe, ich bin eine Dienerin des Herrn vor seinem Angesicht. Mir geschehe nach

²³⁶ Hausbibel 2003, S. 1149.

²³⁷ Ceming/Werlitz 2016, S. 80.

²³⁸ Ceming/Werlitz 2016, S. 80.

²³⁹ Ceming/Werlitz 2016, S. 80.

deinem Wort.“²⁴⁰ Diese Zustimmung zur Geburt eines aus dem Wort Gottes gezeugten Kindes gilt als Augenblick der Inkarnation und als Beginn des christologischen Heilsgeschehens.²⁴¹ Hier gründet auch die Typologie zwischen der Jungfräulichkeit Marias mit dem brennenden und nicht verbrennenden Dornbusch in der Vision des Moses (Ex 3, 2)²⁴², die sowohl in einer Wandmalerei in der Jakobus-Kapelle der Marienkirche auf dem Sinai (Abb. 10) als auch in einer Miniatur in den Marienhomilien des Jakobos von Kokkinobaphos (Abb. 35) zitiert wird.

Die frühesten Darstellungen der Verkündigung an Maria sind in der Katakombenmalerei aus dem 2./3. Jahrhundert auf uns gekommen wie beispielsweise in der Santa Priscilla-Katakombe in Rom (Abb. 36) und Prolović zufolge auch in der Santi Pietro e Marcellino-Katakombe sowie in den Cometerien an der Via Latina zu Rom.²⁴³ Der Engel wird von Anfang an, in Anlehnung an antike Botendarstellungen, an antike Niken, Victorien und Genien, in menschlicher Gestalt mit Flügeln dargestellt.²⁴⁴ Die früheste erhaltene Verkündigung an Maria nach dem Protoevangelium mit einer den Wollfaden spinnenden Maria sowie dem geflügelten Erzengel Gabriel ist auf einem um 400 datierten Pignattasarkophag im Braccioforte zu Ravenna erhalten.²⁴⁵ In einem Elfenbeindeckel aus dem Mailänder Domschatz aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts tritt der Engel zum ersten Mal von links an Maria heran (Abb. 37), während Maria – wie im Protoevangelium des Jakobus beschrieben – Wasser schöpft.²⁴⁶ Frühbyzantinische Verkündigungsszenen zeigen Maria auf einem Thronsessel mit hoher Rückenlehne vor einer Architekturgruppe sitzend wie etwa vor einer basilikalen Fassade, beim Spinnen der Purpurwolle, den Jungfrauenschleier auf ihrem Haupt. Das symbolisch konnotierte Bildvokabular vom Thronsessel mit hoher Rückenlehne über den Purpur, den Jungfrauenschleier bis zur Kirche, ist offensichtlich. Die Botschaft, die sich in dieser neuen Zusammenstellung artikuliert, versinnbildlicht einen herrschaftlichen Anspruch. Im Apsismosaik der Euphrasius-Basilika aus dem 6. Jahrhundert

²⁴⁰ Ceming/Werlitz 2016, S. 80.

²⁴¹ LCI 2015, Band 4, S. 424.

²⁴² Hausbibel 2003, S. 56: „Dort erschien ihm der Engel des Herrn in einer Flamme, die aus einem Dornbusch emporschlug. Er schaute hin: Da brannte der Dornbusch und verbrannte doch nicht.“

²⁴³ Prolović 2017, S. 381.

²⁴⁴ LCI 2015, Band 4, S. 424.

²⁴⁵ Effenberger 2015, S. 56; Prolović 2017, S. 382.

²⁴⁶ LCI 2015, Band 4, S. 425.

in Parenzo (Kroatien) hält der Erzengel einen Botenstab bzw. eine Zeremonienlanze in der linken Hand (Abb. 38).²⁴⁷ Im syrischen Rabbula-Codex aus dem Jahr 546 sehen wir zum ersten Mal den Typus der stehenden Madonna, die sich beim Gruß des himmlischen Boten von ihrem Thronsessel vor der Kirche erhebt, in der Linken die Spindel haltend und mit der Rechten den Segensgestus spendend (Abb. 39).²⁴⁸ Diesen Bildtypus – stehend mit Spindel und Segensgestus – finden wir auch im Mosaik in der Hauptapsis der Cappella Palatina in Palermo aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 40). Die Hand Gottes ragt aus dem Firmament und sendet einen göttlichen Lichtstrahl und in ihm den Heiligen Geist in Form einer Taube in das Herzzentrum Marias. In diesem Mosaik treten die hinweisenden und segnenden Gesten der Figuren besonders deutlich hervor. In einem Ikonostase-Balkenmotiv aus dem 12. Jahrhundert auf dem Sinai wird dieser Bildtypus der stehenden Madonna aufgegriffen (Abb. 41) und zusätzlich in die Giebelarchitektur einer Kirche eingeschrieben. Diese Verbindung zwischen Maria und Kirche wird bereits im Parenzo-Mosaik und im Rabbula-Codex hergestellt. In den Marienhomilien des Parisinus Graecus 1208 werden sechs verschiedene Momente der Verkündigungsszene gezeigt. Das erste Verkündigungsmotiv in Parisinus Graecus 1208, Folie 159v greift die Brunnenszene auf (Abb. 42a), das zweite Verkündigungsmotiv in Folie 160v zeigt das Ziehen des Purpurs auf einem Sessel im Haus Marias (Abb. 42b), und das letzte Motiv der Verkündigung in Folie 173v bestätigt mit einem Ziborium anstelle des Turmes und mit einem jubilierenden Engelschor den Vollzug der Inkarnation. (Abb. 42c).

Bei der Verkündigungsszene auf dem Sinaibalken handelt es sich um die dritte und mittlere der fünf Miniaturen auf dem Balkenfragment A. (Abb. 43) Vor einem Goldhintergrund mit goldenem Himmelsbogen erscheinen ein Gebäude mit Turm und Kuppel sowie eine Mauer. Das Gebäude nimmt Bezug auf die Architektur in der vorherigen Miniatur, könnte mit dieser identisch sein und das Elternhaus Marias symbolisieren. Maria sitzt, nimbiert, in der rechten Bildhälfte, hinter der Mauer und vor einer kuppelbekrönten Kirche auf einem Thronsessel, Wolle und Spindel auf ihrer linken Seite in ihren Händen haltend. Sie wendet den Kopf zum Engel auf der anderen Seite, der mit Botenstab in der Linken und Segensgestus in der Rechten, im Laufschrift innehaltend, von links ins Bild kommt. Der Segensgestus erscheint in der Mitte des Bildes und als zentrales Bildelement. Die Flügel des Engels sind, die Bewegung

²⁴⁷ LCI 2015, Band 4, S. 425.

²⁴⁸ LCI 2015, Band 4, S. 425.

des raschen Schrittes andeutend, leicht erhoben und rahmen den Engel von beiden Seiten. Der Heilige Geist dringt durch einen Lichtstrahl und materialisiert als Taube wie im Mosaik in der Cappella Palatina in Palermo (Abb. 40) in das Herzzentrum Marias ein. Maria trägt ein traditionelles zweiteiliges Gewand aus einem blauem Chiton und einem purpurroten, von goldenen Bordüren eingesäumten Maphorion, das mit drei Sternen auf der Stirnseite und beiden Schultern geschmückt ist.²⁴⁹ Das Sternemblem auf dem Maphorion Marias nimmt Bezug zum altorientalischen Kult des Jungfrausterns der Himmelkönigin der Sumerer Inanna (akkadisch/babylonisch Ishtar) beziehungsweise Astarte, einen Kult, dem die Christen vermutlich ihre Marienfeste entgegengesetzt haben.²⁵⁰ Die drei Sterne werden auf christliche Weise für die Jungfräulichkeit Marias vor, in und nach der Geburt ausgelegt.²⁵¹

Diese Darstellung der Verkündigung an Maria nimmt sowohl Elemente aus dem Evangelium nach Lukas als auch aus dem Protoevangelium des Jakobus auf und kombiniert diese: Maria befindet sich von der Welt durch eine Mauer abgegrenzt zu Hause. Sie sitzt vor der Kirche und gewissermaßen als Repräsentantin der Kirche, diese, das Haus Gottes, bereits verkörpernd, auf einem Thronsessel und spinnt den Purpur. Auf die eindeutige Symbolik dieses Bildvokabulars wurde bereits hingewiesen.

Die Verknüpfung von Maria und Kirche ist bereits im 6. Jahrhundert im Mosaik in Poreč und in der Illumination im Rabbula-Codex ersichtlich, im 12. Jahrhundert im Parisinus Graecus 1208 auf Folie 160v zu erkennen, im Verkündigungsmotiv auf einem Ikonostasebalken auf dem Sinai eindeutig und durch die frontale Ausrichtung Marias auf einem herrschaftlich ausgestatteten Thronsessel in unserem Balken A manifestiert. Der Vergleich mit der Darstellung der Verkündigung an Maria im Egbert-Codex, einem Evangelistar aus dem 10. Jahrhundert, das im Skriptorium des Klosters Reichenau entstanden ist und als der älteste erhaltene neutestamentliche Bildzyklus mit Darstellungen aus dem Leben Christi gilt, zeigt, dass es sich bei der Gleichsetzung von Maria und Kirche um eine Besonderheit der Ostkirche handelt (Abb. 44), denn im Egbert-Codex wird diese Identifikation nicht aufgegriffen. Selbst in einer Ikone aus dem 12. Jahrhundert auf dem Sinai ist diese Ineinssetzung nicht explizit visualisiert. (Abb. 45)

²⁴⁹ Hofrichter 2005, S. 212.

²⁵⁰ Inanna ist ab ca. 3000 v.Chr. im Zweistromland Mesopotamien als Göttin der Liebe und des Kampfes nachgewiesen. Sie wird in einem Morgen- und einem Abendstern verehrt und in einem achtsackigen Stern symbolisiert. Zingsem 2008, S. 576.

²⁵¹ Onasch/Schnieper 2007, S. 152.

Auf unserem Balken A ist dieser Moment jedoch in mehrfacher Hinsicht vorausdeutend, denn Maria wurde bereits vom Heiligen Geist überschattet, hat also bereits den Sohn Gottes empfangen, sitzt mit diesem Sohn in ihrem Leib auf dem Thron Gottvaters und repräsentiert das Haus des Vaters. Diese Darstellung integriert nicht nur die Bildelemente, die in den vergangenen Jahrhunderten zu diesem Ereignis entwickelt wurden, sondern auch die aktuellen mariologischen Dogmen.²⁵² Den Thronessel, auf dem Maria im Verkündigungsmotiv in Balken A sitzt, sehen wir im zweiten zentralen Bildmotiv, nämlich als Thronessel, den Christus einnimmt, in der Deesis-Darstellung auf Balkenfragment B. (Abb. 2)

Die Kernelemente dieser Verkündigungsdarstellung lassen sich auf einem imaginären Chronometer wie folgt benennen: 1 das Haus Marias (bei Josef), 2 der Auftrag der Priester an Maria im Tempel (das Spinnen des Purpurs), 3 der Auftrag Gottes an den Erzengel Gabriel, Maria die Geburt eines Sohnes zu verkünden (Erzengel Gabriel tritt bei Maria ein), 4 das Sitzen Marias auf einem Thronessel (die Antizipation der Ereignisse mit der Geburt des Gottessohnes), 5 die Empfängnis des Heiligen Geistes (Lichtstrahl und Taube).

Bei der Differenzierung der einzelnen Momente der Handlung wird deutlich, dass der Moment der Verkündigung das mittlere zeitliche Ereignis darstellt und natürlicherweise den Höhepunkt bzw. Wendepunkt in dem weiteren Geschehen bedeutet.



Grafik 2: Chronometer der Ereignisse bei der Verkündigung an Maria

Es handelt sich um eine Erzählung, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst und das Erscheinen des Engels zu einer radikalen Veränderung im Leben Marias werden lässt, um

²⁵² Die marianische Ikonographie emergiert aus einer spätantik-frühbyzantinischen und imperialen Bildersprache, verwendet archetypische Formen und Figuren, religiöse Symbole und orientiert sich am byzantinischen Herrscheridiom. Mit dem dritten und vierten Konzil, 431 in Ephesus und 451 in Chalcedon, mit der Anerkennung Marias als Gottesgebärerin und der Zwei-Naturen-Lehre Christi, werden die Grundlagen für einen Verehrungskult gelegt. Ende des 4. Jahrhunderts, im Jahr 391, wird das Christentum im Römischen Reich zur Staatsreligion. Seitdem gewinnt die Verehrung der Gottesmutter zunehmend an Bedeutung. Der älteste Marienbildzyklus mit drei Ereignissen aus dem Marienleben – Verkündigung an die Jungfrau, die Jungfrau und die Frauen, die Jungfrau auf dem Thron sitzend –, die auf apokryphe Anregungen und in narrativer Weise in Leserichtung von links nach rechts angeordnet sind, ist auf einem stadtrömischen Sarkophag der Adelfia (um 340–350) in Syrakus erhalten. Effenberger 2015, S. 54.

einen prägnanten Moment also, wie Lessing es formuliert, der mehr Zeitvolumen als den sichtbaren Segensgestus umfasst. Das Erscheinen des Engels markiert mit der Botschaft der Inkarnation des göttlichen Logos und der Geburt des Erlösers des Volks Israel aus der Jungfrau Maria nicht nur einen Wandel im Leben Marias, sondern auch in der Familie Josephs, im Volk Israel und bei den weltlichen Herrschern.

Stilistisch wirkt das Verkündigungsmotiv auf Balken A, entgegen der Bewegung, die der Engel hereinträgt, emotional unbewegt, statuarisch und hieratisch und in der Gestalt der Gottesmutter als personifizierte Kirche unerschütterlich. Während in den Vergleichsbeispielen der Gesichtsausdruck, also die Mimik Marias variiert und als Erschrecken (Abb. 37), Scham (Abb. 38), Staunen (Abb. 39) und Demut (Abb. 40) interpretiert werden kann, wirkt die Haltung Marias auf unserem Balken A weise, wissend und in sich ruhend (Abb. 43). Mit dieser Charakterisierung lässt sich Maria, die Gottesmutter, mit einer antiken Vorläuferin vergleichen, der zurückhaltend, vernünftig und elegant erscheinenden griechischen Göttin des Krieges und der Weisheit, Athene.²⁵³

5.3.4 Die Geburt Christi

Ein kultisches Fest der Geburt Christi ist vermutlich erst gegen Ende des 3. Jahrhunderts eingeführt worden. In der Ostkirche wurde es zunächst am 6. Januar zusammen mit der Taufe Christi und der Hochzeit zu Kanaa gefeiert. Im 4. Jahrhundert wird der Geburtstag Christi durch eine theologisch-heilsgeschichtliche Konstruktion errechnet, auf den 25. Dezember festgelegt und in Konstantinopel zum ersten Mal im Jahr 379 von Bischof und Metropolit Gregor von Nazianz (um 329–390) begangen.²⁵⁴

Als Präfiguration der Jungfräulichkeit Marias bei der Geburt Christ und als Typologie gilt, wie schon mehrmals erwähnt, der Brennende Dornbusch (Ex 3, 2): So wie der Dornbusch durch die Flamme nicht verzehrt wurde, so wurde auch die Jungfräulichkeit der Gottesmutter bei der Empfängnis und Geburt Christ nicht verletzt.²⁵⁵

²⁵³ Vgl. Prolović 1997, S. 114.

²⁵⁴ LCI 2015, Band 2, S. 88.

²⁵⁵ LCI 2015, Band 2, S. 90.

Die schriftlichen Quellen der Geburt Christi sind vor allem im Matthäus-Evangelium (Mt 1, 1–25)²⁵⁶, im Lukas-Evangelium (Lk 2, 1–20)²⁵⁷ und im Protoevangelium des Jakobus (Kapitel 17–20)²⁵⁸ zu finden. In Letzterem findet Josef in Kapitel 18 eine Höhle, in die er Maria führt und in der Obhut seiner Söhne lässt, um eine hebräische Hebamme im Gebiet von Bethlehem zu suchen.²⁵⁹

Die wichtigsten Bildelemente in den frühesten Darstellungen der Geburt Christi sind das Jesuskind in der Krippe, Ochs und Esel sowie Hirten. Das früheste erhaltene Geburtsbild ist auf dem Deckel des Großen Friessarkophages in Rom erhalten²⁶⁰, stammt aus den Jahren 320/325 und zeigt diesen Geburtstypus, der bis zum 6. Jahrhundert verfolgt werden kann. Diese Bildelemente werden mit der Anbetung durch die Magier, die seit etwa 340 in die Darstellungen der Geburt Christi integriert werden, ins Bildzentrum gerückt. Seit dem Konzil von Ephesus, 431, wird die besondere Stellung der Gottesmutter im Bildaufbau beachtet. Im Bildzentrum manifestieren sich gemäß des ersten Traumes Josephs, demzufolge Christus in einer Felsenhöhle in der Umgebung von Bethlehem geboren werden sollte, die Gottesmutter, Christus in der Krippe und Ochs und Esel.²⁶¹ Liegt Maria im frühen östlich-byzantinischen Typus der Geburt Christ auf einer Matratze, kann sie nun nach imperialen Vorbildern bei der Geburtsszene auch sitzen oder thronen. Das Geschehen wird in der östlichen Kunst sehr ausführlich dargestellt. Weitere Personen und Elemente, die in den verschiedenen Schriftquellen erwähnt werden, auf vorchristlichen Traditionen gründen und nach verschiedenen Vorbildern visualisiert werden, bereichern das Motiv zusätzlich.²⁶² Seine endgültige Gestaltung erfährt es nach dem Bildersturm und enthält folgende feste ikonographische Elemente: „Die Geburtsgrotte, in oder vor der die altarartige Krippe (manchmal mit Confessioanlage) steht; auf ihr das Jesuskind; hinter ihr Ochse und Esel, deren Köpfe über den Krippenrand auf das göttliche Kind blicken; die Gottesmutter, die im Allgemeinen auf einem Polster liegt, zuweilen aber auch neben der Krippe sitzt; auf dem Boden oder einem Felsblock der nachdenklich sitzende Nährvater; das Bad des Kindes mit

²⁵⁶ Hausbibel 2003, S. 1082, 1083.

²⁵⁷ Hausbibel 2003, S. 1150, 1151.

²⁵⁸ Ceming/Werlitz 2016, S. 86, 87.

²⁵⁹ Ceming/Werlitz 2016, S. 86.

²⁶⁰ Prolović 2017, S. 382.

²⁶¹ Prolović 1997, S. 116.

²⁶² Kazhdan 1991, Band 2, S. 1440.

einer oder zwei Hebammen; der Stern von Bethlehem oder auch ein Himmelssegment mit Strahlen; die lobpreisenden Engel; die Verkündigung an die Hirten; oft wird auch noch die Anbetung der Magier oder ihre Reise nach Bethlehem mit in das Bild aufgenommen.“²⁶³

In der bildlichen Darstellung der Geburt Christi wird um dieses Ereignis eine komplexe, objekt- und figurenreiche Geschichte erzählt. Bildbeispiele aus dem 10. und 11. Jahrhundert zeigen trotz der ikonographischen Festschreibung eine Variabilität in der künstlerischen Gestaltung. So findet sich in Folie 271, dem Motiv der Geburt Christi im Menologion des Basileus II. aus dem 11. Jahrhundert, eine Version ohne die Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. 49). Im Bild sind eine Gebirgsgrotte, eine links, neben der altarartigen Krippe sitzende Maria in zweiteiligem Gewand (blaues Chiton und purpurnes Maphorion), mit der Rechten auf das gewickelte Kind weisend, ein Himmelssegment mit Stern und Lichtstrahl auf das Jesuskind fallend, Ochs und Esel hinter der Krippe, ein sinnierender Joseph am linken Bildrand, der sich zum Geschehen hinwendet, eine in Rot gekleidete Hebamme beim Bad des Kindes, die Botschaft eines Engels an einen Hirten sowie zwei bekrönende Engel.

In einem etwa zeitgleichen Tetrptychon aus dem 12. Jahrhundert mit dem Motiv der Geburt Christi sehen wir eine auf einem roten Polster liegende Maria in zweiteiligem Gewand und mit zusätzlichen Sternen an Haupt und Schultern, das gewickelte Jesuskind mit gekreuztem Nimbus auf einer gemauerten, altarartigen Krippe, ein Himmelssegment und einen Stern, dessen Lichtstrahl auf Jesus fällt, zwei Personen beim Baden des Kindes und vier Engel, die das Lager Marias mit dem Kind in der Krippe umstellen. (Abb. 46)).

Der Ikonenschreiber weicht hier vom Protoevangelium ab, das nur Salome als Hebamme erwähnt und nimmt dem Pseudo-Matthäusevangelium (XIII, 3) folgend auch Zelomi mit ins Bild.²⁶⁴ Die Visualisierung der Menschwerdung des Gottessohnes gewinnt im Vergleich mit Menologion des Basileus II. durch eine weitere Person, die sich um das Kind kümmert, an Ausführlichkeit und an Bedeutung. (Abb. 47) Diese Anordnung mit zwei Frauen, die das badende Kind versorgen, hat Vorbildwirkung für die nachfolgenden Badeszenen Christi. Eine Amme in Rot gekleidet, für gewöhnlich links des Bades, hält das Kind mit ihren beiden Händen im Bad, eine Hebamme in Blau gekleidet steht auf der anderen Seite und gießt

²⁶³ LCI 2015, Band 2, S. 101. Das Bademotiv aus biographischen Szenen von Helden wie Dionysos und Achilles wurde aus der paganen Ikonographie der Antike übernommen. Prolović 1997, S. 166.

²⁶⁴ Vgl. Prolović 1997, S. 117.

Wasser in das Bad. (Abb. 21a und Abb. 49) Gelegentlich werden die Seiten der Hebammen und die Anordnungen im Bild – links, mittig, rechts – vertauscht. (Abb. 48, 49, 52 und 53) Zu beobachten ist auch, dass das Kind in verschiedenen Versionen beim Baden abgebildet wird: auf dem Schoß der Amme sitzend (Abb. 48), im Bad sitzend (Abb. 49 und Abb. 53) und von der Amme im Bad gehalten (Abb. 50 und Abb. 52).

Das Jesuskind ist im Menologion und im Tetrptychon zweimal im Bild zu sehen: gewickelt und im Bad. Diesen kontinuierenden Erzählmodus finden wir auch im Mosaik der Geburt Christi in der Capella Palatina in Palermo, in dem sowohl die drei Könige als auch das Jesuskind wiederholt dargestellt werden. (Abb. 48) Doch während Maria im Tetrptychon halb liegend dargestellt wird, sitzt sie im Menologion und im Mosaik in Palermo sowie in einem weiteren, sehr ausgewogen gestalteten Geburtsmotiv in einem Ikonostasebalken auf dem Sinai aus dem 12. Jahrhundert, in dem auch das Bad Christi kontinuierend dargestellt wird. (Abb. 49)

Bei unserem Forschungsmotiv auf Balken A erscheinen vor einem Goldhintergrund drei Ebenen: Auf der ersten Ebene, am unteren Bildrand, sehen wir eine Landschaft mit Bäumen und die Personen Joseph (sitzend nach vorne gebeugt, körperlich vom Geschehen abgewendet, aber seinen Kopf zum Geschehen wendend, links im Bild) und die beiden Frauen, links und rechts des Wasserbeckens mit dem nimbierten Jesuskind (eine Amme sitzend in Rot gekleidet, die Hebamme stehend in Blau gekleidet mit Wasserkrug und Tuch, dem Bad Jesu zugeneigt, rechts im Bild).

Auf der zweiten Ebene öffnet sich die Geburtshöhle mit der Kerngruppe, bestehend aus Maria, nimbiert, in ihrem traditionellen zweiteiligen, mit Sternen und Bordüren dekorierten blau-purpurnen Gewand, auf einem roten Polster ausgestreckt sitzend, die Hände vor ihrer Brust gekreuzt, und Jesus, nimbiert, gewickelt und in einem gemauerten Futtertrog von Ochs und Esel liegend. Die Heiligen Drei Könige und die Hirten flankieren die Kerngruppe von rechts und links. Maria blickt zu den drei Figuren, den Heiligen Drei Königen, die von rechts ins Bild kommen und Geschenke darbringen. Ihr Gesicht ist deutlich in einem späteren Stil übermalt. Einer der Könige kniet vor Maria und reicht ihr ein Präsent. Hinter Maria kommen zwei weitere Figuren von links ins Bild, möglicherweise die Hirten, die Lukas zufolge auf dem Feld Nachtwache hielten. Darüber, auf der dritten Ebene, über dem Wolkenband, reihen sich Engel. Links im Bild erscheint ein Engel, der zu ihnen spricht, rechts im Bild sind drei weitere Engel, wovon einer schwarz ist. In der Mitte des oberen Bildrandes strahlt ein Stern,

der sein Licht auf das Haupt des darunter liegenden Kindes sendet. (Abb. 50)

In dieser Darstellung sind Elemente aus den Evangelien nach Lukas (85–90 n. Chr.), nach Matthäus (80–90 n. Chr.) und aus dem Protoevangelium des Jakobus (2. Jahrhundert) enthalten und verschiedene Momente in der Zeit, analeptisch und proleptisch, narrativ und theologisch verdichtet dargestellt. Damit wird die Geburt Jesu auch in der bildlichen Darstellung zu einem vielschichtigen und komplexen Ereignis, wie es nach dem 9. Jahrhundert üblich wurde.

Der Ikonenschreiber unseres Balkens A hat nicht nur die zusammenhängenden Geschehnisse ins Bild gebracht, wie es zuvor schon die um Übersicht bemühten Miniaturisten des Bildmotivs versucht haben: im 9. Jahrhundert der byzantinische Buchmaler der Homilien des Gregor von Nazianz (Codex Parisinus Graecus 510, Bibliothèque Nationale de Paris) in Folie 137 durch die Aneinanderreihung der Momente in kontinuierender Erzählweise in Streifenminiaturen (Abb. 51), im 12. Jahrhundert die Buchmaler der Geburtsmotive im georgischen Evangeliar aus Gelati (Nationales Zentrum für Manuskripte, Tiflis) (Abb. 52) sowie die Buchmaler in Folie 20v des Evangeliiars Codex Urb. Gr. 2 (Bibliotheca Apostolica Vaticana) (Abb. 53). Diese Bildmotive zeigen zwar das Bemühen, durch eine klare Aufteilung der Ereignisse in verschiedene Raumkompartimente eine Übersicht der Ereignisse zu gewinnen, doch es gelingt ihnen nicht, im Schlüsselmoment der Geburt Jesu die innere Verbindung zu visualisieren. Diese Fokussierung unternimmt der Maler in Folie 271 des Menologion für Basileus II. im Codex Vaticanus Graecus 1613 durch ein formales Zeichen, das die Ereignisse symbolisch verknüpft und zu einem Höhepunkt führt. Im Rahmen einer Dreieckskomposition ordnet er die Hauptpersonen entlang der Linien des Dreiecks und betont die mittlere Vertikale (Abb. 47), die in dieser geometrischen Anordnung von Dreieck und Mittelsenkrechten auch in einem Balkenmotiv aus dem 12. Jahrhundert auf dem Sinai zu erkennen ist (Abb. 49).

Der Maler unseres Geburtsmotivs auf Balken A ordnet das Geschehen nicht linear chronologisch und entlang des Erzählstrangs in der Zeit an, wie es virtuos im zweiten Bildmotiv der Darbringung Marias im Tempel auf dem Sinaibalken umgesetzt ist, sondern er teilt die Personen und Handlungen religiös symbolisch in drei Bedeutungsebenen auf und konzentriert alles Geschehen im Zentrum des Bildes auf der zweiten Ebene. (Abb. 50) Die dargestellten Personen drücken ihre persönliche Erfahrung und Deutung des Geschehens in

ihrer Haltung und Mimik aus. Die Gläubigen, die sich durch die Prophezeiung bzw. den Stern von Bethlehem haben leiten lassen, sind mit dem göttlichen Licht verbunden und in der zweiten Ebene dargestellt. Der Maler veranschaulicht aus dieser Metaebene die ideale Haltung des Christen und nimmt in seinem malerischen Ausdruck das Spektrum der historischen Reaktionen der Menschen, von der Verfolgung bis zur Anbetung, aus der tieferen Dimension seiner geistigen Schau als Sosein an. Hirten wie Könige beugen vor Mutter und Kind das Knie und bezeugen Demut und Ehrfurcht. Der gesellschaftliche Stand ist auf dieser Zwischenebene aufgehoben.

Dieses Bildmotiv verdeutlicht die Theologie der Ikonenmalerei, die Nikolaou zufolge eine Theologie der Beziehung zum Ursprung sei, zur Gotteserkenntnis führe und sich im Gebet ausdrücke.²⁶⁵ Die geistige Schau sei, so Nikolaou, in der patristischen und byzantinischen Gedankenwelt das höchste Ideal christlicher Erfahrung und geistlichen Lebens gewesen. Die Spiritualität würde in dieser Schau gipfeln, zu der wir durch die Sinnenschau gelangen.

„Indem man sie [die Sinnenschau] ausübt und ihrer teilhaftig wird, eröffnet sich die Perspektive der geistigen Schau des Verstehens und Begreifens der geistigen Dinge: „Indem wir seine körperliche Gestalt (d.h. auch die Ikone Christi) schauen, begreifen wir nach Möglichkeit die Herrlichkeit seiner Gottheit“.“²⁶⁶

Stilistisch überzeugt die Miniatur in einer distinguierten Hieratik, die weder fragmentarisch in Einzelmomente zerfällt noch malerisch die Verbundenheit sucht.

5.3.5 Die Darstellung Jesu im Tempel

Die Darstellung Jesu im Tempel wurde zu einem Fest der Begegnung von Jesus mit Simeon. Es ist seit etwa 384 in Jerusalem nachgewiesen und wird am 2. Februar gefeiert. Vermutlich wurde es unter der Herrschaft Justinians I. (um 482–565), dem Erbauer der Marienkirche auf dem Sinai, zum Festtag erklärt.²⁶⁷

Die wichtigste Quelle für die bildliche Wiedergabe der Darstellung Jesu im Tempel ist der Evangelientext von Lukas (85–90 n. Chr.) in Kapitel 2, Verse 22–38, der sich in fünf Teile

²⁶⁵ Nikolaou 1976, S. 148–149.

²⁶⁶ Nikolaou 1976, S. 152.

²⁶⁷ LCI 2015, Band 1, S. 474.

gliedern lässt: das Reinigungsoffer Marias (Vers 22), die Darstellung Jesu im Tempel (Verse 22–24), die Begegnung des Jesusknaben mit Simeon (Verse 25–33), die Weissagung Simeons (Verse 34–35) und die Begegnung mit der Prophetin Hanna (Verse 36–38).²⁶⁸

Die früheste bildliche Darstellung ist im ersten offiziellen Marienbildzyklus im Triumphbogenmosaik in der am 5. August 434 geweihten Kirche Santa Maria Maggiore in Rom²⁶⁹ (432–440) erhalten, in der das Jesuskind zwar von der Mutter feierlich „dargestellt“ wird, aber körperlich noch mit ihr verbunden ist. (Abb. 54) Diese Verbundenheit zwischen Mutter und Kind zeigt sich auch noch im 12. Jahrhundert auf einem Balkenfragment auf dem Sinai (Abb. 55), in dem das Darstellungsmotiv durch eine Trennung vollzogen wird: Das Ziborium steht im Zentrum, in dessen Mitte eine Säule zwei Raumkompartimente schafft, die in der Form von Gesetzestafeln wie in der Darstellung von Kanontafeln in Codices (siehe Abb. 39) gestaltet werden, die Maria mit dem Jesuskind und Simeon überfangen. Im Egbert-Codex (um 980 in Trier), in einer der frühesten erhaltenen Darstellungen des Festbildzyklus, wird die Übergabe an Simeon sowohl durch die Mutter als auch durch den bereits als Erwachsenen antizipierten Sohn, der ebenfalls seine Hände dem Priester entgegenreicht, deutlich erkennbar.²⁷⁰ (Abb. 56) Eine mit dem Forschungsmotiv auf Balken A vergleichbare Darstellung Christi findet sich in Folie 137 des Codex Parisinus Graecus 510, den Homilien des Gregor von Nazianz aus dem 9. Jahrhundert (Bibliothèque Nationale de Paris). (Abb. 51) Im unteren System dieses Motivs wird der konkrete Moment der Übergabe in einer distinguierten Weise gezeigt: Maria reicht Simeon ihren Sohn Jesus entgegen, der sich zwischen Maria und Simeon befindet, und Simeon erwartet, der Übernahme entgegengeneigt, mit seinen ausgebreiteten velierten Armen und Händen das göttliche Kind.

In unserem Balken A begegnen sich die Hauptpersonen unter dem Ziborium: Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm und Simeon mit velierten Händen. Joseph trägt das „Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben“, um „das Opfer darzubringen, wie es das Gesetz des Herrn vorschreibt“ (Lk 2, 24)²⁷¹. (Abb. 1 und Abb. 57) Die Prophetin Hanna, die „in diesem

²⁶⁸ Hausbibel 2003, S. 1151.

²⁶⁹ Effenberger 2015, S. 57; Prolović 2017, S. 382.

²⁷⁰ LCI 2015, Band 1, S. 474.

²⁷¹ Hausbibel 2003, S. 1151.

Augenblick nun hinzutrat und Gott pries und über das Kind sprach zu allen, die auf die Erlösung Jerusalems warteten“ (Lk 2, 38)²⁷², hält die Schrift in Händen. Alle Personen tragen einen Nimbus. Der Raum ist formal in zwei Ebenen aufgeteilt, in verschiedene Gebäudetypen differenziert und sozial auf ein religiöses Ritual fokussiert.

Die Architekturelemente – ein blaues, gewölbtes Ziborium inmitten zweier Gebäude mit rotem spitzem Dach – symbolisieren bzw. repräsentieren die Stadt bzw. die Welt und den Tempel bzw. den Himmel. Die Gebäude im Hintergrund dienen der Verortung des Geschehens im Tempel, im geistigen Zentrum der Stadt. Die Begegnung findet im Vordergrund und auf einer Ebene statt. Die Aufteilung ist symmetrisch und wirkt geordnet. Formal stehen sich zwei Paare gegenüber, wobei jeweils ein Binnenverhältnis Mann–Frau sichtbar wird: einerseits Maria und Joseph sowie Simeon und Hanna, andererseits Maria und Simeon sowie Hanna und Joseph. Im Mittelpunkt wird Jesus dargestellt. Diese bedeutsame Begegnung zwischen Maria, dem Jesuskind und Simeon ist formal zentriert und durch das Ziborium gekennzeichnet, das den geistigen Tempel symbolisiert und diesen Moment der Darstellung erhebt und überhöht. Der Maler wählt hier eine hierarchische Ordnung von innen nach aussen, die er auch geometrisch veranschaulicht.

Maria und Simeon tragen zweiteilige Gewänder: Maria ist in Blau und Purpur gekleidet, Simeon in hellem Blau und Weiß. Die Haltung des Priesters Simeon ist mit jener des Priesters Zacharias in der Darbringung Marias im Tempel vergleichbar, sie unterscheidet sich allerdings im Velum, das seine Hände bedeckt, um Gottes Sohn in Empfang zu nehmen.

Die Szene ist im Moment der von Maria intendierten „Darstellung“ Jesu stillgestellt. Es handelt sich um eine distinguierende Momentaufnahme. Maria hält ihrerseits Simeon das Jesuskind entgegen, und Simeon bringt seinerseits seine velierten Arme und Hände dem Kind entgegen, um es in Empfang zu nehmen. Jesus befindet sich – dargestellt und gehalten – im Bildzentrum. Mit der Visualisierung eines kleinen Erwachsenen und mit seinen charakteristischen Attributen antizipiert das Kind bereits den späteren Christus, worin sich eine Prolepse (Kemp) zeigt. Die Handlungen von Maria und Zacharias vollziehen sich synchron, treffen also in diesem einen Moment der Darstellung zusammen und werden als Höhepunkt ins Bild gesetzt. Diese Gleichzeitigkeit verstärkt diesen besonderen Moment unter

²⁷² Hausbibel 2003, S. 1151.

dem Ziborium. Joseph und Hanna rahmen das Geschehen. Hinter ihnen ist jeweils weltliche Architektur zu sehen. Diese Bildkomposition ist im Vergleich mit den zuvor erwähnten Bildmotiven von außergewöhnlicher Ausgewogenheit, Harmonie und geometrischer Strenge, die die Hieratik in der Darstellung unterstreicht und die Theologie der Ikone vor Augen führt. Die religiöse Symbolik ist von subtiler Wirkkraft.

5.3.6 Untersuchungsergebnisse Balken A

Für die Ikonenmalerei waren die schriftlichen Quellen aus den Apokryphen, den Evangelien und den Predigten eine verbindliche Gestaltungsgrundlage. Für die Darstellungen des Marienlebens und der Marienfeste hat insbesondere die Schriftquelle des Protoevangeliums des Jakobus aus dem 2. Jahrhundert die bildliche Komposition der Maler inspiriert. Das trifft auch für vier von fünf Festen auf Balken A zu: die Geburt Marias, die Darbringung Marias im Tempel, die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi. Für das letzte der fünf Marienfeste, die Darstellung Jesu im Tempel, ist die Erzählung im Lukas-Evangelium (Lk 2, 22-39) die Referenzquelle.

Die Ikonenmaler der Bildmotive in Balken A konnten im 12. Jahrhundert bereits auf Miniaturen zum Marienleben zurückgreifen. Wichtige Vorläufer sind das Menologion des Basileus (um 1000) und das Marienhomiliar des Jakobos von Kokkinobaphos (Mitte des 12. Jahrhunderts). Die Miniaturen im Marienhomiliar sind mit der Intention, die Geschichte Marias umfassend zu illustrieren, malerisch, lebendig und narrativ ausgeführt.

Die fünf Motive auf unserem Balken A sind einzelnen Miniaturen gleich in gleichen Maßen von gemalten Arkadenbögen überfangen und nebeneinander auf einen Holzbalken gereiht. Der Raum in den einzelnen Motiven ist flach und geometrisch strukturiert, die Figuren sind linear und in der Handlungsabfolge in Leserichtung von links nach rechts angeordnet. Personen sind durch wiederkehrende Merkmale der Kleidung, der Farben, der Nimben und anthropologisch fundierte Gestik identifizierbar, die Beziehungen sind klar und eindeutig erkennbar. Die Bildergeschichte des Marienlebens verwendet traditionelles Bildvokabular, um die christliche Lehre zu versinnbildlichen, und artikuliert dabei Herrschaftsansprüche. Dieses Bildvokabular lässt sich im Vergleich mit den Miniaturen in den Homilien des Jakobus von Kokkinobaphos konkret benennen: Architektur (Gebäude, Dächer, Kuppeln, Säulen), Inventar (Thron, Bett), Personen (Maria, Jesus/Christus, Engel), Natur (Bäume),

Nimben, Flügel und Schmucksteine finden sich insbesondere im Codex Parisinus Graecus 1208. Konkrete Dachformen, Kuppeln und Giebel sowie der Thronsessel mit roten Sitz- und Fußkissen auf einem mit Schmucksteinen dekorierten Podest werden nachgeahmt. Auch die Kennzeichnung der Hauptfiguren durch konkrete Symbolfarben und Gewandtypen findet Parallelen. Auf unserem Balken A dominieren die Farben Gold, Rot und Blau, wobei Rot, das mit dem roten Maphorion Annas eingeführt wird, in den ersten beiden Szenen besonders präsent ist. Maria ist durch alle Motive hindurch in syro-ägyptischer Art gekleidet. Sie trägt ein langes königsblaues Unter-Kleid und ein goldgesäumtes purpurnes Maphorion.

Doch im Vergleich mit den Miniaturen in den Homilien für den privaten Gebrauch des Jakobos zeigen die Haltungen und Gesten der Protagonisten auf Balken A, trotz ihrer außerordentlichen temporalen Erzählweise, wenig Gefühle und Emotionen. Der Ikonenmaler unseres Balkens A erfüllt die strengen Vorgaben der Theologen, um aus emotional distanziert dargestellten Abbildern von heiligen Personen die Anwesenheit des Göttlichen zur religiösen Erfahrung und stillen Kontemplation an einem Tempion in der Marienkirche zu bringen.²⁷³

Der Malstil ist statuarisch, hieratisch und narrativ zugleich, und die Erzählweisen in den einzelnen Motiven variieren. Den Wickhoff'schen Erzählmodi entsprechend, werden die Geburt Marias und die Darbringung Marias im Tempel auf kontinuierende Weise erzählt, da Maria zweimal im Bild erscheint und damit die zeitlich versetzten Momente im Handlungsablauf verdeutlicht. Die Verkündigung an Maria wird als prägnanter Moment erzählt, der einen radikalen Wendepunkt im Leben Marias markiert. Künstlerisch besonders innovativ erscheinen die Verwendung des Tiefenraumes und innere Leerstellen in der Darbringung Marias im Tempel. Zeitliche Rück- und/oder Vorausgriffe, sogenannte Analepsen und/oder Prolepsen, werden in der Darbringung Marias im Tempel, in der Verkündigung an Maria, in der Geburt Christi und in der Darstellung Jesu im Tempel eingesetzt.

Ich deduziere die Übernahme eines Miniaturformats aus der Buchmalerei, die Orientierung am narrativen Stil der Miniaturen, der in den Skriptorien Konstantinopels geschult wurde, aus denen auch der Maler der Marienhomilien stammte, sowie die Formulierung einer neuen

²⁷³ Vgl. Belting 1990/2004, S. 39.

reduzierten Malweise, in der die Szenen für den Epistylbalken A auf dem Templon in der Jakobus-Kapelle der Marienkirche auf dem Sinai bewusst nicht malerisch, sondern – der neuen Funktion entsprechend – hieratisch umgesetzt wurden. Die formale und theologische Adaptierung dieser mariologischen Bildmotive auf einem einreihigen Holzbalken stellte eine neue künstlerische Herausforderung dar und verlangte von den Ikonenschreibern eine kreative Souveränität und innovative Intelligenz, die sich in der Virtuosität der Neugestaltung von traditionellem Bildvokabular zeigt.

Das Forscherpaar Sotiriou bringt, wie im Forschungsstand in Kapitel 2 erwähnt, Balken A (Abb. 1) stilistisch mit den Mosaiken von Monreale (1180)²⁷⁴ in Verbindung²⁷⁵, deren Einzelformen Hutter zufolge eine expressive und dramatische Vitalität zeigen und deren Bewegungs- und Linienströme von einem Bild zum andern übergreifen und so die Szenen dynamisch in eine größere Gruppenform zusammenfassen, die exemplarisch im Mosaik der Fußwaschung ersichtlich seien.²⁷⁶ (Abb. 58)

Doch diese Beschreibung Hutters mit der entsprechenden Abbildung der Mosaiken in Monreale und der Vergleich mit den Motiven auf Balken A stimmen stilistisch mit meiner Wahrnehmung nicht überein. Die Untersuchungen der Bildmotive auf Balken A (Abb. 1) zeigen vielmehr formal vereinfachte, narrativ kunstvoll vermittelte, flächige Darstellungen der Ereignisse und eine asketische und statuarische Grundhaltung der Hauptfiguren, die sich in ihrer Einfachheit eher mit den Mosaiken in der Klosterkirche in Daphni (um 1100) (Abb. 59) vergleichen lassen und in Erzählform und Bildformat eindeutig auf die Miniaturmalerei zurückverweisen.

Ich teile mit dem Forscherpaar Sotiriou aber die Auffassung, dass es sich bei diesem Balken A um tragbare Ikonen (*icones portatives*)²⁷⁷ handeln könnte und, dass dieser Balken auch im Gepäck von Malern gewesen sein und aus einem Skriptorium in Konstantinopel stammen könnte. Balken A muss daher nicht, wie Weitzmann meint, vor Ort entstanden sein.²⁷⁸

²⁷⁴ Weitzmann 1986, S. 70.

²⁷⁵ Sotiriou 1958, S. 242.

²⁷⁶ Hutter 1981, S. 143.

²⁷⁷ Sotiriou 1958, S. 242.

²⁷⁸ Weitzmann 1986, S. 70, 71.

5.4 Die einzelne Bildmotive auf dem zu erforschenden Balken B: Herrenfeste und Deesis

Das zweite Balkenfragment B enthält die Taufe Jesu im Jordan, die Verklärung Christi, die Erweckung des Lazarus und den Einzug in Jerusalem – sowie die Deesis. (Abb. 2)

Die Deesis trennt die Verklärung Christi von der Erweckung des Lazarus. Die Taufe Jesu im Jordan und die Verklärung werden im Kontext einer Marienpatronanz nicht als Herrenfeste, sondern als Marienfeste interpretiert.

Formal sind alle Szenen in gemalte Arkadenbögen eingestellt, also durch Säulen mit Kapitellen und einem überfangenden Bogen voneinander getrennt und aneinandergereiht. Sämtliche Ereignisse finden vor einem goldenen Hintergrund statt.

Ich wende mich – analog der Vorgangsweise für die Untersuchung der Bildmotive in Balken A – mit den in Kapitel 3 vorgestellten Untersuchungsmethoden den bildlichen Darstellungen auf Balken B zu. Auch hier bilden die Schriftquellen die Grundlage für die Bildgestaltung. Die frühesten erhaltenen Bildmotive dienen dann als Vergleichsbeispiele für die Beschreibung der Miniaturen auf unserem Balken B.

5.4.1 Die Taufe Jesu im Jordan

Die Taufe Jesu im Jordan zählt zu den ältesten christlichen Festen, das am 6. Januar als Erscheinung Gottes (Theophanie) und als das Fest gefeiert wird, das der Welt durch die Taufe Christi die Dreifaltigkeit offenbart hat (Mt 3, 13–17; Mk 1, 9–11; Lk 3, 21–22). Das Fest geht bis auf die apostolische Zeit zurück und hat seine Wurzeln in den profanen Weißen des Nils, die anlässlich der regelmäßigen Überschwemmungen zwischen 25. Dezember und 25. Januar stattfanden und die bis in das 2./3. Jahrhundert zurückverfolgt werden können. Berichte und Kommentare zur Tauffeier reichen ins 2. Jahrhundert zurück.²⁷⁹

Die typologischen Hinweise im Bildmotiv der Taufe Jesu im Jordan auf dem Berg Sinai sind symbolisch-allegorisch bedeutsam: Zum einen wird mit dem Wasser eine Parallele zum Auszug aus Ägypten durch das Rote Meer zitiert, den Moses angeführt hat, zum anderen wird mit der Taufe Jesu die Nachfolge Moses' initiiert.²⁸⁰

²⁷⁹ Onasch/Schnieper 2007, S. 107.

²⁸⁰ LCI 2015, Band 4, S. 247.

Für die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer gibt es zahlreiche Schriftquellen. In allen vier Evangelien (Mt 3, 13–17; Mk 1, 9–11; Lk 3, 21s; 1 Joh 1, 29–34) finden sich Textstellen darüber.²⁸¹ Im ersten der Evangelien, dem Matthäus-Evangelium, wird die Taufe Jesu in Kapitel 3, Verse 13–17, wie folgt beschrieben: „13 Zu der Zeit kam Jesus von Galiläa an den Jordan zu Johannes, um sich von ihm taufen zu lassen. 14 Johannes aber wollte es nicht zulassen und sagte zu ihm: Ich müsste von dir getauft werden und du kommst zu mir? 15 Jesus antwortete ihm: Lass es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen. Da gab Johannes nach. 16 Kaum war Jesus getauft und aus dem Wasser gestiegen, da öffnete sich der Himmel, und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen. 17 Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Das ist mein lieber Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.“²⁸²

In der Exegese der Schrift wird die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer als Theophanie gedeutet. Johannes erkennt Jesus als Messias, als den Gesalbten, und meint, dass nicht er ihn taufen sollte, sondern vielmehr umgekehrt Jesus ihn, Johannes, taufen und von den Sünden reinwaschen müsste. Von Christus wird erwartet, dass er den Willen JHWs, des Gottes Israels, der sich Moses auf dem Berg Sinai offenbart hatte²⁸³, verwirklicht, also dass dieser Christus alle Juden vereinen, von Fremdherrschaft erlösen und ein freies und gerechtes Reich herbeiführen wird. Diese Heilserwartung ist in der Taufe Jesu im Jordan gegenwärtig. Der erste Schritt zur Erfüllung dieser Erwartung ist Jesu Bereitschaft zur Hingabe an die Aufgabe. Im nächsten Schritt offenbart sich ihm dann der Heilige Geist.

Die Geschichte der Visualisierung der Taufe Jesu reicht bis in die Anfänge der christlichen Kunst zurück. Zu den ältesten Darstellungen des Motivs zählt das Taufbild in der Lucina-Gruft, das vermutlich Ende des 2., Anfang des 3. Jahrhunderts in der Calixtuskatakomben in Rom erhalten ist.²⁸⁴ (Abb. 60) In diesem Fresko ist der Schriftquelle zufolge der Höhepunkt der Theophanie veranschaulicht: Jesus entsteigt dem Wasser, der Himmel öffnet sich, und der

²⁸¹ LCI 2015, Band 4, S. 247; Vgl. Onasch/Schnieper 2007, S. 107.

²⁸² Hausbibel 2003, S. 1084.

²⁸³ Hausbibel 2003, S. 72: Im zweiten Buch Mose, dem sogenannten Exodus, spricht in Kapitel 20, Vers 2 der Gott Israels auf dem Berg Sinai zu Mose: „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus.“

²⁸⁴ Prolović 2017, S. 382.

Heilige Geist kommt in Gestalt einer Taube auf ihn herab.²⁸⁵ Ergänzende Bildelemente wie die kosmischen Symbole der göttlichen Erscheinung, Sonne und Mond, die lichtspendende Hand Gottes im Zeigegestus, Engel, die am Ufer des Jordans stehen, um dem Täufling Trockentücher zu überreichen, und die Personifikation des Jordans nach antikem Vorbild als Flussgott kommen im 5./6. Jahrhundert hinzu und sind in Mosaiken der Baptisterien in Ravenna zu sehen. (Abb. 61 und 62) Christus wird nach den Schönheitsprinzipien der Antike als realistische Darstellung eines nackten jungen Mannes in klarem Wasser dargestellt, das ihm in der Katakombenmalerei aus dem 3. Jahrhundert bis zu den Knien (Abb. 60) und in den Mosaiken in Ravenna aus dem 5./6. Jahrhundert bis zu den Hüften reicht (Abb. 62 und 62).²⁸⁶ Die Anwesenheit von Engeln reicht bis in das 5. Jahrhundert zurück, das zeigen Bilder, die in der Pontiana-Katakombe, auf einer Säulentrommel in Istanbul und auf dem Elfenbeinrelief der Maximianskathedra erhalten sind.²⁸⁷ Auf den Höhepunkt der Theophanie, also auf die Niederkunft des Heiligen Geistes auf Jesus, weist Johannes der Täufer zum ersten Mal im Mosaik im Baptisterium der Arianer im 6. Jahrhundert hin, eine Geste, die fortan in die Ikonographie aufgenommen wird. (Abb. 62)

Nach dem Bilderstreit entstehen in der mittel- und spätbyzantinischen Epoche neue Darstellungsweisen wie das schultertiefe Stehen des Täuflings im Wasser, das erstaunte Blicken des Täufers zum Himmel, eine Flusslandschaft zu beiden Seiten des Jordans, in dessen Mitte sich die Taufe vollzieht, sowie das Kreuz als Kennzeichnung des Ortes der Transformation und als Prolepse des Erlösertodes.²⁸⁸ Im Motiv der Taufe Christi im Menologion des Basileus II. aus dem Ende des 10., Anfang des 11. Jahrhunderts finden sich viele dieser zusätzlichen Elemente. (Abb. 63) Die Mosaiken im Katholikon des Klosters in Hosios Lukas aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 64), die Mosaiken im Dom in Monreale aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 65), die Wandmalerei in Lagudera aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 66) und die Illumination in Folie 93r des Codex 274, einem Evangeliar aus dem 12. Jahrhundert, das in der Klosterbibliothek auf Patmos erhalten ist (Abb. 67), zeigen, wie auch das frühere Menologion des Basileus II., folgende Bildelemente: Johannes den Täufer, den nackten jungen Erwachsenen Jesus schultertief im Jordan stehend, die Personifikation des Flusses als Flussgott, zwei Engel mit Tüchern über velierten Armen, eine Taube, eine Sonne, eine Hand

²⁸⁵ LCI 2015, Band 4, S. 247.

²⁸⁶ Vgl. Prolović 1997, S. 124.

²⁸⁷ Prolović 1997, S. 127.

²⁸⁸ LCI 2015, Band 4, S. 247; Vgl. Prolović 1997, S. 125.

Gottes, eine Landschaft und ein Kreuz. Diese Bildelemente sind in Bildmotiven der Taufe Jesu in verschiedenen Bildmedien, der Buchmalerei, der Wandmalerei und den Mosaiken, zu sehen. Sie bilden die ikonographische Vergleichsgrundlage zur Beschreibung der Taufe Jesu in der Ikonenminiatur auf unserem Balken B. (Abb. 68)

Auf Balkenfragment B steht vor einem Goldhintergrund und inmitten einer erdigen, kargen Flusslandschaft in der Mitte des Bildes bis zu den Schultern im Wasser ein nackter Mann, Jesus. Sein vermutlich nimbiertes Haupt ist gesenkt, die Finger seiner rechten Hand sind zum Segensgestus geformt. Er steht wie im Menologion (Abb. 63) und im Patmos-Evangeliar (Abb. 67) dem klassischen Vorbild antiker Heldendarstellungen entsprechend als nackter junger Mann in klarem Wasser, dem Täufer und dem Betrachter zugewendet, auf leicht kontrapostierenden, parallelen – und anders als in den Mosaiken in Monreale (Abb. 59) und in der Wandmalerei in Lagudera (Abb. 66), also nicht mit verschränkten, seine Männlichkeit cachierenden Beinen, im Fluss Jordan, der von links unten bis zur Mitte des Bildes sich verjüngend verläuft. Der personifizierte Flussgott mit rotem Lendenschurz auf dem Flussbett sitzend bzw. liegend, kennzeichnet den Fluss wie in den Mosaiken (Abb. 61, 62, 64, 65) und im Patmos-Evangeliar (Abb. 67). Am linken Ufer steht der nimbierte Täufer Johannes, den alten syrischen und byzantinischen Vorbildern folgend, etwas höher als Christus und leicht zu ihm herabgeneigt.²⁸⁹ Er ist an seinem Gewand aus Kamelhaaren zu erkennen. Sein Blick ruht auf dem gesenkten Haupt des Täuflings Jesus. Mit seiner linken Hand weist er zur Taube, die aus einem goldenen Strahl aus einer goldenen Sonne am Goldhimmel auf das Haupt Jesu herabsinkt. Mit seiner rechten Hand berührt er das Haupt Jesu. Am rechten Ufer steht ein Engel vermutlich mit Trockentüchern über verhüllten Armen für den getauften Jesus Christus, den Erlöser. Die mittlere Zone der rechten Bildhälfte ist zerstört, daher lassen sich weitere Details nicht erkennen und beschreiben.

Die distinguierende Darstellung fokussiert auf den entscheidenden Moment der Niederkunft des Heiligen Geistes auf Jesus, die Theophanie. Die ganze Taufszene ist mit zwei Worten in roten Lettern beschriftet, die durch den Goldstrahl getrennt werden.²⁹⁰

²⁸⁹ Vgl. Prolović 1997, S. 127.

²⁹⁰ Die Ikone erhält nach dem Trocknen der Farben eine griechische Beschriftung und wird vor dem liturgischen Gebrauch in der Kirche geweiht. Namensgebung und Weihe erheben die Ikone zur heiligen Sache. Rothemund 1954, S. 52–54; Onasch/Schnieper 2007, S. 234.

Formal und ikonographisch ist das Motiv sowohl mit Illuminationen als auch mit der Monumentalkunst in Fresken und Mosaiken vergleichbar. Die Vermittlung des Geschehens orientiert sich jedoch eher an der Statuarik, die in der monumentalen Kunst der Mosaiken aufscheint. Auch in diesem Motiv ist die Theologie der Ikonenmalerei in einer klaren Abgrenzung der Farben und Formen durch die Temperatechnik, die Fokussierung und Zentrierung auf den Hauptakteur und das besondere Ereignis sowie in der Hieratik der Szene wirksam. Auf die Typologien der Wasser (Meer und Jordan) wurde bereits hingewiesen.

5.4.2 Die Verklärung Christi

Das Fest der Verklärung Christi gehört im Osten zu den ältesten Kirchenfesten. Vermutlich wurde es bereits im 6. Jahrhundert gefeiert.²⁹¹

Die Verklärung oder Metamorphose Christi ist ein Offenbarungsereignis, das in drei von vier Evangelien beschrieben wird. Matthäus 17, 1-9, Markus 9, 2-13 und Lukas 9, 28-36 berichten, dass Jesus mit den Aposteln Petrus, Jakobus und Johannes auf einen Berg ging und sich vor ihren Augen verwandelte: Jesus strahlte wie die Sonne, und seine Gewänder leuchteten. Die Propheten Moses und Elias erschienen und sprachen mit ihm.²⁹²

Im frühesten Evangelium, dem des Matthäus, Kapitel 17, Verse 1-9, ist zu lesen: „Die Verklärung Jesu“: „1 Sechs Tage danach nahm Jesus Petrus, Jakobus und dessen Bruder Johannes beiseite und führte sie auf einen hohen Berg. 2 Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht. 3 Da erschienen plötzlich vor ihren Augen Mose und Elija und redeten mit Jesus. 4 Und Petrus sagte zu ihm: Herr, es ist gut, dass wir hier sind. Wenn du willst, werde ich hier drei Hütten bauen, eine für dich, eine für Mose und eine für Elija. 5 Noch während er redete, warf eine leuchtende Wolke ihren Schatten auf sie und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe; auf ihn sollt ihr hören. 6 Als die Jünger das hörten, bekamen sie große Angst und warfen sich mit dem Gesicht zu Boden. 7 Da trat Jesus zu ihnen, fasste sie an und sagte: Steht auf, habt keine Angst! 8 Und als sie aufblickten, sahen sie nur noch Jesus. 9 Während sie den Berg

²⁹¹ LCI 2015, Band 4, S. 416.

²⁹² LCI 2015, Band 4, S. 416–421; Onasch/Schnieper 2007, S. 108.

hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: Erzählt niemand von dem, was ihr gesehen habt, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden ist!“²⁹³

Wie in der Taufe geht es bei der Verklärung um eine Offenbarung des Göttlichen, das als strahlendes Licht erscheint und mit einer überirdischen Stimme nahezu dieselben Worte wie während der Niederkunft des Heiligen Geistes während der Taufe spricht: „Dies ist mein (ge-)lieb(t)er Sohn, an dem ich Gefallen (gefunden) habe“ (Mt, 3, 17; 17, 5).

Jesus ist Christus, der Gesalbte, wie er von den Propheten Elias und Moses vorausgedeutet wurde. Das Thema der überirdischen Kontinuität in der irdischen Zeit ist hier angezeigt und auch die Undeutbarkeit dieses Ereignisses selbst unter den treuesten Anhängern. Drei von Jesus Christus für diese religiöse Erfahrung ausgewählte Jünger – Petrus, Jakobus und Johannes – bezeugen das Mysterium. Sie sehen, hören – auch den Zusatz „Auf ihn sollt ihr hören“ –, müssen aber das Geschehen als Geheimnis vorerst bewahren. Nach dem vierten ökumenischen Konzil in Chalcedon (451) wird in diesem Verklärungsgeschehen auf dem Berg Tabor die hypostatische Vereinigung der beiden unvermischten und ungetrennten Naturen in Jesus Christus, göttlich und menschlich, sichtbar und offenbar. Die Strahlkraft der göttlichen Natur übersteigt die sinnliche Wahrnehmung und wird für die Erfahrung und Rezeption des Betrachters im Bild symbolisch als Sonnenlicht dargestellt, das die Propheten und Apostel und auch die Betrachter durchdringt, wenn sie auf Christus blicken.

Im Apsismosaik der Marienkirche im Katharinenkloster aus dem 6. Jahrhundert (565–566) findet sich die Verklärungsszene, die den Text illustriert und paradigmatisch für die Bildtradition wird: Der mit einem Kreuz nimbierte Christus steht in einer blauen Aureole im Zentrum, sein linker Arm trägt das Himation, seine rechte Hand ist vor dem Körper segnend erhoben. Seine ganze Gestalt ist von drei Strahlen durchzogen, die auf die zwei Propheten und die drei Apostel ausstrahlen. Elias und Moses stehen links und rechts von Christus und sind diesem mit einem Zeigegestus der rechten Hand zugewendet. Johannes und Jakobus umgeben Christus von beiden Seiten. Sie knien, ihr Körper ist vom Geschehen abgewendet, Arme und Hände sind erhoben, Kopf und Blick sind Christus zugewendet. Petrus liegt zu Füßen Christi, zu Boden geworfen, nach Süden ausgestreckt, seinen Kopf in seinen Händen haltend.

²⁹³ Hausbibel 2003, S. 1103.

Sämtliche Personen sind durch eine Inschrift gekennzeichnet und statuarisch dargestellt.
(Abb. 69)

In der nachikonoklastischen Zeit wird die Szene in den Festtagszyklus aufgenommen und als letzte Szene des öffentlichen Lebens und der Wunder Christi eingereiht. Ikonographisch und figurativ ändert sich nur wenig.²⁹⁴ Das zeigen die Mosaiken in der Klosterkirche Nea Moni auf Chios (Abb. 70) aus dem 11. Jahrhundert, in der Klosterkirche in Daphni aus der Zeit um 1100 (Abb. 71) und im Dom von Monreale aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 72). Es gibt grundsätzlich zwei Ebenen, eine irdische und eine erhabene oder überirdisch-spirituelle Ebene: Christus steht, teilweise eingefasst von einer Aureole, erhöht auf einem Felshügel. Elias und Moses deuten auf derselben Ebene von beiden Seiten auf Christus. Jakobus und Johannes knien eine Ebene tiefer auf dem Boden und blicken aus abgewendeten Haltungen auf das Geschehen, Petrus kniet oder liegt zu Füßen Christi und wendet sich diesem zu. Er ist derjenige unter den Jüngern, der eine deutlich andere Haltung einnimmt, wodurch er sich auch in seiner körperlichen Lage von den anderen beiden unterscheidet. Während sich im Mosaik in Nea Moni und im Pendentifmosaik in Daphni der Jünger in der Mitte in die entgegengesetzte Richtung als seine Brüder wendet, blickt dieser in unserem Balken B (Abb. 64a) analog seinen Brüdern in die südöstliche Richtung.

In unserem Balken B zeigt das Verklärungsmotiv in einer symmetrischen Komposition von hieratischer Qualität in den oberen zwei Dritteln des Bildes Christus in einer goldenen Mandorla auf einer Anhöhe stehend, mit gekreuztem Nimbus, zwei Gewändern, einer Schriftrolle in der linken Hand und mit der Geste der zwei Naturen Christi, die auf ihn selbst deutet. (Abb. 73) Dieser Fingerzeig steht im Bezug zum theologischen Dogma um die Menschwerdung Gottes in Jesus Christus, die sich vor den Augen der Jünger ereignet. Christus wird in der Mitte des Bildes in einer leicht kontrapostierenden Haltung gezeigt. Elias, weißhaarig und langbärtig, in dunklem Himation, links im Bild, und der jugendliche Moses, ohne Bart und mit kurzen dunklen gelockten Haaren, in weißem Himation, mit den Gesetzestafeln in der Linken, rechts im Bild, deuten mit ihrer jeweils rechten Hand auf die strahlende Gestalt Christi. Beide sind nimbiert und durch Inschriften gekennzeichnet. Ihr

²⁹⁴ LCI 2015, Band 4, S. 416–421.

Gesichtsausdruck ist spannungsvoll. Unterhalb dieser drei Personen, auf der ersten Ebene, auf dem Boden gewissermaßen, knien die drei Apostel: der heilige Petrus links, der auf Christus zeigt, der heilige Jakobus rechts, der seinen Kopf dreht, während er versucht, sich vom Boden zu erheben, und der heilige Johannes in der Mitte, der dabei ist, sein Gesicht zu bedecken.

Die Anordnung und die Haltungen der drei Apostel unterscheiden sich vom konventionellen Kompositionsschema, das im Verklärungsmosaik in der zentralen Apis des Katholikons (Abb. 69) und auch im Mosaik im Dom von Monreale in Palermo/Sizilien im 12. Jahrhundert (Abb. 72) repräsentiert ist. In der Regel ist Petrus in der Mitte der beiden Jünger Jakobus und Johannes platziert und blickt in die entgegengesetzte Richtung, doch in unserem Balken B tauscht Petrus mit Johannes den Platz, und alle Apostel blicken in nahezu isokephaler Anordnung einheitlich nach rechts im Bild, vermutlich in südöstliche Richtung.

Alle drei Apostel zeigen spezifische körperliche Reaktionen auf ihre Wahrnehmungen des Geschehens. Anzeichen von Unruhe und Emotionen sind unverkennbar, besonders bei Johannes, dessen Himation ganz von Licht durchdrungen ist. Doch im Vergleich mit den Illuminationen im Evangelistar aus dem Kloster Iviron auf dem Berg Athos in Folie 296v aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 74) und mit Folie 163 in Codex Parisinus Graecus 510, den Homilien Gregors aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 75), zeigt sich die Bewegtheit der Apostel in Balken B in einer inneren Betroffenheit, die sich in einer bewussten Haltung ausdrückt, während sich die Apostel in den Buchbeispielen fassungslos niederwerfen. Petrus, weißhaarig, bärtig und in königsblauem Himation links in unserem Bildmotiv, deutet auf die Erfahrung hin, die Johannes gerade macht, die diesen eine Haltung der Ehrfurcht und Demut einnehmen lässt.

Die Szene fokussiert auf den Moment der Offenbarung und auf die Worte der Stimme aus der sie überschattenden Wolke: „Auf ihn sollt ihr hören.“ (Mt, 17, 5) Diese Worte sind in dieser Darstellung nicht nur an die Apostel adressiert, sondern als Bildbotschaft auch an die Gläubigen im Allgemeinen zu verstehen.

Die goldene Mandorla, die Nimbi, der Arkadenbogen und die Scheiben in den Zwickeln wurden vom Maler auf eine besondere Weise bearbeitet, um die Wirkung intensiver göttlicher Strahlkraft zu unterstützen. Durch den Einsatz eines Zirkels mit einer kleinen Bürste wurde eine spezielle Lichtreflexion auf dem goldenen Hintergrund erzeugt.²⁹⁵

²⁹⁵ Manafis 1990, S. 105.

Dieses Verklärungsmotiv ist ein innovatives Meisterwerk, da es nicht nur die hieratische Darstellungsweise der konventionellen Monumentalkunst, wie sie vorbildlich im Dom von Monreale zu sehen ist, in einem Miniaturformat imitiert, sondern auch eine spirituelle Erfahrung eines Jüngers integriert, die durch eine emotionale Ergriffenheit sichtbar und auf einem Templon höchst sinnbildlich für den Betrachter wird. Der typologische Bezug der Verklärung zum zentralen Apsismosaik in der Sinaikirche ist offensichtlich.

5.4.3 Die Deesis

Der Begriff „Deesis“ ist griechischen Ursprungs und bedeutet „Fürbitte, Gebet, Anbetung“.²⁹⁶ Ursprünglich wird das Wort für ein eigennütziges Anliegen verwendet,²⁹⁷ doch in der postjustinianischen Zeit kam diesem Begriff mit den religiösen Bedürfnissen der Gläubigen und mit der Bildauffassung der Orthodoxie die Bedeutung zu, Trägerin und Vermittlerin der göttlichen Gnade zu sein.²⁹⁸ Die Beschreibung eines uneigennützigen Anliegens im religiösen Kontext findet sich erstmals in einer Legende des Sophronios von Damaskus (610–623) über die alexandrinischen Märtyrer Cyrus und Johannes, in der er seine Vision eines Gemäldes in einer Kirche beschreibt, das Christus in der Mitte, Maria zur Linken, Johannes den Täufer zur Rechten, Apostel, Propheten, Märtyrer um ihn herum sowie die Heiligen Cyrus und Johannes zu seinen Füßen zeigt.²⁹⁹

Seit dem 11. Jahrhundert gilt die „Deesis“ als Terminus technicus für eine byzantinische Bildkomposition, die den thronenden Christus als Weltenrichter mit offener oder geschlossener Bibel zwischen Maria und Johannes den Täufer als Fürbitter in Orantenhaltung darstellt. In der altkirchlichen Kunst bedeutet diese Haltung mit ausgebreiteten Armen eine Stellung flehentlichen Betens, die überkonfessionell und daher auch bei Nichtchristen üblich war. Maria und Johannes flehen in dieser fürbittenden Haltung um göttliche Gnade für die Menschen.³⁰⁰ Wenn zusätzliche himmlische Fürbitter – Erzengel oder Apostel – diese Kerngruppe ergänzen, ist von der „Großen Fürbitte“ oder der „Großen Deesis“ die Rede, die in der Regel noch die zwölf Apostel umfasst.³⁰¹

²⁹⁶ Onasch/Schnieper 2007, S. 228.

²⁹⁷ Walter 1968, S. 317.

²⁹⁸ LCI 2015, Band 1, S. 494.

²⁹⁹ LCI 2015, Band 1, S. 494.

³⁰⁰ Vgl. Onasch/Schnieper 2007, S. 228.

³⁰¹ LCI 2015, Band 1, S. 494.

Eine Große Fürbitte mit den zwölf Aposteln und zwei Engeln an der Seite des thronenden Pantokrators ist im Festzyklus oder Dodekaorton auf dem Tafelbild „Deesis und die ‚Zwölf Feste‘“ (Abb. 18) dargestellt. Auf dem neuen Miniaturformat eines Bilderbalkens, das sich ab dem 10. Jahrhundert entwickelt, wird diese „Große Deesis“ auf die „Kleine Deesis“ mit der Dreiergruppe Maria und Johannes mit Christus reduziert und in das Zentrum des Bilderzyklus auf dem Ikonostasebalken platziert.³⁰² (Abb. 2)

Dieses Deesis-Motiv ist jedoch nicht Bestandteil des Festtagszyklus. Die Deesis-Darstellung erscheint üblicherweise zwischen der Auferweckung des Lazarus und dem Einzug in Jerusalem und trennt die Themenbereiche „Jugend und Wunder Jesu“ von der „Passionsgeschichte Christi“.³⁰³

Der älteste erhaltene Bildfund der Deesis-Darstellung mit Maria, Christus und Johannes, mit hinweisendem Zeigegestus, ist in einer Waldmalerei in Santa Maria Antiqua in Rom erhalten und wird auf das 7. Jahrhundert datiert. (Abb. 76) Eine Wandmalerei aus dem 11. Jahrhundert zeigt einen sitzenden Christi mit offenem Buch: Im Zentrum thront der mit einem Kreuz nimbierte Christus, in seiner Rechten hält er das geöffnete Buch mit Vers 12 aus dem 8. Kapitel des Johannes-Evangeliums: „Als Jesus ein andermal zu ihnen redete, sagte er: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.“³⁰⁴ (Abb. 77) Elfenbeintafeln aus dem 10. Jahrhundert in Konstantinopel zeigen eine besondere, den griechisch-jüdischen Wertungen der Körperseiten folgende Ordnung: Maria steht links, also zur Rechten Christi, Johannes rechts, also zur Linken Christi, und Christus wird stehend dargestellt. (Abb. 78 und 79)

Ab dem 10./11. Jahrhundert sind Deesis-Darstellungen auch auf einem für einen Architrav eines Templons bestimmten Bilderbalken nachweisbar.³⁰⁵ Die Positionierung der Deesis zwischen den Festtagen ist in der Regel symmetriebildend, bleibt aber kontextabhängig und befindet sich nicht nur auf unserem Balken B, sondern auch, wie Manafis³⁰⁶ und

³⁰² Belting 2004, S. 266–278.

³⁰³ Weitzmann 1986, S. 70. Es gibt jedoch auch Abweichungen von dieser Regel. Weitzmann dokumentiert und beschreibt Balkenfragmente mit dem Festtagszyklus auf dem Sinai aus dem 12. Jahrhundert, für die eine mittlere Position der Deesis aus Platzgründen – bei einer bestimmten Raumbreite, einer beschränkten und ungeraden Anzahl von Motiven – nicht realisierbar war. Weitzmann 1986, S. 68.

³⁰⁴ Hausbibel 2003, S. 1200.

³⁰⁵ LCI 2015, Band 1, S. 496.

³⁰⁶ Manafis 1990.

Weitzmann³⁰⁷ beschreiben, in weiteren Ikonostasebalken aus dem 12. Jahrhundert im Sinaikloster, einmal mit einem thronenden und einmal mit einem stehenden Christus. (Abb. 20 und 23)

Auf unserem Balken B fällt auf, dass die Deesis zwar in der Mitte des Balkens, aber, wie schon in der Einleitung erwähnt, zwischen der Verklärung Christi und der Auferweckung des Lazarus platziert ist. Im Bildmotiv erscheinen vor einem Goldhintergrund drei nimbierte Figuren: Maria, Jesus Christus und Johannes der Täufer. (Abb. 83) Maria und Johannes stehen zu beiden Seiten von Christus, der in der Mitte auf einem rot gepolsterten Thronsessel sitzt. Diese Komposition findet sich auch auf dem Buchdeckel eines Lektionars aus dem 12. Jahrhundert auf dem Sinai (Abb. 82) und auf einem weiteren Deesis-Motiv auf einem Ikonostasebalken (Abb. 84). Beide Personen sind Christus zugewandt, ihr Haupt ist gesenkt, Arme und Hände sind in Orantenhaltung. Christus trägt ein zweiteiliges Gewand: Über einem purpurnen Chiton hat er ein blaues Himation angelegt. Seine Füße stehen auf einer rot gepolsterten und mit Schmucksteinen dekorierten Fußbank. In seiner Linken hält er das Buch, das geschlossen auf seinem linken Oberschenkel aufliegt. Die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben. Sein Blick ist dem Betrachter zugewandt. Maria trägt ebenfalls ein zweiteiliges Gewand: Über einem blauen Chiton hat sie ein purpurfarbenes Maphorion umgelegt. Die Bildelemente Thronsessel, Fußbank, Schmucksteine, Buch und Segensgestus sind symbolisch konnotiert, artikulieren einen herrschaftlichen Status, der theologisch deklariert und für die Christen durch die Schrift legitimiert ist.

Jesus wird, wie in den anderen Motiven, nach dem antiken Vorbild eines Philosophen, in der antiken Philosophenkleidung, mit Chiton und Himation bzw. Tunika und Pallium, und durch die wohl bedeutsamste sakrale Gestik, den Segensgestus, dargestellt, bei dem sich Zeige- und Mittelfinger mit dem Daumen als Symbol der Trinität berühren, während Ring- und kleiner Finger auf den Glauben an die zwei Naturen Christi hinweisen.³⁰⁸ Christus hebt die Rechte zum Segens- oder Redegestus, während die Linke in der Regel eine Schriftrolle hält, die schon auf antiken Denkmälern als Kennzeichen des Philosophen, Rhetors oder Arztes eine

³⁰⁷ Weitzmann 1986.

³⁰⁸ Onasch/Schnieper 2007, S. 266.

große Rolle spielte. Die Buchrolle, in der griechischen Bedeutung Logos, weist bei Christus auf den in ihm inkarnierten Logos hin. Die profane Entlehnung des Gegenstandes (Buchrolle) wird in diesem Kontext zum Sinnbild der Heilslehre³⁰⁹ und als typologischer Verweis auf das vorzeitliche Wort Gottes. Der mit Edelsteinen geschmückte Thronstuhl indiziert den Thron Gottes und den wahren Herrscher der wahren Welt.

Die Monoszene kulminiert in dem Moment der Entsprechung der Fürbitten von Maria und Johannes mit dem Segensgestus von Christus und damit im Moment der göttlichen Gnade, der für den Betrachter zur religiösen Erfahrung werden kann. Die hieratische Darstellung entspricht der Theologie der Ikonenmalerei.

Das Bildmotiv der Deesis in der Mitte von Balken B wird in der Mitte und damit vermutlich im Zentrum des vollständigen Bilderbalkens und über der mittleren Königstür des zentralen Templs gezeigt. (Abb. 83) Die Deesis ist nicht nur zentral positioniert, sie nimmt gegenüber den vier anderen Motiven auch mehr Raum ein. Die Deesis steht an einer Stelle, die auf mehr Bildmotive als die zwölf Feste des Dodekaortons hinweist.

5.4.4 Die Auferweckung des Lazarus

Die Auferweckung des Lazarus zählt zu den Wundern Christi und wird in der Ostkirche am Samstag vor Palmsonntag gefeiert. Das Fest eröffnet den Leidensweg Christi und seine Auferstehung von den Toten. Es reicht vermutlich bis in die Urgemeinde zurück. Seit Ende des 4., Anfang des 5. Jahrhunderts gab es neben der Grabeshöhle in Bethanien auch eine nach Lazarus benannte Kirche, das sogenannte „Lazarion“.³¹⁰ Das Motiv gehört zum byzantinischen Festbildzyklus und hat in der Regel seinen festen Platz zwischen der Verklärung Christi und dem Einzug in Jerusalem.³¹¹ Auf unserem Balken erscheint die Auferweckung des Lazarus zwischen der Deesis-Darstellung und dem Einzug in Jerusalem.

Die Schriftquelle für das Bildmotiv ist das Johannes-Evangelium, Kapitel 11, Verse 38–44 mit der Überschrift „Jesus erweckt Lazarus von den Toten auf“: „38 Da wurde Jesus wiederum innerlich erregt und er ging zum Grab. Es war eine Höhle, die mit einem Stein

³⁰⁹ Felicetti-Liebenfels 1956, S. 29.

³¹⁰ Onasch/Schnieper 2007, S. 109.

³¹¹ Weitzmann 1986, S. 70; LCI 2015, Band 3, S. 34–38.

verschlossen war. 39 Jesus sagte: Nehmt den Stein weg! Marta, die Schwester des Verstorbenen, entgegnete ihm: Herr, er riecht aber schon, denn es ist bereits der vierte Tag. 40 Jesus sagte zu ihr: Habe ich dir nicht gesagt: Wenn du glaubst, wirst du die Herrlichkeit Gottes sehen? 41 Da nahmen sie den Stein weg. Jesus erhob seine Augen und sprach: Vater, ich danke dir, dass du mich erhört hast. 42 Ich wusste, dass du mich immer erhörst; aber wegen der Menge, die um mich herum steht, habe ich es gesagt; denn sie sollen glauben, dass du mich gesandt hast. 43 Nachdem er dies gesagt hatte, rief er mit lauter Stimme: Lazarus, komm heraus! 44 Da kam der Verstorbene heraus; seine Füße und Hände waren mit Binden umwickelt, und sein Gesicht war mit einem Schweißstuch verhüllt. Er war in Grabtücher gewickelt und sein Kopf war mit einem Tuch verhüllt. Jesus sagte zu ihnen: Löst ihm die Binden und lasst ihn weggehen!“³¹²

Der verstorbene Lazarus wird in Grabtücher gewickelt und in ein Höhlengrab gelegt. Nach vier Tagen kommt Jesus Christus zu dem Grab des Toten und vollzieht vor den Augen der Schwestern Maria und Marta, trauernden Freunden und seinen Jüngern die Auferweckung von den Toten. Die Veranschaulichung dieses „Wunders“ erfolgt in drei Schritten: 1. Das Grab wird geöffnet. Dafür wird der Stein weggerollt. 2. Der Tote wird gerufen: „Lazarus, komm heraus!“ 3. Lazarus erscheint in Binden gewickelt am Eingang des Grabes. Christus fordert die Anwesenden auf, seine Binden zu lösen und Lazarus gehen zu lassen.

Die Szene veranschaulicht die Wirkung des Glaubens an die Worte Jesu aus dem Johannes-Evangelium, Kapitel 11, Vers 25: „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt.“³¹³ Der Vorgang der Auferweckung des Lazarus antizipiert die Auferstehung Christi und ein ewiges Leben.

In der frühchristlichen Bildtradition wird die Auferweckung des Lazarus häufig in einen typologischen Bezug zum Quellwunder Moses (4. Mose 20, 1–13) gesetzt.³¹⁴

Viele Kirchenväter verbinden mit der Auferweckung des Lazarus die Rückführung der Seele aus der Unterwelt, ein Glaube, der sich in den ältesten bildlichen Darstellungen erhalten hat, in denen Christus mit dem Magierstab des Hermes vor Lazarus steht und, in frühchristlicher

³¹² Hausbibel 2003, S. 1205.

³¹³ Hausbibel 2003, S. 1205.

³¹⁴ LCI 2015, Band 3, S. 34.

Umdeutung der griechischen Mythologie, die Seele des Verstorbenen aus dem Hades ruft. (Abb. 85 und 86) Dieser Magierstab wird christlich umgedeutet und nach und nach durch den Kreuzstab und einen Rede- oder Segensgestus ersetzt. So ist im Lazarus-Mosaik in der Basilika San Appolinare Nuovo (520–526) in Ravenna Christus mit antikem Redegestus (Abb. 87) und im Evangeliar von Rossano aus der Mitte des 6. Jahrhunderts mit dem Segensgestus (Abb. 88) zu sehen. Auch die Darstellung des Grabes erfährt eine Anpassung an die christlichen Bräuche: In Anlehnung an aktuelle Grabbauten wird anstelle eines Höhlengrabes, wie es noch im Evangeliar von Rossano zu sehen ist (Abb. 88), eine Ädikula abgebildet, in der der auferstandene Lazarus als Wickelleiche steht, manchmal sogar in einem Sarkophag wie im Mosaik in Ravenna (Abb. 87). Eine Ädikula mit Stufen zeigen sowohl die Katakombenmalereien in Rom (Abb. 86) als auch das Mosaik in Ravenna (Abb. 70). Im syrischen Evangeliar von Rossano (Abb. 88) und in Folie 196v der zwischen 879 und 882 in Konstantinopel geschriebenen und illustrierten Homilien des Gregor von Nazianz (Codex Parisinus Graecus 510 in der Bibliothéque Nationale de Paris) (Abb. 89) kommen die beiden Schwestern Maria und Marta ins Bild, die in Proskynese vor Christus knien. Die Bezeugung der Erweckung des Lazarus durch weitere Personen und eine Person in rotem Gewand an der Seite des Grabeingangs bleibt erhalten, wie in einer Wandmalerei aus dem frühen 12. Jahrhundert (1105–1106) in der Kirche Panagia Phorbiotissa (auch Panagia von Asinou) auf Zypern (Abb. 90) und auf einem Ikonostasebalken aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 91) auf dem Sinai zu erkennen ist. Im Fresko und im Balkenmotiv zeigt die Figur in Rot Trauer, der Kopf ist zur Seite geneigt, die rechte Hand trocknet die Tränen, die linke Hand hält ein weißes Band. Die Auszeichnung durch Nimben variieren: War es im Evangeliar von Rossano und im Parisinus Graecus 510 ausschließlich Christus, der von einem Nimbus überhöht war, zeigen in den Fresken und im Ikonostasebalken auch die beiden Jünger Jesu einen Nimbus und in den Fresken auch die gläubigen Schwestern. Auffällig ist schließlich noch der Wechsel der Positionierung der Wickelleiche, in frühen Darstellungen überwiegend links von Christus mit einer frontalen Stellung Christi (Abb. 85, 87, 89), in späteren Bildern rechts von Christus in Seitenansicht Christi.³¹⁵ (Abb. 88, 90–93) Das Fresko (Abb. 90) und das Lazarusmotiv im vergleichenden Balkenmotiv (Abb. 91) sind figuren- und gestenreich und im Fresko malerisch umgesetzt. Im Balkenmotiv sind die

³¹⁵ Vgl. auch Prolović 1997, S. 129, Anmerkung 122.

Figuren flächiger und mit geradlinigen Konturen gezeichnet, wodurch ein Effekt von Monumentalität entsteht. Diese Monumentalität wird im Mosaik im Dom von Monreale durch die Fokussierung auf den Moment der Erweckung des Lazarus erreicht (Abb. 92).

In unserem Balken B sind vor einem Goldhintergrund als stehende, nimbierte Hauptfiguren Christus mit Segens- bzw. Redegestus vor einem Berg zu sehen und eine Ädikula in einem Sarkophag sowie der in Tüchern gewickelte Lazarus rechts von Christus. (Abb. 93) Jesus trägt ein zweiteiliges Gewand und ist umgeben von Personen hinter ihm, links im Bild. Vor ihm, in der Bildmitte, knien zwei Frauen, offenbar die Schwestern, eine in Proskynese vor Christus und die andere Lazarus zugewendet. Drei weitere Personen umgeben die blau getünchte Wickelleiche: Eine davon, in der Bildmitte, nimmt den Stein (Deckel) in beide Hände und gibt den Auferweckten frei, eine weitere, rechts im Bild, stützt Lazarus, die dritte Person, im roten Kleid, steht nahezu mittig unmittelbar hinter Lazarus.

Diese Darstellung verwendet christlich adaptierte traditionelle Bildelemente, vom Segensgestus bis zum Sarkophag. Der erweckte Lazarus trägt, wie es für die Ostkirche beschrieben wird, einen Nimbus. Möglicherweise handelt es sich bei der Figur im roten Kleid, die auch im Evangeliar von Rossano, in den Fresken in Asinou und auf einem weiteren Ikonostasebalken zu sehen ist (Abb. 88, 90, 91), um eine christlich umgedeutete Figur des Gottes der Unterwelt, der die Seele freigibt. Die Szene fokussiert auf den prägnanten Moment der Erweckung, der durch den Segensgestus Christi initiiert wird, zur Rückführung der Seele aus der Unterwelt und zum Erscheinen des Lazarus führt. Die Szene ist sowohl figurativ als auch distinktiert und hieratisch ins Bild gesetzt. Der Ikonenmaler orientiert sich an der theologischen Umsetzung des Moments der Erweckung, die sich auch im Lazarus-Mosaik im Dom von Monreale zeigt.

5.4.5 Der Einzug in Jerusalem

Der triumphale Einzug Christi in Jerusalem auf dem Rücken einer Eselin wird bereits im 4. Jahrhundert von der Ostkirche gefeiert. Als Palmsonntag kündigt er den Beginn der Karwoche an. Das Bildmotiv ist Teil des Festtagszyklus.³¹⁶

³¹⁶ LCI 2015, Band 1, S. 594.

Als typologische Analogien zum Einzug in Jerusalem finden sich die Motive „Moses zieht nach Ägypten“ im Klosterneuburger Altar (1181) und die „Begrüßung Davids nach der Besiegung Goliaths“ in der Armenbibel.³¹⁷ Beide Darstellungen verbindet inhaltlich eine scheinbar unüberwindbare irdische Größe und Macht, die von der spirituellen Kraft der Einzelnen – Moses und David – überwunden wird. Diese Typologien illustrieren und bezeugen das Heilsgeschehen.

Alle Evangelisten berichten über den Einzug Christi in Jerusalem (Mt 21, 1–11; Mk 11, 1–11; Lk 19, 29–40; Joh 12, 12–19). Die früheste Schriftquelle dieser Szene mit dem Titel „Der Einzug in Jerusalem“ findet sich im Matthäus-Evangelium, Kapitel 21, Verse 1–11: „1 Als sich Jesus mit seinen Begleitern Jerusalem näherte und nach Betfage am Ölberg kam, schickte er zwei Jünger voraus 2 und sagte zu ihnen: Geht in das Dorf, das vor euch liegt; dort werdet ihr eine Eselin angebunden finden und ein Fohlen bei ihr. Bindet sie los und bringt sie zu mir! 3 Und wenn euch jemand zur Rede stellt, dann sagt: Der Herr braucht sie, er lässt sie aber bald zurückbringen. 4 Das ist geschehen, damit sich erfüllte, was durch den Propheten gesagt worden ist: 5 Sagt der Tochter Zion: Siehe, dein König kommt zu dir. Er ist friedfertig und er reitet auf einer Eselin und auf einem Fohlen, dem Jungen eines Lasttiers. 6 Die Jünger gingen und taten, wie Jesus ihnen aufgetragen hatte. 7 Sie brachten die Eselin und das Fohlen, legten ihre Kleider auf sie und er setzte sich darauf. 8 Viele Menschen breiteten ihre Kleider auf der Straße aus, andere schnitten Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg. 9 Die Leute aber, die vor ihm hergingen und die ihm folgten, riefen: Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe! 10 Als er in Jerusalem einzog, geriet die ganze Stadt in Aufregung, und man fragte: Wer ist das? 11 Die Leute sagten: Das ist der Prophet Jesus von Nazareth in Galiläa.“³¹⁸

Im Text ist von Jesus und zwei seiner Jünger die Rede, einem Dorf beim Ölberg, einer Eselin, einem Fohlen, der Erfüllung der Prophezeiung, von der Tochter Zion, Maria, den Kleidern der Jünger auf dem Rücken der Eselin, auf die sich Jesus setzt, von Menschen, die ihre Kleider als „Kleiderboden“ für Jesus ausbreiten, Zweige von den Bäumen schneiden und auf den Weg streuen, und von der Aufregung in Jerusalem, als Jesus in die Stadt einzieht.

³¹⁷ LCI 2015, Band 1, S. 598.

³¹⁸ Hausbibel 2003, S. 1108.

Der Bildtypus des Einzugs Christi in Jerusalem ist historisch vorgeformt. Er entwickelt sich aus einer spätantiken, gnostischen „adventus“-Darstellung aus dem 3. Jahrhundert in Rom, die einen siegreichen Herrscher rittlings auf einem Pferd beim Einzug in seine Residenzstadt zeigt, die Rechte zum Gruß erhoben, in der Linken die Zügel des Pferdes oder das Zepter der Macht haltend, das Zeremoniell vorwegnehmend.³¹⁹ Doch die Maler wählen für den Einzug Christi nicht das Symboltier der Macht, das Pferd, sondern ein Lasttier, das den Menschen bei seinen täglichen Aufgaben unterstützt, eine Eselin und ein Fohlen. Die imperiale „adventus“-Symbolik wird im christlichen Bildtext als Einzug in das himmlische Jerusalem und antizipierter Triumphzug über Sünde und Tod gedeutet.

Im byzantinischen Kulturkreis sitzt Christus, der Erlöser, den orientalischen Gepflogenheiten entsprechend, seitlich auf dem Tier wie im syrischen Rabbula-Codex aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 95), im Westen reitet er, den abendländischen Bräuchen folgend und wie in einer altchristlichen Sarkophagskulptur auf dem römischen Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus aus dem Jahr 359 in Rom zu sehen ist, rittlings (Abb. 94). Die Zeichen des Erlösers sind der Segensgestus mit der Rechten und der Rotulus mit der Prophezeiung in der Linken. Das Evangeliar von Rossano aus dem 6. Jahrhundert übersetzt die Textquelle ausführlich mit einem mit Kreuz nimbierten Christus seitlich auf einer Eselin reitend, mit Segensgestus und Rotulus, den Propheten kennzeichnend, zwei Jüngern, die ihm zu Fuß folgen, zwei Kindern in einem Baum, Menschen, die Kleider ausbreiten, andere, die mit Palmwedeln vor den Toren der Stadt auf ihn warten, weiteren Kindern, Menschen, die mit Palmwedeln aus Fenstern winken. (Abb. 96) Diese narrative Darstellung gilt als Vorbote der späteren byzantinischen Kunst. Als Charakteristikum des Einzugs in Jerusalem in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst wird der Esel mit gebücktem Kopf genannt, wie ihn die Wandmalerei in Agios Nikolaos tis Stegis in der Kirche Kakopetria in Zypern im 11. Jahrhundert (Abb. 98) und das Mosaik im Dom von Monreale im 12. Jahrhundert (Abb. 78) zeigen.³²⁰

Das Bild des Einzugs in Jerusalem in unserem Balken B ist beschädigt und nur teilweise zu beschreiben. (Abb. 100) Vor einem Goldhintergrund sitzt der nimbierte Christus auf einer Eselin mit gebücktem Kopf, wie es für die Zeit üblich ist. Er trägt ein zweiteiliges Gewand aus einem purpurfarbenem Chiton und einem blauem Himation, der Segensgestus der Rechten

³¹⁹ LCI 2015, Band 1, S. 594–598.

³²⁰ LCI 2015, Band 1, S. 598.

und ein Rotulus in der Linken als christliche Herrschaftszeichen sind deutlich erkennbar. Christus bildet das kompositorische Zentrum des Bildes, der Segensgestus erscheint im Mittelpunkt. Links und rechts im Bild sowie im linken Vordergrund ist Stadtarchitektur zu identifizieren. Im Hintergrund ragt zwischen Christus und der Stadt ein Baum in die Höhe, auf den eine stark verkleinert gemalte Person klettert. Diese Ikonographie findet sich auch in den Wandmalereien aus dem 11. Jahrhundert in Zypern (Abb. 97 und 98) und im Mosaik aus dem 12. Jahrhundert in Sizilien (Abb. 99). Auch die Anordnung mit Menschen vor und hinter Christus stimmt ikonographisch mit den Vorläufern überein.

Die Darstellung des Einzugs fokussiert dennoch nicht die Geschichte und einen horizontalen Verlauf der Chronologie, sondern den distinguierenden Moment des Segens Christi, der auch den gläubigen Betrachter vor dem Templon erreicht. Die Komposition ist trotz der narrativen Bezüge hieratisch überhöht. Die Gestaltung des Motivs in diesem Miniaturikonenformat orientiert sich eindeutig an der monumentalen Kunst, ist in unserem Balken B jedoch konsequenter im Sinne der Theologie der Ikonenmalerei umgesetzt. Christus, dem die Menschen von allen Seiten zuströmen, bildet mit seinem Segensgestus das Bildzentrum.

5.4.6 Untersuchungsergebnisse Balken B

Für die Miniaturen in Balken B sind die Evangelien die Quellen der Bildgestaltung: für die Taufe Jesu alle vier Evangelien, für die Verklärung Christi drei der Evangelien bis auf jenes des Johannes, für die Auferweckung des Lazarus nur das Evangelium des Johannes und für den Einzug in Jerusalem wieder alle vier Evangelien. Die Deesis wird auf einen literarischen Ursprung in einer Legende des Sophronios zurückgeführt.

Diese Ereignisse sind ab dem 2./3. Jahrhundert (Taufe Christi), ab dem 4. Jahrhundert (Einzug in Jerusalem), ab dem 6. Jahrhundert (Verklärung und Erweckung des Lazarus) und ab dem 7. Jahrhundert (Deesis) verzeichnet. Sie zählen zu den ältesten christlichen Festtagen, die ihren prägenden visuellen Ausdruck durch monumentale Fresken und Mosaiken erhalten haben, wie im Taufbild-Fresko in der Lucina-Gruft in der Calixtuskatakomben in Rom (2./3. Jahrhundert), im Verklärungsmosaik im Katholikon auf dem Sinai (6. Jahrhundert), im Lazarus-Mosaik in der Basilika San Appolinare Nuovo in Ravenna (6. Jahrhundert) und in der Deesis-Wandmalerei in Santa Maria Antiqua in Rom (7. Jahrhundert) zu sehen ist.

Die fünf Bildmotive sind, von Arkadenbögen getrennt, auf einem Holzbalken in chronologischer Reihenfolge nebeneinander angeordnet. Die Innovation der Ikonenschreiber

liegt darin, den monumentalen Charakter auf dieses Miniaturformat auf einem Holzbalken zu übertragen. Alle Motive fokussieren einen distinguierenden Moment im Geschehen und zeigen diesen in einer statuarischen und zugleich figurativen Malweise. Die Maler dieses Balkens verzichten auf eine Narration, die mit dem Bildformat traditionellerweise assoziiert wird, und zeigen als zentrales Momentum – Taufe, Verklärung, Deesis, Lazarus, Einzug – einen hieratischen Christus oder seinen Segensgestus im Zentrum. Damit erfüllen die Ikonenschreiber nicht nur die postikonoklastischen theologischen Vorschriften für die Ikonenmalerei, sondern auch die spezifische Funktion eines Epistylbalkens auf dem Haupttemplon, die darin liegt, Gläubige an dieser Schwelle zum Allerheiligsten zur stillen Kontemplation und religiösen Erfahrung einzuladen.

Die religiöse Symbolik vermittelt sich insbesondere durch die hieratische Gestaltung der Protagonisten und durch den symbolischen Goldhintergrund, der als Kontinuum durch alle Motive wirkt.

Das Forscherpaar Sotiriou bringt dieses Balkenfragment B stilistisch mit den Fresken in Nerezi von 1164³²¹ in Verbindung, in denen Hutter zufolge die bewegten Linien, die jede Figur in einer emotionalen „Geste“ durchdringen, und die subtilen Beziehungen der Figuren untereinander zu „lyrisch-intimen, realistischen Stimmungsbildern“ verschmelzen, dominieren.³²² (Abb. 101) Der Vergleich dieser Beschreibung Hutters mit den Bildmotiven in unserem Balken B (Abb. 2) entspricht in meiner Wahrnehmung nicht der Behauptung der Sotiriou. Identifizierbar ist sowohl ein formal einfacher, hieratischer und figurativer Stil als auch eine singuläre innovative Gestaltung, in der die Gewänder neue Farben und Draperien erhalten, die sich in dichterem Linien bzw. Faltenwürfen formieren, emotionale Berührtheit suggerieren und sich in diesem emotionalen Momentum vergleichen lassen, das sich in Balken B in einer inneren Ergriffenheit zeigt und in den Fresken in Nerezi in einer lyrisch-expressiven Bewegtheit. Insbesondere die lichtvolle Gestalt des Johannes [sic!] mit den velierten Händen, in unserem Bildmotiv auf Balken B in einer Linie unterhalb von Christus im Bild, zeugt von dieser inwendigen religiösen Erfahrung. (Abb. 2)

³²¹ Sotiriou 1958, S. 242; Weitzmann 1986, S. 70.

³²² Hutter 1981, S. 143.

Das Balkenfragment B wurde vermutlich, wie Weitzmann vorschlägt, entweder von lokalen Ikonenmalern, im Malstil der Hauptstadt Konstantinopel geschulten, oder von aus einem Skriptorium der Hauptstadt nach dem Sinaikloster entsendeten Künstlern, im Sinne der Theologen und nach monumentalen Vorbildern vor Ort ausgeführt. Dabei haben wir es mit mehreren Malerhänden und mit verschiedenen handwerklichen Qualitäten zu tun; möglicherweise handelte es sich um eine hierarchisch organisierte Werkstatt, deren Mitglieder für bestimmte Personen bzw. Gegenstände bzw. Farben zuständig und zeitgleich an mehreren Aufträgen tätig waren. Der Maler der Verklärung zeichnet sich durch eine besonders innovative Umsetzung aus.

6. Rekonstruktion und Verortung der Ikonostasebalken

Weitzmann hat eine Reihe von Ikonostasebalken aus dem 12. Jahrhundert im Sinaikloster dokumentiert und rekonstruiert, die in Kapitel 5 „Ikonostase-Balkenfragmente“ vorgestellt wurden und im Vergleich mit den Maßangaben im Grundriss der Marienkirche eine Grundlage für die hypothetische Rekonstruktion der Balkenfragmente A und B bilden.

6.1 Weitzmanns These und ihre kritische Reflexion

Weitzmann zufolge handelt es sich um zwei – dem ersten und zweiten bzw. mittleren – von ursprünglich möglichen drei Balkenteilen, eines Registers am zentralen Templon der justinianischen Marienkirche im Sinaikloster. Weitzmann betrachtet diese Balken als zusammenhängend und biografisch-chronologisch aufeinander folgend. Er schreibt sie lokalen, im Malstil der Hauptstadt Konstantinopel geschulten Ikonenmalern zu oder Malern, die nach dem Sinaikloster entsendet wurden, um vor Ort zu arbeiten. Beide Holzbalken – Balken A und Balken B – datiert er ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts (1150–1175).³²³

Wenn wir mit Weitzmann von einem hypothetischen fehlenden dritten Balken C ausgehen, der weitere fünf Motive enthalten würde, dann ließe sich die Länge dieses fehlenden Balkens C auf 41,5 cm x 141,5–159 cm schätzen. Die kürzere Länge mit rund 140 cm würde der Länge des ersten Balkens A, die Länge mit rund 160 cm würde dem zweiten Balken B entsprechen. Das vollständige hypothetische dreiteilige Register des Ikonostasebalkens hätte eine geschätzte Gesamtlänge von rund 440–460 cm bei einer Höhe von 41,5 cm. Weitzmann verortet diesen hypothetischen 15-teiligen Epistylbalken auf dem Haupttemplon, der, wie in Kapitel 4.4 „Altarschranke, Templon, Ikonostase“ beschrieben, den zentralen Altarbereich der Sinaikirche abschränkte. Die Weite der beiden Altarsäulen beträgt rund 560 cm. Die heutige Hauptikonostase stammt, wie bereits erwähnt, aus dem 17. Jahrhundert und misst 780 cm in der Breite. Zu beachten gilt, dass ein Templon weniger raumgreifend konzipiert war als eine Ikonostase und Letztere daher andere Maße verlangte.

In der allgemeinen biografisch-chronologischen Abfolge der Ereignisse folgen die Festtage auf Balken B jenen auf Balken A, mit Ausnahme der Position der Deesis, die einerseits die

³²³ Weitzmann 1986, S. 70.

Mitte des Balkens markiert, und andererseits, sofern Balken A und Balken B als zusammengehörig betrachtet werden, die Marienfeste von den Herrenfesten trennt und aufgrund der erhöhten Anzahl an Marienfesten auf einen Marienschwerpunkt hinweist. Bei den ersten beiden Bildmotiven (1, 2) handelt es sich ausschließlich um Marienfeste (M), bei den fünf folgenden Motiven (3–7) kann es sich sowohl um Marienfeste (M) als auch um Herrenfeste (H) handeln.

Wenn mit Weitzmann die beiden Balken zusammengehören und die Deesis numerisch das Zentrum des Bilderbalkens bildet, dann müssten fünf weitere Motive auf einem weiteren hypothetischen fehlenden Balken C folgen, für die sich in einer Gesamtübersicht folgendes Schema zeichnen ließe:

A	B	C
M M H H H	H H D H H	H H H H M
M M M M M	M M D H H	H H H H M
1 2 3 4 5	6 7 1 2	3 4 5 6 7

Grafik 3: Marien- und Herrenfeste, Rekonstruktion nach Weitzmann

A, B, C = Balkennummern

M = Marienfest, H = Herrenfest, D = Deesis

1, 2, 3 ... = fortlaufende Anzahl und Nummerierung der Bildmotive

Auf dem hypothetischen fehlenden Balken C könnten sich entsprechend der Konvention folgende weitere Festdarstellungen befunden haben: Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und Marias Entschlafung.³²⁴ Diese Bildfolge findet sich auf mehreren Bildträgern auf dem Sinai, auf einem Tafelbild aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 18), auf sämtlichen von Weitzmann dokumentierten Ikonostasebalken (Abb. 20c, 19d, 20a, 20b) und auf einem Vier-Flügel-Altar aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 22).

Insgesamt hätten wir es mit 15 Motiven zu tun, die Balken B als mittleren Balken über der Königstür lokalisieren ließe. Der Zuschnitt der linken und rechten oberen Ecken könnte auf eine spätere Nutzung durch eine Einpassung an auf Säulen aufsitzenden Kapitellen zurückzuführen sein.

³²⁴ Weitzmann 1986, S. 70.

6.2 Sotirious These und ihre kritische Reflexion

Dem griechischen Forscherpaar Sotiriou zufolge gehören die beiden Balkenfragmente – Balken A und Balken B – nicht zusammen.³²⁵ Wie im Forschungsstand in Kapitel 2 vorgestellt, unterscheiden sie die beiden Balken nicht nur stilistisch, sie zählen Balken A auch zur Kategorie der tragbaren Ikonen und datieren diesen früher als Balken B.

Die Untersuchung der Bildmotive auf Balken A in Kapitel 5.3 hat gezeigt, dass andere Vorbilder als von den Sotirou vorgeschlagen für die neue narrativ-hieratische Bildsprache, die in Balken A formuliert wurde, relevant sind (vgl. 5.3.6 „Untersuchungsergebnisse Balken A“). Das Untersuchungsergebnis der Bildmotive in Balken B stellt eine statuarisch-hieratische Ausdrucksweise fest, in der emotionale Bewegtheit inwendig erleuchtet versinnbildlicht wird. Für diese innovative Meisterleistung der Ikonenmaler gibt es zwar monumentale Vergleiche, aber keine unmittelbaren Vorbilder. Es handelt sich um eine theologisch motivierte neue Kreation für diese Miniaturen auf einem Epistylbalken an exponierter Stelle.

Während die in Kapitel 5.1 „Ikonostase-Balkenbestände im Sinaikloster“ vollständig rekonstruierten Ikonostasebalken etwa gleiche Längen der einzelnen Balkenteile aufweisen, unterscheiden sich unsere Balken A und B sowohl in der Länge als auch in der Breite der Bildmotive. Diese Differenzen unterstützen die These, dass es sich um unabhängige Balkenfragmente handelt.

Diese mögliche Unabhängigkeit der beiden Balken voneinander lässt meines Erachtens neue Rekonstruktionsthesen zu.

6.3 Neue Rekonstruktionsthesen

Die formalen und stilistischen Unterschiede der Balkenfragmente A und B, der Einblick in die historische Entwicklung des Templons und der Ikonostase, die sich hier deutlich in der Zunahme der Höhe und der Anzahl der Balkenteile und Bildmotive auf einem vollständigen Epistylbalken mit Festtagszyklus im Laufe des 12. Jahrhunderts zeigt, lassen für die Verortung dieser außergewöhnlichen Ausmaße dieser Bilderbalken nur drei Räume zu. Die

³²⁵ Sotiriou 1956/1958, S. 242.

Erkenntnisse aus dieser Auswertung erlauben eine differenziertere Sichtweise und neue Rekonstruktionsthese, die ich hier vorstellen möchte.

6.3.1 Interpretation A und erste neue Rekonstruktionsthese

Balken A ist ein Einzelbalken und wurde im Reisegepäck mitgebracht und für eine Kapelle im Sinaikloster gestiftet. Aufgrund des Marienschwerpunktes könnte dieser kurze Bilderbalken mit einer Länge von 140 cm in einer Seitenkapelle der Marienkirche wie in der Kapelle von Anna und Joachim auf dem Templon vor dem Altarbereich gedient haben. Diese Kapelle hat eine Wandbreite von 200 cm, einen Templonbereich von rund 140 cm und damit Maße, die eine solche Annahme berechtigen. (Abb. 4)

Erste neue Rekonstruktionsthese:

Balken A ist ein Einzelbalken mit fünf Marienfesten zur Verortung auf einem Templon in einer Seitenkapelle mit Marienschwerpunkt wie beispielsweise in der Kapelle der Hll. Anna und Joachim in der Sinaikirche.

6.3.2 Interpretation B und zweite neue Rekonstruktionsthese

Balken A ist ein Balkenfragment, dem ein hypothetischer zweiter Balkenteil B1 fehlt. Der vollständige Epistylbalken lässt sich wie folgt rekonstruieren:

Balken A: 41,5 cm x 140 cm und fünf Motive

Balken B1: 41,5 cm x 140 cm und fünf Motive (hypothetischer, fehlender Balkenteil)

Das Schema der zehn Marienfeste (M) auf einem zweiteiligen Epistylbalken lässt sich wie folgt darstellen:

A	B1
M M M M M	M M M M M
1 2 3 4 5	6 7 8 9 10

Grafik 4: Marienfeste, Rekonstruktionsthese für Balken A und B1

A, B1 = Balkennummern

M = Marienfest

1, 2, 3 ... = fortlaufende Anzahl der zehn Marienfeste

Bei den fünf Motiven von Balken A handelt es sich um fünf Marienfeste (M). Diese fünf Marienfeste könnten mit weiteren fünf Marienfesten verbunden worden sein, um die Zehnerfolge, einen mariologisch und typologisch motivierten zehnteiligen Bilderbalken, ein Vorgängermodell des Dodekaortons, zu gestalten.

Die Marienkirche am Mosesberg, an dem Moses die Zehn Gebote erhielt, und der Brennende Dornbusch als Symbol der Jungfräulichkeit Marias könnten diesen Balken mit zehn Marienmotiven begründen. In einer Zehnerfestfolge würde der zweite Balken B1 mit einer Länge von 140 cm Balken A ergänzen. Der vollständige, beide Balken (A + B1) umfassende Registerbalken hätte eine Gesamtlänge von 280 cm. Dieser Marienbalken wäre damit nahezu gleich lang wie der vollständig erhaltene Epistylbalken im gegengleichen südöstlichen Pastophorium, der ebenfalls in das 12. Jahrhundert³²⁶ datiert wird. (Abb. 23)

Es handelt sich bei diesem Balken um einen zweiteiligen Balken mit zwölf Szenen, die aus elf Motiven mit den Wunderheilungen des heiligen Eustratios und einer Darstellung der Deesis zusammengesetzt sind. Die beiden Balkenteile messen 34,5 cm in der Höhe und 275 cm in der Länge. Sie sind in zwei Mal sechs Motive unterteilt. Im Vergleich zu unseren Balken A und B sind diese Balken um 7 cm schmaler.

Zehn Marienfeste finden sich beispielhaft in den Marienpredigten des Johannes von Euboea aus der Mitte des 8. Jahrhunderts, aus deren Auflistung sich folgende fünf biografisch-chronologische Szenen auf einem hypothetischen fehlenden Balken B1 anschließen könnten: Taufe Jesu durch Johannes den Täufer oder Theophanie (6. Januar), die Verklärung oder Transfiguration (6. August), das Abendmahl oder Pascha (flexibel), Himmelfahrt (flexibel) und Pfingsten (flexibel).³²⁷ Die Deesis würde in dieser Bilderfolge mit zehn Marienfesten nicht vorkommen. Alternativ wäre, wie in Kapitel 4.3.4 „Festtage und Bildmotive“ ausgeführt, auf Balken B1 eine Bilderfolge mit folgenden Bildmotiven möglich: Verklärung (6. August), Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten.³²⁸

³²⁶ Sotiriou 1958, S. 241, 242.

³²⁷ Cunningham 2008, S. 45–47, S. 182–183.

³²⁸ Vgl. LCI 2015, Band 2, S. 26–27.

Zweite neue Rekonstruktionsthese:

Die Argumentation für diese zweite neue Rekonstruktionsthese liest sich wie folgt: Balken A und ein fehlender hypothetischer Balken B1 bilden einen zweiteiligen Ikonostasebalken mit zehn Marienmotiven auf einem Templon in der Jakobus-Kapelle.

Das Bildprogramm von Balken A mit fünf Marienfesten steht in Bezug zur Patronanz einer der Gottesmutter geweihten Marienkirche auf dem Sinai. Die Pastophorien der Marienkirche sind symmetrisch angelegt, rund 500 cm breit, ausgewählten männlichen Heiligen gewidmet und verfügen über eigene Altarbereiche. Der Ikonostasebalken des südöstlichen Pastophorium ist vollständig erhalten, umfasst zwei Balkenteile, zwölf Bildmotive und misst 280 cm.

Analog dem gegengleichen Epistylbalken im südöstlichen Pastophorium fehlt Balken A vermutlich ein hypothetisches Balkenstück B1 mit fünf weiteren Marienfesten und 140 cm Länge. Balken A mit fünf Marienfesten und 140 cm Länge und der fehlende hypothetische Balken B1 mit weiteren fünf Marienmotiven und 140 cm Länge sind mit einer Gesamtlänge von rund 280 cm auf dem Architrav des Templons des nordöstlichen Pastophoriums, der Jakobus-Kapelle, zu verorten. Die Balkenfragmente A und B gehören nicht zusammen.

6.3.3 Interpretation C und dritte neue Rekonstruktionsthese

Schließlich ließe sich folgern, dass auch Balken B ein Einzelfragment einer Balkenserie sein könnte. Für einen schlüssigen Festtagszyklus würden diesem allerdings zwei weitere hypothetische Balkenteile mit jeweils fünf Motiven fehlen: A1 und C1, die dieselben 15 klassischen Marien- und Herrenfeste umfassen könnten.

Das Festtagsschema des vollständig rekonstruierten dreiteiligen Epistylbalkens ließe sich wie folgt skizzieren:

A1	B	C1
M M H H H	H H D H H	H H H H M
1 2 3 4 5	6 7	1 2 3 4 5 6 7

Grafik 5: Marien- und Herrenfeste, Rekonstruktionsthese für Balken B

A, B, C = Balkennummern

Die Balkenfragmente A1 und C1 sind hypothetisch und fehlen.

M = Marienfest, H = Herrenfest, D = Deesis

1, 2, 3 ... = Anzahl der Motive

Dritte neue Rekonstruktionsthese:

Diese dritte neue Rekonstruktionsthese lässt sich wie folgt begründen: Balken A1, Balken B und Balken C1 bilden einen hypothetischen dreiteiligen Ikonostasebalken mit 15 Marien- und Herrenfesten einschließlich der Deesis auf dem Architrav des Haupttempions der Sinaikirche. Dieser Bilderbalken hätte eine Gesamtlänge von $3 \times 159 \text{ cm} = 477 \text{ cm}$. Diese Länge ließe sich zwischen den großen Rundsäulen vor dem Altarbereich, die in einem Abstand von 560 cm stehen, integrieren. Damit wäre Balken B im Verbund mit zwei fehlenden hypothetischen Balkenfragmenten (A1 und C1) für die Verortung am Haupttempion der Sinaikirche plausibel.

6.4 Rekonstruktion und Verortung der Balken A und B

Aus dem Forschungsstand, der bisher von den Forschern Maria und Georg Sotiriou und Kurt Weitzmann bestimmt wurde, mit den Ergebnissen aus der methodischen Untersuchung der Bildmotive und nach einer kritischen Reflexion der Behauptungen der Forscher einschließlich der drei Rekonstruktionsthesen schlage ich folgende zwei konkrete Rekonstruktionen und Verortungen von unseren Sinaibalken A und Sinaibalken B vor.

6.4.1 Balken A: Rekonstruktion A (Rekonstruktionszeichnung 1)

1. Balken A mit fünf Marienfesten und einer Länge von 140 cm ist vermutlich ein Balkenfragment eines zehnteiligen Marienbildzyklus. (Rekonstruktionszeichnung 1)
2. Das hypothetische Balkenfragment B1 mit weiteren fünf biografisch-chronologischen Ereignissen im gleichen Umfang wie Balken A und weiteren 140 cm fehlt.
3. Der vollständige Epistylbalken mit einer Gesamtlänge von 280 cm entspricht nahezu der Länge des Ikonostasebalkens im gegengleichen südöstlichen Pastophorium.
4. Beide Pastophorien sind symmetrisch und für den Durchgang von Pilgern zum Heiligen Dornbusch im rückwärtigen Hof der Sinaikirche angelegt.
5. Inhaltlich steht das Bildprogramm mit den Marienfesten in Balken A in Bezug zur ursprünglichen Patronanz der Kirche, einer der Gottesmutter geweihten Kirche.
6. Der zweiteilige Balken mit zehn Bildmotiven ist aufgrund des Marienschwerpunktes und des väterlichen und prophetischen Bezuges am ehesten in der Jakobus-Kapelle, dem nordöstlichen Pastophorium, zu verorten.
7. Die Bildmotive sind ikonographisch analog der Buchmalerei und dem Miniaturformat narrativ konzipiert, ihre stilistische Ausführung im neuen Format einer Ikonenminiatur

auf einem horizontalen Holzbalken orientiert sich allerdings, wohl aufgrund ihrer Funktion am Standort des Templons in der Jakobus-Kapelle auf dem Mosesberg, an der Theologie der Ikonenmalerei und an der Statuarik und Hieratik der monumentalen Mosaikkunst.

In einer Rekonstruktionszeichnung wird diese Rekonstruktion A aus Balken A und Balken B1 mit den Festen Taufe, Verklärung, Abendmahl, Himmelfahrt, Pfingsten beispielhaft und analog den Beschreibungen in Kapitel 4.3.4 „Festtage und Bildmotive“ sowie in Kapitel 6.3.2 „Interpretation B und zweite neue Rekonstruktionsthese“, dargestellt.

(Rekonstruktionszeichnung 1)

Aufgrund des liturgischen Rituals werden – wie in Kapitel 4.4 „Altarschranke, Templon, Ikonostase“ ausgeführt – bei dieser Rekonstruktion beispielhaft zwei Durchgänge zum Sakralraum berücksichtigt, ein nördlicher Durchgang zur Prothesis und ein mittlerer Durchgang, die Königstür, zum Altar bzw. zum Adyton.

6.4.2 Balken B: Rekonstruktion B (Rekonstruktionszeichnung 2)

1. Balken B ist ein mittleres Balkenfragment eines hypothetischen dreiteiligen Ikonostasebalkens.
2. Die hypothetischen Balkenfragmente A1 und C1 mit jeweils fünf Marien- und Herrenfesten, die insgesamt einen 15-teiligen Festtagszyklus abbilden, fehlen. Sie bilden vermutlich die im 12. Jahrhundert üblichen Festtage ab.
3. Balken B ist vermutlich am früheren Haupttemplon der Sinaikirche zu verorten.
4. Die Deesis auf Balken B erscheint in der Mitte des Balkens über der Königstür und trennt die Marienfeste von den Herrenfesten und nicht wie üblich die Wunder Jesu von der Passion Christi wie bei einem Dodekaorton, dem keine Marienfeste vorangestellt sind.
5. Die Bildmotive sind ikonographisch der monumentalen Mosaikkunst entlehnt, wurden auf ein neues Bildformat, eine Ikonenminiatur auf einem horizontalen Holzbalken auf dem Architrav des Haupttemplons der Sinaikirche, angepasst und dabei entsprechend der Funktion der Theologie der Ikonenmalerei auf einen distinguierenden Moment fokussiert und zur stillen Kontemplation und religiösen Erfahrung der Gläubigen hieratisch gestaltet.

In einer Rekonstruktionszeichnung wird Rekonstruktion B aus Balken A1, Balken B und Balken C1 mit den Festen Geburt Marias, Darbringung Marias im Tempel, Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Darstellung Jesu im Tempel auf Balken A1 und Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und Entschlafung Marias auf Balken C 1 dargestellt. (Rekonstruktionszeichnung 2) Der rekonstruierte Templon bzw. die rekonstruierte Ikonostase vor dem zentralen Altarraum weist in dieser Zeichnung beispielhaft drei typische Türen an einer Ikonostase auf, die wie in Kapitel 4.4 „Altarschranke, Templon, Ikonostase“ bereits erwähnt, zu drei Räumen für die Geistlichen führen, nördlich zur Prothesis, dem Raum zur Vorbereitung der Opfertgaben, südlich zum Diakonion, dem Raum für die Aufbewahrung der liturgischen Gewänder und Bücher und mittig, durch die Königstür, zum Altar bzw. zum Allerheiligsten.

6.4.3 Balken A und B

Ich behaupte gegen die These Weitzmanns, der beide Balkenfragmente – Balken A und Balken B – dem früheren Haupttemplon zuordnet, dass Balken A für den Templon des nordöstlichen Pastophoriums hergestellt wurde, das dem heiligen Jakobus, dem jüngsten Sohn Josephs, geweiht ist sowie dem namensgleichen Verfasser des Protoevangeliums, einem Begründer des Marienkults.

Dieser Marienfestbalken A wurde in einer künstlerischen Blütezeit im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts auf dem Sinai vermutlich vor dem Bau der Dornbusch-Kapelle angefertigt, als der Busch im Hof noch blühte, der Weg für die Pilger durch das Pastophorium zum heiligen Objekt führte und ein Templon den Altarbereich abschränkte.

Ich folge Sotirious These, die beide Balkenfragmente A und B unabhängig voneinander behandeln, allerdings nicht aus stilistischen Gründen, die sich mit verschiedenen Malerhänden aus verschiedenen Generationen, Schulen und unterschiedlichen Zuständigkeiten innerhalb eines Skriptoriums erklären ließen, sondern aus formalen und theologischen Gründen.

Zu den formalen Gründen zählen die unterschiedlichen Höhen, Längen der Balkenfragmente A und B sowie die Motivbreiten der Miniaturen, die sich in beiden Balkenteilen unterscheiden und bei zusammenhängenden Balkenfragmenten üblicherweise einheitlich sind. Zu den theologischen Gründen zählen die Ausmaße des von Weitzmann rekonstruierten dreiteiligen Epistylbalkens und die raumtrennende Funktion einer Ikonostase. Ein Wand-zu-Wand-Einbau ist in den Pastophorien im 12. Jahrhundert unwahrscheinlich, da die Pilger noch immer den Weg zum Dornbusch durch die Kapellen nehmen. Ein vollständiger 15-teiliger Festtagsbalken

im Gesamtumfang von 440 bis 460 cm auf einem Templon in einem Pastophorium, das 500 cm breit ist, würde den Pilgern keinen Durchgang zum Pilgerziel lassen.

Ich postuliere für Balken A ein fehlendes hypothetisches Balkenstück B1 im Umfang von fünf Marienfesten, das Balken A zu einem zehnteiligen Marienzyklus vervollständigt, eine Gesamtlänge von 280 cm misst, in Kapitel 6.4.1 „Sinaibalken A: Rekonstruktion A (Rekonstruktionszeichnung 1)“ beschrieben ist und etwa dem gegengleichen Epistylbalken im südöstlichen Pastophorium entspricht. Dieser typologisch motivierte Marienbalken ruht auf dem Architrav des Templons vor dem Apsis- und Altarbereich der Jakobus-Kapelle und gewährt den Pilgern auf dem historischen Pilgerweg den Durchgang zum Brennenden Dornbusch im rückwärtigen Hof der Sinaikirche. Dieser Templon bzw. diese Ikonostase wird rekonstruiert und grafisch im Grundriss in der Jakobus-Kapelle dargestellt.

(Rekonstruktionszeichnungen 1 und 3)

Ich postuliere für Balken B zwei weitere fehlende hypothetische Balkenstücke A1 und C1 im Umfang von jeweils fünf Marien- und Herrenfesten zur Vervollständigung von Balken B zu einem 15-teiligen Festbildzyklus auf dem Haupttemplon der Sinaikirche, der in Kapitel 6.4.2 „Sinaibalken B: Rekonstruktion B (Rekonstruktionszeichnung 2)“ beschrieben ist.

Eine spätere Datierung dieses Balkens ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts ist, wie die Übersicht der Balkenfunde zeigt, angesichts der zunehmenden Breite und Länge der vollständigen Bilderbalken legitim.

Rekonstruktionsübersicht der Ikonostasebalken inkl. der Balken A und B:

Abb./ Grafik	Anzahl der Motive (Anzahl der Balken x Anzahl der Motive)	Höhe x Balkenlänge	Länge (gesamt)	Deesis/ Position	Fundorte bzw. Verortung (hypothetisch)/Zeit
Grafik 3	15 (3 x 5 Motive) These Weitzmann 3 Balken: A, B, C fehlt	A: 40,8 x 141,5 cm B: 41,5 x 159,0 cm C: 40,8 x 141,5 cm (fehlt)	440–460 cm (hypothetisch)	Balken B mittig	Haupttempleon (hypothetisch), 3. bzw. 4. V. 12. Jh.
Grafik 5	15 (3 x 5 Motive) 3 Balken: A1 fehlt, B, C1 fehlt NEU: Rekonstruktion B Rekonstruktionszeichnung 2	A1: 41,5 x 159 cm (fehlt) B: 41,5 x 159 cm C1: 41,5 x 159 cm (fehlt)	477 cm	Balken B mittig	Haupttempleon (hypothetisch), 3. bzw. 4. V. 12. Jh.
Grafik 4	10 (2 x 5 Motive) 2 Balken: A, B1 fehlt NEU: Rekonstruktion A Rekonstruktionszeichnung 1	A: 40,8 x 141,5 cm B1: 40,8 x 141,5 cm (fehlt)	283 cm	-	Kapelle des Hl. Jakobus (hypothetisch), 3. V. 12. Jh.
Abb. 20	15 (3 x 5 Motive) 3 Balken	M: 38,7 x 152,3 cm	450 cm	mittlerer Balken mittig	Obere Panagia- / Konstantin und Helena-Kapelle, um 1200
Abb. 21a–d	12 (4 x 3 Motive 4 Balken)	BT1: 43,8 x 118, 3 cm BT2: 43,8 x 118, 3 cm (geschätzt) BT3: 44,3 x 118 cm BT4: 38,7 x 118,7 cm	470 cm	-	Hl. Georgs- / Konstantin und Helena-Kapelle, 12. Jh.
Abb. 22	12 (2 x 6 Motive) 2 Balken	o.A.	o.A.	-	Untere Panagia- Kapelle, Ende 12. Jh.
Abb. 23	12 (2 x 6 Motive) 2 Balken	34,5 x 136 cm 34,5 x 139 cm	275 cm	erster Balken Motiv 6 von 12	Kapelle der Hl. Väter (südöstliches Pastophorium), 2. H. 12. Jh.

Die Rekonstruktionsübersicht listet die Funde Weitzmanns sowie die neuen Rekonstruktionen unserer Balken A und B als Rekonstruktion A und Rekonstruktion B sowie ihre möglichen Verortungen auf.

Es ist möglich, dass beide Balken – Balken A und B – im dritten bzw. letzten Viertel des 12. Jahrhunderts von einem organisierten und strukturierten Skriptorium ausgeführt wurden, dessen Maler verschiedenen Aufgaben zugeteilt waren, wodurch sich die einheitliche Vorbehandlung der Hölzer und ähnliche Bildelemente in beiden Balken erklären lassen. Ein innovativer Meister unter ihnen hat sich besonderen Ereignissen, Szenen und Figuren gewidmet. Es ist dabei auch möglich, dass Balken A bereits als fertiges Werkstück aus dem Skriptorium in das Sinaikloster gebracht wurde.

Exkurs: Hieratische Darstellung und religiöse Erfahrung

Die Bildsprache, die Darstellung der Hauptpersonen und die Erzählmodi der Ereignisse müssen aufgrund der fließenden Pilgerstrombewegung unmittelbar und eindeutig erkennbar sein. Die Erzählweise dieser Bildmotive ist – auch im Sinne der Theologen – reduziert und emotionsarm, um sowohl die Identifikation des Betrachters mit den Hauptfiguren als auch die religiöse Erfahrung des Göttlich-Heiligen durch das Abbild vom Urbild zu ermöglichen.

Diese Intention hat eine praktische Übung am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien bestätigt: Eine exemplarische Übung im Rahmen einer Lehrveranstaltung hat erlaubt, die künstlerische Darstellungsweise der „Darstellung Jesu im Tempel“ genauer in den Blick zu nehmen und zugleich die Charakteristika der ästhetischen Erfahrung zu erkunden:

Während eine Gruppe von fünf Personen die Textquelle, Lukas 2, 22–38, in Szene setzt – unter Verwendung von Raum, Gesten, Beziehungen und Gefühlen –, imitiert eine andere Gruppe von fünf Personen das Bildmotiv auf Balken A aus dem 12. Jahrhundert. (Abb. 102a und Abb. 102b)

Die Gruppenübung ist auf 30 Minuten beschränkt und besteht aus drei Teilen:

1. Übersetzung der jeweiligen Text- bzw. Bildquelle in eine bildliche Darstellung.
2. Wahrnehmung und Benennung von Gefühlen als Charakteristikum in der spezifischen Situation: Personen, Raum, Handlung, Beziehung (Konstellation), Haltung, Gesten und Mimik.
3. Wahrnehmung und Benennung des wechselseitig dargestellten Ereignisses, dessen Reflexion und gruppenübergreifende Diskussion. (Anlage)

Es handelt sich dabei um zwei rudimentäre Prototypen zur Entwicklung empirischer Studien mit dem Ziel der Erforschung der Partizipation bzw. Identifikation mit Charakteren aus einer Schriftquelle des 1. Jahrhunderts und einer visuellen Darstellung des 12. Jahrhunderts.

Die Forschungsfragen für diese konkrete Übung lauteten:

- Wie wird der entscheidende Moment – die „Darstellung Jesu im Tempel“ – im Bild im Hinblick auf Partizipation bzw. Identifikation in Szene gesetzt?
- Wie wirken eine raumgreifende, dynamische und emotionale Darstellung, wie eine reduzierte und emotionsarme Darstellung auf den Betrachter?

In Abbildung 102a sehen wir die frei assoziierte Darstellung des höchsten Moments der Textquelle: eine Inszenierung im Raum, mit natürlichen menschlichen Reaktionen und Verhaltensweisen und den daraus resultierenden Gesten.

In Abbildung 102b sehen wir die imitierte Darstellung des Bildmotivs in einem deutlich flacheren Raum, die Charaktere linear nebeneinander aufgestellt, frontal zum Betrachter positioniert, mit einfachem Gestenrepertoire und mit dem Hauptakteur im Zentrum.

Das Ergebnis der Übung zeigt, dass wir es mit verschiedenen Arten der Darstellung im Bild zu tun haben: zum einen mit einer emotionalen, räumlichen und dynamischen Version (Abb. 101a) und zum anderen mit einer emotionsarmen und reduzierten Version (Abb. 101b).

Die emotionale Darstellung lädt auf der Gefühlsebene zur Partizipation ein, da sie vom Betrachter unmittelbar mitvollzogen werden kann, während die emotionsarme Bildfassung auf Distanz bleibt und den Fokus auf die Kontemplation und Selbstreflexion richtet.

7. Schlussbetrachtung

Die Untersuchungen der Bildmotive der beiden Ikonostase-Balkenfragmente – Balken A und B – mit Gottesmutter- und Herrenfesten haben auf der Grundlage der architektonischen, theologischen, künstlerischen und funktionalen Entwicklungen eine kritische Reflexion des Forschungsstandes und aktualisierte Rekonstruktionen und Verortungen ermöglicht. Beide Rekonstruktionsvorschläge bleiben zwar spekulativ, bilden aber auf der Grundlage der Recherchen und Dokumentationen, insbesondere aufgrund des Pilgerweges, der raumtrennenden Funktion des Templons bzw. der Ikonostase und des liturgischen Rituals in der Ostkirche, plausible Annahmen.

Die Lage der Marienkirche auf dem Mosesberg der Sinai-Halbinsel, die Fortschreibung der Heilslehre durch die Verschränkung der bildlichen Darstellungen von Altem und Neuem Testament, die Entwicklung und Adjustierung einer Bilderordnung, das neue Bildformat eines Bilderbalkens als Architrav auf einer Altarschranke in einer historischen Pilgerkirche fordert die Theologen und Ikonenschreiber gleichermaßen heraus. Die künstlerische Explosion von derartigen Bilderbalken in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist exzeptionell.

Das neue Format erlaubt den Ikonenschreibern, ihr kreatives Potenzial im Rahmen der theologischen Vorschriften zu entfalten. Die Kunstfertigkeit der Maler zeigt sich im intelligenten Gebrauch des traditionellen Bildvokabulars und einer innovativen Formulierung, die an der Schwelle zum Allerheiligsten Narration und Hieratik zur Vermittlung und Kontemplation des Göttlichen kombiniert und darin die Vorläufer übersteigt.

Die Marienkirche im Katharinenkloster auf dem Sinai entsteht im 6. Jahrhundert im Auftrag des byzantinischen Kaisers Justinian I. als Pilgerkirche in einer Zeit des aufblühenden christlichen Marienkults. Justinian unterstützt die Verehrung Marias durch den Bau von Marienkirchen, durch die Einführung weiterer Marienfeste, Fest- und Gedenktage – auch für Joachim und Anna, den Eltern von Maria, und für Jakobus, den Herrenbruder –, sowie durch die Übernahme distinkter Feste in den offiziellen Kirchenkalender.

Der Bauplan der Marienkirche auf dem Sinai orientiert sich an bedeutenden, von Kaiser Konstantin gegründeten christlichen Pilgerkirchen, die, wie am Mosesberg, durch die Kirche zu einem heiligen Objekt führen. Der Pilger bewegt sich in U-Form aus dem Narthex durch das nördliche Seitenschiff und die nordöstliche Seitenkapelle zum Brennenden Dornbusch im

Hof hinter der zentralen Apsis und durch die südöstliche Seitenkapelle und das südliche Seitenschiff wieder zurück zum Ausgang. Der typologische Bezug zwischen der Gottesmutter und dem Brennenden Dornbusch ist mit der Gründung der Kirche intendiert.

Schon der erste Bau lässt, aus dem Grundriss abgeleitet, eine Altarschranke im Hauptschiff erahnen, die vermutlich zu einem Templon mit Architrav und Bilderbalken ausgestattet worden ist, um den sakralen Raum der Geistlichen vom Kirchenschiff mit den Laien zu trennen. Vorhänge und Bilder schirmten die Blicke auf das Allerheiligste ab und luden den Gläubigen zur religiösen Kontemplation vor den Bilderschränken ein.

Nach dem Bilderstreit werden bildlich dargestellte Kirchenfesttage auf dem Architrav des Templons in eine biografisch-chronologische Bilderordnung gebracht. Das Bildprogramm entwickelt sich aus einzelnen aneinandergereihten Ereignissen aus dem Leben bis zu einem Festzyklus, der sich aus zwölf Marien- und Herrenfesten zusammensetzt, dem sogenannten Dodekaorton. Dieser Dodekaorton wird vor allem im 12. Jahrhundert, dem Zeitraum der Entstehung der beiden Balkenfragmente, zum liturgischen Bilderbuch auf dem Templon bzw. an der Ikonostase.

Auf dem Sinai sind eine Reihe von Epistylbalkenfragmente mit dem Dodekaorton aus dem 12. Jahrhundert erhalten, die auf eine rege künstlerische Aktivität in dieser Zeit hinweisen und auf einen umfangreichen Auftrag des Klosters zur bildlichen Ausstattung der Kapellen des Katholikons schließen lassen. Sie enthalten die traditionellen Kirchenfeste Verkündigung, Geburt, Darstellung, Taufe, Verklärung, Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Himmelfahrt, Pfingsten, Entschlafung sowie die Deesis.

Die Grundlagen für die Bildmotive sind in den apokryphen und kanonischen Schriften zu finden, die Regeln resultieren aus dem literarischen Diktum, das für die Ikonenschreiber nach dem Bilderstreit bestimmend wird, und aus dem liturgischen Kalender. Üblicherweise trennt die Deesis die Bildmotive der Jugend Jesu von dem Wirken und der Passion Christi und erscheint über der Königstür der Ikonostase. Zu Ausnahmen kommt es, wenn beispielsweise wie hier zusätzliche Festtage in den Bilderbalken integriert werden und der inhaltliche Schwerpunkt der Darstellungen modifiziert wird.

Die kontinuierend oder als prägnante Momente kunstvoll erzählten und emotional distanziert gestalteten Miniaturen – Geburt Marias, Darbringung im Tempel, Verkündigung, Geburt Christi, Darstellung im Tempel – auf Balken A lassen komplexe Zusammenhänge erkennen. Einerseits zur Gottesmutter, der die Kirche auf dem Sinai geweiht ist, und zum Brennenden

Dornbusch, dem typologischen Symbolon der Jungfräulichkeit Marias vor, in und nach der Geburt Christi, sowie zu den Zehn Geboten, die Moses an diesem Ort von Gott erhielt. Andererseits zum heiligen Jakobus, dem Herrenbruder und namensgleichen Verfasser des Protoevangeliums, in dem das Marienleben beschrieben wird und auf das die bildliche Gestaltung der Marienfeste gründet.

Balken A und ein fehlender hypothetischer Balken B1 zeigen vermutlich zehn Marienfeste, die als mariologischer Epistylbalken auf einem Architrav in der Jakobus-Kapelle mit einem freien Durchgang für die Pilger Platz gefunden haben. Auf Balkenteil B1 wären die Taufe Jesu, die Verklärung, das Letzte Abendmahl, die Himmelfahrt und Pfingsten dargestellt. Die Anzahl der Motive entspricht der Typologie an diesem Ort, die Länge des Balkens der Länge des gegengleichen Balkens im symmetrisch übereinstimmenden südöstlichen Pastophorium, der zur Gänze erhalten ist und gleichermaßen den Durchgang für die Pilger berücksichtigen musste.

Die Bildmotive auf Forschungsbalken B zeigen in einer distinguierenden Erzähl- und Darstellungsweise die Taufe, die Verklärung, die Erweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem sowie die Deesis. Die Inspirationsquellen für die Darstellung der Ereignisse sind die Evangelien. Die Ikonenschreiber greifen dabei zur Visualisierung des Heilsgeschehens – von den Archetypen über die Gewandung bis zur Gestik – auf antike und spätantike Repräsentationsarten zurück. Monumentalen, statuarisch formulierten Vorbildern in Fresken und Mosaiken folgend, modifizieren sie das Bildvokabular zu figurativ-hieratischen Momentaufnahmen in einem Miniaturformat auf einem horizontalen Bilderbalken.

Diesem Balken B fehlen vermutlich zwei weitere hypothetische Balkenteile A1 und C1, die dem Dodekaorton, wie es im 12. Jahrhundert auf dem Sinai üblich war, zwei Marienfeste voranstellen und damit die besondere Platzierung der Deesis erklären.

Dieser Festtagsbalken ist mit 15 Gottesmutter- und Herren-Festen, mit einheitlichen Interkolumnien und rund 480 cm Gesamtlänge auf dem Architrav des Haupttemplons in der Sinaikirche zu verorten.

Die theologischen Anliegen der Ikonenmalerei liegen in der Vermittlung des Göttlich-Heiligen sowie der kirchlichen Lehren. Der Ikonenschreiber ist ein handwerklich und künstlerisch geschulter Vermittler des Numinosen in der den Sinnen zugänglichen Materie. Das Bild, ein Abbild des Urbildes, soll dem Betrachter, durch die Gegenwart des Göttlich-Heiligen, eine persönliche religiöse Erfahrung ermöglichen. Der Maßstab für das Gelingen einer Ikone liegt sowohl in der Frömmigkeit des Malers als auch in der Hingabe des

Betrachters. Nach dem Bilderstreit werden in den Skriptorien Farbsymbolik und Narrativ festgeschrieben und von den Ikonenschreibern innerhalb dieser Grenzen künstlerische Kreativität und Schöpfergeist verlangt, insbesondere wenn neu emergierende Formen eine neue Art der Visualisierung im Sinne der Ostkirche erwarten, die in beiden Balkenfragmenten A und B zu erkennen ist. Die Bildsprache ist universal: Hieratik und Gold eröffnen eine unmittelbare Identifikation mit den Protagonisten und eine Wahrnehmung des Göttlichen zur stillen Kontemplation vor dem Allerheiligsten.

Beide Balken lassen sich der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuordnen. Sie stammen vermutlich beide aus einem hauptstädtischen Skriptorium mit verschiedenen Ikonenmalern, versierten und weniger versierten, von denen ein innovativer Meister das Motiv der Verklärung ausgeführt hat.

Abstract

Zwei Ikonostase-Balkenfragmente mit Gottesmutter- und Herrenfesten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Katharinenkloster auf dem Sinai führen nach den Erkenntnissen aus den Untersuchungen der Bildmotive zu aktualisierten Rekonstruktionen und Verortungen.

Der Marienschwerpunkt in den fünf Bildmotiven auf dem ersten Balkenfragment A steht in Zusammenhang mit der ursprünglichen Patronanz der von Justinian im 6. Jahrhundert gegründeten Marienkirche, mit dem typologischen Bezug zum Brennenden Dornbusch auf dem Mosesberg und mit Jakobus, dem Herrenbruder, und Jakobus, dem namensgleichen Verfasser der Schriftquelle des Marienlebens, dem Protoevangelium.

In den Bildtexten wird die alttestamentarische Prophezeiung mit der neutestamentlichen Erfüllung angedeutet und in Miniaturformaten auf einem horizontalen Holzbalken aneinandergereiht. Die Ikonenschreiber verwenden spätantikes Bildvokabular und modifizieren vorchristliche Symbole in theologischer Weise. Die Szenen sind auf künstlerisch innovative Weise sowohl narrativ als auch emotional distanziert und hieratisch formuliert.

Diesem Balkenfragment A fehlt vermutlich ein zweites Balkenfragment mit weiteren fünf Marienfesten, das beide Fragmente zu einem zehnteiligen Marienbalken zusammenspannt, der typologisch mit den Zehn Geboten konvergiert, die Moses auf dem Berg Sinai in Empfang genommen hat. Dieser Marienbalken ist auf dem Architrav des Templons vor dem Altarbereich in der nordöstlichen Jakobus-Kapelle zu verorten.

Die vier Herrenfeste mit der Deesis auf dem zweiten Balkenfragment B zeigen einen Auszug aus dem Dodekaorton. Sie stellen im Miniaturformat distinguierende Momente im Heilsgeschehen dar. Diesem Balkenfragment fehlen vermutlich zwei weitere Balkenteile, die auf dem Haupttemplon im Mittelschiff zu lokalisieren sind. Die religiöse Symbolik wirkt durch die Hieratik der Figuren und den Goldhintergrund.

Die Balkenfragmente wurden mitgebracht oder vor Ort von verschiedenen Malerhänden aus der Schule Konstantinopels hergestellt.

Literaturverzeichnis und Quellen aus dem Internet

Belting 2004

Belting Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 2004⁶.

Bauer 2014

Bauer Ingeborg: Ikonen der Kunst: Betrachtungen zur Bildtradition in Ost und West. o.A. (Books on Demand), 2014.

Bremer 2014

Bremer Thomas: „Verehrt wird er in seinem Bilde ...“. Quellenbuch zur Geschichte der Ikonentheologie. Trier 2014.

Brubaker/Cunnigham 2016

Brubaker Leslie/Cunningham Mary B. (Hrsg.): The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images. First published 2011 by Ashgate Publishing. New York 2016.

Ceming/Werlitz 2016

Ceming Katharina/Werlitz Jürgen: Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften. München 2016⁹.

Coleman/Elsner 1994

Coleman Simon, Elsner John: The Pilgrim's Progress: Art, Architecture and Ritual Movement at Sinai, in: World Archaeology, Vol. 26, No. 1, Archaeology of Pilgrimage (Jun., 1994), pp. 73–89.

Constas 2003

Constas Nicholas: Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity, Homilies 1–5, Texts and Translations. Leiden 2003.

Cunningham 2008

Cunningham Mary B.: Wider Than Heaven. Eight-Century Homilies On The Mother Of God. Translation and Introduction by Mary B. Cunnigham. New York 2008.

Cutler/Spieser 1996

Cutler Anthony/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz 725–1204. Aus dem Französischen übertragen von Helga Weippert. München 1996.

Deckers 2007

Deckers Johannes G.: Die frühchristliche und byzantinische Kunst. München 2007.

Drandaki 2006

Drandaki Anastasia: Through Pilgrims' Eyes: Mt Sinai in Pilgrim Narratives of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Athen 2006. E-Journal:

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/4298/4073.pdf>

Download am 30.10.2019.

Dittmann 2010

Dittmann Lorenz: Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch. Köln/Weimar/Wien 2010.

Effenberger 2015

Effenberger Arne: Maria als Vermittlerin und Fürbitterin – Zum Marienbild in der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst Ägyptens, in: Pauline Allen, Andreas Külzer, Leena Mari Peltomaa (Hrsg.), Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th – 9th). Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse. Denkschriften, 481. Band, Wien 2015, S. 49–108.

Galey 1997

Galey John: Das Katharinenkloster auf dem Sinai. Stuttgart/Zürich 1979/1997.

Felicetti-Liebenfels 1956

Felicetti-Liebenfels Walter: Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Von ihren Anfängen bis zum Ausklinge unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der Italo-Byzantinischen Schule. Olten/Lausanne 1956.

Forsyth 1968

Forsyth George H.: The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22, 1968.

Genette 2010³

Genette Gérard: Die Erzählung. Paderborn 2010³.

Gombrich 1984

Gombrich Ernst H.: Bild und Auge. Stuttgart 1984.

Hausbibel 2003

Hausbibel. Einheitsübersetzung des Alten und Neuen Testaments. Stuttgart 2003.

Hofrichter 2005

Hofrichter Peter Leander (Hrsg.): Auf der Suche nach der Seele Europas. Marienfrömmigkeit in Ost und West. Studentagung der PRO ORIENTE-Sektion Salzburg aus Anlass ihres 20jährigen Bestehens 7. und 8. Oktober 2005, Innsbruck/Wien 2005.

Hutter 1970

Hutter Irmgard: Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen. Vat. gr. 1162 - Par. gr. 1208. Dissertation. Universität Wien 1970.

Hutter 1981

Hutter Irmgard: Frühchristliche Kunst. Byzantinische Kunst. Herrsching 1981.

Hutter/Canart 1991

Hutter Irmgard, Canart Paul: Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos. Codex Caricanus Graecus 1162. Zürich 1991.

Iser 1972

Iser Wolfgang: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.

Jeffreys 2014

Jeffreys Elizabeth: The sebastokratorissa Irene as Patron. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 60, Heft 1, 02.07.2014: <https://doi.org/10.7767/wjk-2012-0118>

Jeffreys/Haldon/Cormack 2008

Jeffreys Elizabeth/Haldon John/Cormack Robin (Hrsg.): The Oxford Handbook of Byzantine Studies. New York/Oxford 2008.

Kazhdan 1991

Kazhdan Alexander P. (Hrsg.): The Oxford Dictionary of Byzantium. Volume 1–3, New York/Oxford 1991.

Kemp 1989

Kemp Wolfgang (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München 1989.

Kemp 1991

Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Ostfildern 1991.

Kemp 1996

Kemp Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.

Kirschbaum/u.a. 2015

Kirschbaum, Engelbert et al. (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Bände 1–8, Freiburg 2015.

LCI 2015, siehe Kirschbaum/u.a. 2015

Lessing 2012

Lessing Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Vollhardt Friedrich (Hrsg.). Stuttgart 2012.

Linardou 2008

Linardou Kallirroë: Mary and her Books in the Kokkinobaphos Manuskriptes: Female Literacy or Visual Strategies of Narration? Athen 2008.

Linardou 2004

Linardou Kallirroë: Reading Two Byzantine Illustrated Books: the Kokkinobaphos Manuskriptes (Vaticanus Graecus 1162 and Parisinus Graecus 1208) and Their Illustration. PhD-Thesis. University of Birmingham 2004.

Lorber 2006

Lorber Jakob: Die Jugend Jesu. Das Jakobus-Evangelium. Bietigheim-Bissingen 2006¹².

Maguire 1995

Maguire Henry, in: Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Moss Christopher/Kiefer Katherine (Hrsg.). New York 1995.

Manafis 1990

Manafis Konstantinos A. (Hrsg.): Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990.

Nikolaou 1976

Nikolaou Theodor: Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskos. Ostkirchliche Studien. Band 25. Würzburg 1976.

Onasch 1981

Onasch Konrad: Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche. Leipzig 1981.

Onasch/Schnieper 2007

Onasch Konrad/Schnieper Annemarie: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. München 2007.

Otto 1936

Otto Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1936²³⁻²⁵.

Panofsky 1994

Panofsky Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Band 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1994.

Pochat 1983

Pochat Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln 1983.

Prévost 1936

Prévost L.: Le Sinai. Hier... Aujourd'hui. Etude topographique, biblique, historique, archéologique. Paris 1936.

Prolović 1997

Prolović Jadranka: Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Wien 1997.

Prolović 2017

Prolović Jadranka: Resava (Manasija). Geschichte, Architektur und Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarevic. Wien 2017.

Rehm 2004

Rehm Ulrich: Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung. Originalveröffentlichung in: Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven, Wien u.a. 2004, S. 161–189 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; 53).

Restle 1978

Restle Marcell (Hrsg.): Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Band III: Himmelsleiter – Kastoria mit 228 Abbildungen. Band V: Kreuz – Maltechnik mit 249 Abbildungen. Stuttgart 1978.

Rothenberg 1979

Rothenberg Beno: Sinai – Pharaonen, Bergleute, Pilger und Soldaten. Bern 1979.

Rothemund 1954

Rothemund Herbert J.: Ikonenkunst. Ein Handbuch. München 1954.

Sollbach 1990

Sollbach Gerhard E.: In Gottes Namen fahren wir. Die Pilgerfahrt des Felix Faber ins Heilige Land zum St. Katharina-Grab auf dem Sinai A. D. 1483. Essen 1990.

Sotiriou 1956, 1958

Sotiriou G. et M.: Eikones tes Mones Sina/Icones du Mont Sinai. I. Athen 1956. II. Athen 1958.

The Oxford Dictionary of Byzantium 1991, siehe Kazhdan 1991

Tillich 1930

Paul Tillich: Religiöse Verwirklichung. Berlin 1930.

Trampedach 2015

Trampedach Kai: Ein neuer Tempel Salomons in Jerusalem? Der Bau der Nea-Kirche (531–543) durch Kaiser Justinian. *Millennium*, 12(1), 2015, pp. 155–178. Retrieved 3 May. 2019, from doi:10.1515/mill-2015-0107.

Van Straten 2004

Van Straten Roelof: Einführung in die Ikonographie. Berlin 2004³.

Volp 1966

Volp Rainer: Das Kunstwerk als Symbol – Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst. Gütersloh 1966.

Walter 1968

Walter Christopher: Two Notes on the Deësis. In: *Revue des études byzantines*, Vol. 26, 1968, pp. 311–336. 05.02.2019: http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/anzeige.php?aufsatz=Two+notes+on+the+De%C3%ABsis&pk=337479

Walter 1978

Walter Christopher: A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier. In: *Revue des études byzantines*. Vol. 51. 1993, pp. 203–228. 05.02.2019: http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/anzeige.php?aufsatz=A+new+look+at+the+Byzantine+sanctuary+barrier&pk=337289

Weitzmann 1947

Weitzmann Kurt: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Vol. 2. Princeton 1947.

Weitzmann/Chatzidakis/Miatev/Radojcic 1965

Weitzmann Kurt/Chatzidakis Manolis/Miatev Krsto/Radojcic Svetozar: Frühe Ikonen. Sinai – Griechenland – Bulgarien – Jugoslawien. Wien/München 1965.

Weitzmann 1978

Weitzmann Kurt: The Icon. Holy Images – Sixth to Fortheenth Century. New York 1978.

Weitzmann 1982

Weitzmann Kurt: Essays „Studies in the Arts at Sinai: Essays” (Princeton Series of Collected Essays). Princeton 1982.

Weitzmann 1986

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986.

Weitzmann/Chatzidakis/Radojcic 1987

Weitzmann Kurt/Chatzidakis Manolis/Radojcic Svetozar: Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien. Belgrad 1987.

Weitzmann/Alibegasvili/Volskaja/u.a. 1998

Weitzmann Kurt/Alibegasvili/Volskaja Aneli/Babic Gordana/Chatzidakis Manolis/Alpatov Mihail/Voinescu Teodora/Nyssen Wilhelm: Die Ikonen. Freiburg/Basel/Wien 1998.

Wisse 1963

Stephan Wisse: Das religiöse Symbol. Essen Wingen 1963.

Wucherer-Huldenfeld 1997

Wucherer-Huldenfeld Augustinus Karl: Ursprüngliche Erfahrung und personales Sein. Ausgewählte philosophische Studien. Wien/Köln/Weimar 1997.

Zingsem 2008

Zingsem Vera: Göttinnen großer Kulturen. Köln 2008.

Literatur aus dem Internet

Literatur aus dem Internet findet sich im Literaturverzeichnis.

Informationen zum Hymnographen Romanos Melodos sind auf den Internetseiten des Instituts für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität Wien und des Evangelischen Dienstes zugänglich:

1.04.2018: <http://www.byzneo.univie.ac.at/forschung/die-hymnen-des-romanos-melodos/>

7.07.2019: <https://evangeliumtagfuertag.org/DE/saints/2019-07-07>

Abbildungsverzeichnis und Quellennachweis

Die Abbildungen des Manuskripts Vaticanus Graecus 1162 sind in der Online-Bibliothek der Bibliothèque Nationale de Paris einsehbar: 26.05.2019:
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162

Die Abbildungen des Manuskriptes Parisinus Graecus 1208 sind in der Online-Bibliothek der Bibliothèque Nationale de Paris einsehbar: 26.05.2019:
<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>.

Die Abbildungen im Abbildungsverzeichnis sind, wenn nicht anders erwähnt, aus dem digitalen Bildarchiv für Forschung und Lehre „prometheus“ der Universität Köln bezogen: 11.06.2019: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/login>

Die Abbildungen 3, 4, 6, 7, 11, 14, 16, 17, 23, 36, 37, 38, 45, 59, 60, 63, 68, 73, 77, 82, 83, 90, 93, 95, 100 entstammen darüber hinaus folgender Datenbank:
RUDI, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Kunstgeschichte, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Die Abbildungen 25, 40, 54, 58, 62, 71, 92, 96, 99 entstammen darüber hinaus folgender Datenbank:
ConedaKOR Frankfurt, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Die Abbildungen 18, 19, 24, 64, 65, 72, 86, 91 entstammen darüber hinaus folgender Datenbank:
Imago, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin.

Die Abbildungen 5, 15, 47, 56, 69, 88 entstammen darüber hinaus folgender Datenbank:
DILPS, Universität Passau, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Bildwissenschaften, Universität Passau.

Abb. 1: linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 2: rechter Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, Tempera auf Holz, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S.157, Abb. 025 rechts.

Abb. 3: Katharinenkloster, Grundriss, Bauten des 6. Jh. in Schwarz, Sinai
Bildnachweis

Forsyth George H./Weitzmann Kurt: The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The church and fortress of Justinian, o.J., S. 06f.

Abb. 4: Kirche, Grundriss. Teile aus dem 6. Jh. in Schwarz, Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis

Galey John: Sinai und das Katharinenkloster. Stuttgart/Zürich 1979, S. 61.

Abb. 5: Grundriss der konstantinischen Grabeskirche, Jerusalem (Rekonstruktion)
Rekonstruktion auf Basis der Berichte von Eusebius von Ceasarea und auf Grundlage der Grabungen und Restaurierungen (Umzeichnung Krüger)
Bildnachweis

Krüger Jürgen: Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung. Regensburg 2000, S. 48, Abb. 43.

Abb. 6: Kathedralbezirk, schematischer Grundriss, Gerasa (Jerasch), Jordanien
Bildnachweis

Jäggi Carola: Die Baugeschichte der frühchristlichen Kathedrale von Gerasa (Jordanien). Beiträge eines Baseler Grabungsprojekts zur Erforschung der städtebaulichen Entwicklung Jerashs vom 4. Jh.

Abb. 7: Pilgerheiligtum der Heiligen Thekla, Heilige Höhle, Gesamtplan, Meriamlik (Mariamlik, Ayatekla), Türkei
Bildnachweis

Herzfeld Ernst/Guyer Samuel: Meriamlik und Korykos. Manchester 1930, Abb. 039.

Abb. 8: Pastophorien des Katholikons mit Ikonostase, links: Kapelle des Heiligen Jakobus, rechts: Kapelle der Heiligen Väter, Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis

Forsyth George H.: The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22, 1968, Abb. 17 und 18.

Abb. 9: Kapelle des Brennenden Dornbusches, mittelalterlicher Anbau mit Zugang aus dem nordöstlichen Pastophorium, Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Forsyth George H.: The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22, 1968, Abb. 14.

Abb. 10: Die Gottesmutter als brennender Dornbusch in der Jakobus-Kapelle des Katholikons auf dem Sinai, Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, Athen 1990, S. 84, Abb. 20.

Abb. 11: Ikone: Die sieben Hauptfeste (Verkündigung, Geburt, Taufe, Einzug nach Jerusalem, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten), 12. Jh., Kloster S. Mercurius, Kairo

Bildnachweis

Skalova Zuzana/Gabra Gawdat: Icons of the Nile Valley. Giza 2003/2006. S. 200f.

Abb. 12: Marienikone aus Sarsma mit 15 Marien- und Herrenfesten, Silberrelief, 1. V. 11. Jh., Tiflis, Georgien

Bildnachweis

Weitzmann Kurt/Alibegasvili/Volskaja Aneli/Babic Gordana/Chatzidakis Manolis/Alpatov Mihail/Voinescu Teodora/Nyssen Wilhelm: Die Ikonen. Freiburg/Basel/Wien 1998, S. 103.

Abb. 13: Byzantinisches Elfenbeindiptychon, erste Darstellung von zwölf Festen, jeder Flügel 26,4 cm x 13,2 cm, Konstantinopel, Ende 10., Anfang 11. Jh., Eremitage, Sankt Petersburg

Bildnachweis

Weitzmann Kurt/Alibegasvili/Volskaja Aneli/Babic Gordana/Chatzidakis Manolis/Alpatov Mihail/Voinescu Teodora/Nyssen Wilhelm: Die Ikonen. Freiburg/Basel/Wien 1998, S. 38.

Abb. 14: Ikone, Deesis und die "Zwölf Feste", Malerei auf Holz, 44 x 35 cm, 11. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Cutler Anthony/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204. München 1996, Abb. 228.

Abb. 15: Ikonostase mit den Bildtafeln der Jungfrau Maria und den zwölf Aposteln in der Kirche S. Maria Assunta, Torcello, 11. Jh.

Bildnachweis

Concina Ennio: Kirchen in Venedig. München 1996, S. 115.

Abb. 16: Kirche von Afentelli (Insel Lesbos), Chorraum mit aus hohen Kolonnaden (Pergola) gebildeter Schrankenanlage, Rekonstruktion, Lesbos, Griechenland

Bildnachweis

Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France, 1992. S. 256e unten rechts.

Abb. 17: Kloster Megistis Lavras, Athos, Griechenland

Bildnachweis

Pennas Charalampos/Vanderheyde Catherine (Hrsg.): La sculpture byzantine. VIIe - XIIe siècles; actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des Antiquités Byzantines et l'École.

Abb. 18: Kloster Hosios Lukas, Katholikon, Innenansicht mit Blick auf den Altarraum, 11. Jh., Dhistomon, Griechenland

Bildnachweis

Chatzidakis Manolis (Hrsg.), Chatzidakis, Nano: Byzantine Art in Greece. Mosaics - Wallpaintings. Hosios Loukas. Athen 1997, S. 21, Abb. 8.

Abb. 19: St. Panteleimon, Naos, Ostwand, Nerezi (Skopje) (MK), 1163 fertiggestellt

Bildnachweis

Sinkevic Ida: The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Reichert Verlag Wiesbaden, 2000, S. 139, Abb. XXXIV.

Abb. 20: Rekonstruierter Ikonostasebalken mit vierzehn Gottesmutter- und Herrenfesten sowie der Deesis, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 8–14.

Abb. 21a: Balkenfragment mit Verkündigung, Geburt Christi und Darstellung im Tempel, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 1.

Abb. 21b: Balkenfragment mit Taufe, Verklärung Christi und Auferweckung des Lazarus, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 2.

Abb. 21c: Balkenfragment mit Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Bildarchiv Prolović Jadranka.

Abb. 21d: Balkenfragment mit Himmelfahrt, Pfingsten und Entschlafung Mariens, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Bildarchiv Prolović Jadranka.

Abb. 22: Rekonstruierter Ikonostasebalken, Dodekaorton (mit abgetrennter Verkündigung), 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 4–7.

Abb. 23: Ikonostasebalken mit Wunderszenen des heiligen Eustratios, Tempera auf Holz, 34,5 x 275 cm, 2. H. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 152f, Abb. 020.

Abb. 24: Menologion des Kaisers Basileios II. Bulgaroktonos (Cod. Grec. 1613): fol. 22r, Geburt Marias, 979–984, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

Bildnachweis

Schiller Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2. Gütersloh 1980, S. 312, Abb. 511.

Abb. 25: Mosaik mit der Geburt der Jungfrau Maria in der Klosterkirche in Daphni, ca. 1100, Daphni

Bildnachweis

Cutler Anthony/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204. München 1996.

Abb. 26: Jacobus Kokkinobaphus, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 38v, Heilige Anna und die zwölf Stämme Israels, 1. H. 12. Jh., Konstantinopel, Bibliothèque nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 27: Jacobus Kokkinobaphus, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 52, Vierge Marie dans son berceau, 1. H. 12. Jh., Konstantinopel, Bibliothèque nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 28: Geburt Marias, Codex Vaticanus Urban Gr. 2, fol. 0167v-168r

Datenbank

12.08.2019: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.gr.2

Abb. 29: Geburt Marias, Ausschnitt, linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 30: Darbringung Marias im Tempel, Elfenbeinskulptur, 10. Jh., Bode-Museum Berlin

Bildnachweis

1.04.2018: Icon with the Presentation of the Virgin in the Temple, Constantinople, 10th century, ivory - Bode-Museum - DSC03482.JPG

Abb. 31: Darbringung Marias im Tempel, Menologion des Basileus II., 11. Jh., Vaticanus Graecus 1613

Datenbank

25.02.2019: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613

Abb. 32: Darbringung Marias im Tempel, Kirche Panagia tou Arakou, Lagudera (Zypern), 12. Jh.

Bildnachweis

Stylianou Andreas, Stylianou Judith A.: The Church of Panagia tou Arakou. In: The Painted Churches of Cyprus. Nicosia 1997², S. 163, Abb. 88.

Abb. 32a: Darbringung Marias im Tempel, Jakobus von Kokkinobaphos, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 87v, 12. Jh., Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

Parisinus Graecus 1208, Grec 1208, fol. 87v, Presentation de Marie au Temple, 12. Jh. Bibliotheque Nationale de France

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 32b: Zacharias umarmt Maria, Jacobus Kokkinobaphus, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 91, 12. Jh., Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 33c: Jungfrau Maria versorgt vom Engel, Jacobus Kokkinobaphus, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 103v, 12. Jh., Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 34: Darbringung Marias im Tempel, Ausschnitt, linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 35: Moses und der Brennende Dornbusch, Jacobus Kokkinobaphus, Marienhomilien, Parisinus Graecus 1208, fol. 73v, 12. Jh.

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 36: Cubiculum der Verkündigung, Deckenmalerei, Katakomben S. Priscilla, Rom, 2./3. Jh.

Bildnachweis

Pavia Carlo: Guida delle catacombe romane dai Tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni., 2000, S. 184 oben.

Abb. 37: Verkündigung an Maria, Ausschnitt aus Buchdeckel, Mailand Domschatz, 2. H. 5. Jh., Mailand

Bildnachweis

Spier Jeffrey: Picturing the Bible. The earliest Christian art [... in conjunction with the exhibition ... ; Kimbell Art Museum, Fort Worth, November 18, 2007 - March 30, 2008], 2007, S. 257.

Abb. 38: Mosaik mit der Verkündigung an Maria an der Nordwand der Apsis der Euphrasius-Basilika, Poreč (Parenzo), Kroatien

Bildnachweis

Terry Ann Bennett: Dynamic splendor. The wall mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč, 2007. Abb. 097.

Abb. 39: Kanontafel des Rabbula-Codex, Biblioteca Medicea Laurenziana (Aufbewahrungsort), 586, Florenz

Bildnachweis

Cecchelli Carlo/Furlani Giuseppe/Salmi Mario: The Rabbula Gospels, Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library, Olten/Lausanne

Datenbank

HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abb. 40: Mosaiken mit der Verkündigung an Maria im Sanktuarium der Hauptapsis der Cappella Palatina, ca. 1140–1170, Palermo

Bildnachweis

Kitzinger Ernst: I mosaici del periodo normanno in Sicilia, Fasc. 1, Palermo 1992.

Abb. 41: Balkenfragment mit Verkündigung, Ausschnitt, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 1.

Abb. 42a: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208, fol. 159v, Annonciation, Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 42b: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208, fol. 160v, Annonciation, Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 42c: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208, fol. 173v, Annonciation, Bibliotheque Nationale de France

Datenbank

25.02.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 43: Verkündigung an Maria, Ausschnitt, linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 44: Verkündigung an Maria, Egbert-Codex, 977–993, Trier, Stadtbibliothek

Datenbank

DiDi - Digitale Diatheke, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte, Technische Universität Berlin.

Abb.: 45: Verkündigung an Maria, Ikone, E. 12. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis: Cutler, Anthony und Spieser, Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz, 1996.
Abb. 252.

Abb. 46: Tetrptychon mit dem Dodekaorton, Tempera auf Holz, E. 12. Jh.,
Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine.
Athen 1990, S. 158–159, Abb. 28.

Abb. 47: Menologion Basileios` II., Vat. Gr. 1613, fol. 271, Geburt Christi, Biblioteca
apostolica Vaticana, Rom

Bildnachweis

Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, hrsg. vom
Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Stuttgart 1992. S. 119, Abb. links.

Abb. 48: Mosaik mit der Geburt Christi, Königspalast, Capella Palatina, Palermo

Bildnachweis

Santoro R.: Palermo und Monreale, Palermo 2000, S. 18 oben.

Datenbank

IKARE, Martin-Luther-Universität Halle, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien
Europas, Martin-Luther-Universität Halle, Zentralbibliothek.

Abb. 49: Balkenfragment mit der Geburt Christi, Ausschnitt, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986,
Abb. 1.

Abb. 50: Geburt Christi, Ausschnitt, linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem
Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh.,
Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine.
Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 51: Codex Graecus 510, fol. 137: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Traum der
Heiligen Drei Könige, Massaker an Unschuldigen, Heilige Elisabeth in den Bergen,
Märtyrertod von Zacharias, Präsentation im Tempel, Bibliothèque Nationale de France

Datenbank

31.07.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 52: Evangeliar aus Gelati, Q-908, 12. Jh., aufbewahrt im Georgischen Nationalen
Zentrum für Manuskripte in Tiflis, Georgien

Bildnachweis

Bildarchiv Prolović Jadranka.

Abb. 53: Codex Urb. Gr. 2, Folien 20v-21r, Evangeliar, 12. Jh., Bibliotheca Apostolica Vaticana, Rom

Datenbank

31.07.2019: <http://www.mss.vatlib.it/guii/console?service=shortDetail&id=214544>

Abb. 54: Hochschiffwand: Triumphbogen Santa Maria Maggiore in Rom: Darbringung im Tempel, Traum des Joseph; Aphrodisius zieht mit seinem Gefolge dem Jesusknaben entgegen, 432–440, Rom

Bildnachweis

Poeschke Joachim: Mosaiken in Italien. 300–1300. München 2009.

Hack Bernhard: I mosaici della patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, Offenburg 1967.

Abb. 55: Darbringung Jesus im Tempel, Ausschnitt aus Balkenfragment, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Athen 1986, Abb. 1.

Abb. 56: Darbringung Jesu im Tempel; Seite aus dem Egbert-Codex, zw. 977–993 (Regierungszeit Bischof Egberts von Trier)

Trier, Stadtbibliothek, Handschrift 24, fol. 18r; IOSEPH. SANCTA MARIA. IHC XPC. SYMEON. ANNA.

Bildnachweis

Franz Gunther (Hrsg.): Der Egbert Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren. Handschrift 24 der Staatsbibliothek Trier, Luzern 2005, S. 107.

Abb. 57: Darbringung Jesu im Tempel, Ausschnitt, linker Teil eines Ikonostasebalkens, Szenen aus dem Leben Mariens und Dodekaorton, Tempera auf Holz, 41,5 x 140 cm, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 156, Abb. 025 links.

Abb. 58: Mosaiken mit der Fußwaschung im südlicher Querarm, Dom in Monreale, unteres Register der südlichen Querhauswand, ca. 1180 bis 1190

Bildnachweis

Thomas Dittelbach, Rex Imago Christi, Wiesbaden 2003.

Abb. 59: Mosaik aus dem Narthex der Klosterkirche in Daphni mit Gebet von Joachim und Anna, um 1100, Daphni

Bildnachweis

Cutler Anthony/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204. München 1996, S. 254; Abb. 206.

Abb. 60: Taufe Jesu, Fresko, Katakomben S. Callisto, Lucina-Gruft, 1. H. 2. Jh., Rom

Bildnachweis

Wilpert Joseph (Hrsg.): Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband, 1903. Taf. 29-1.

Abb. 61: Taufe Christi Mosaik, Baptisterium der Orthodoxen, 5. Jh., Ravenna

Datenbank

Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Technische Universität Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Abb. 62: Taufe Christi, Kuppelmosaiken, Baptisterium der Arianer, 1. H. 6. Jh., Ravenna

Bildnachweis

Poeschke Joachim: Mosaiken in Italien. 300–1300. München 2009.

Abb. 63: Menologion Basilius` II., Taufe Christi, fol. 229, E. 10./A. 11. Jh., Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

Bildnachweis

Lowden John: Early Christian & Byzantine Art. London 1997, Abb. 159.

Abb. 64: Kloster Hosios Lukas, Katholikon, Kirchenschiff, südwestliche Trompe. Mosaik mit der Taufe Christi, 11. Jh., Dhístonon, Griechenland

Bildnachweis

Chatzidakis Manolis (Hrsg.), Chatzidakis Nano: Byzantine Art in Greece. Mosaics - Wallpaintings. Hosios Loukas. "MELISSA" Publishing House Athen, Athen 1997, S. 30, Abb. 16.

Abb. 65: Mosaik mit der Taufe Christi im Jordan, Dom Monreale, 12. Jh.

Bildnachweis

Ferina Saverio: Il Duomo di Monreale "L'Abbraccio di Dio", Edizioni Lussografica Rom, Rom 2006, S. 88.

Abb. 66: Taufe Christi, Fresko in Lagudera (Zypern), 12. Jh.

Bildnachweis

Aufnahme: Prolović Jadranka.

Abb. 67: Evangeliar Cod. 274, fol. 93r, Taufe Christi; Evangelist Markus, 1. H. 12. Jh., Klosterbibliothek, Patmos

Bildnachweis

Athanasios D. Kominis: Patmos. Die Schätze des Klosters. Architektur

Bildrecht

Fotografie: Ekdotike Athenon (V)

Datenbank

DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut, Universität zu Köln.

Abb. 68: Motiv „Taufe Jesu“ aus rechter Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990. S. 157, Abb. 025 rechts.

Abb. 69: Die Verklärung Christi, Apsismosaik Sinaikirche, 6. Jh., Katharinenkloster, Sinai
Bildnachweis

Manferto de Fabianis, Valeria (Hrsg.): Das Kloster Sankt Katharina im Sinai und seine biblische Geschichte, Wiesbaden 2006 S. 74.

Abb. 70: Verklärung Christi, Klosterkirche Nea Moni auf Chios, 11. Jh.
Bildnachweis

Aufnahme: Prolović Jadranka.

Abb. 71: Verklärung Christi, Klosterkirche Daphni, ca. 1100
Bildnachweis

Anthony Cutler/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204. München 1996.

Abb. 72 links: Verklärung Christi, Mosaik, Dom von Monreale, Palermo (Sizilien), 1172-1184

Bildnachweis

Chierichette, Sandro: Der Dom von Monreale, Palermo (Sizilien), 1983, S. 35, Abb. 44.

Abb. 73: Motiv „Verklärung Christi“, Detail, rechter Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 157, Abb. 025 rechts.

Abb. 74: Verklärung Christi, Athos-Iviron 1, Evangelistar, fol. 296 v
Bildnachweis

Bildarchiv: Prolović Jadranka.

Abb. 75: Verklärung Christi, Homilien des Gregors, des Theologen, MS Gr. 510. fol. 163, Bibliotheque Nationale de Paris

Datenbank

15.08.2019:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Biblioth%C3%A8que_Nationale_MS_Gr._510#/media/File:Homilies_of_Gregory_the_Theologian_gr._510,_f_163.jpg

Abb. 76: Deesis-Motiv in der Kirche Santa Maria Antiqua, Rom, 7. Jh., Fresko
Bildquelle

05.04.2019: <https://www.orthodoxartsjournal.org/santa-maria-antiqua-the-heart-of-the-east-in-the-centre-of-rome/>

Abb. 77: Kirche des Hagios Iannakus, Wandmalerei, Deesis, 1. H. 11. Jh., Zupena, Griechenland

Bildnachweis

Cutler Anthony/Spieser Jean-Michel: Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204. München 1996, Abb. 212.

Abb. 78: Deesis und Heilige, Triptychon aus Elfenbein, Mitteltafel, 24 x 14,5 cm, Konstantinopel, Mitte 10. Jahrhundert, Rom Museum Palazzo Venezia

Bildnachweis

Weitzmann Kurt/Chatzidakis Manolis/Miatev Krsto/Radojcic Svetozar: Frühe Ikonen. Sinai – Griechenland – Bulgarien – Jugoslawien. Wien/München 1965, S. 32.

Abb. 79: Deesis, Konstantinopel, 10. Jh.

Bildnachweis

Diathekssignatur: 05 11 23

Datenbank

Diathek der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, Katholisch-Theologische Fakultät, Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

Abb. 80: Deesis mit Heiligen, Tempera-Ikone, 36,2 x 29,1 cm, Konstantinopel, spätes 11. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildquelle

Weitzmann Kurt/Chatzidakis Manolis/Miatev Krsto/Radojcic Svetozar: Frühe Ikonen. Sinai – Griechenland – Bulgarien – Jugoslawien. Wien/München 1965, S. 48.

Abb. 81: Drei Marmor-Ikonen von einer Ikonostase, Gesamtmaße 111 x 177 cm, Konstantinopel, Mitte 11. Jh., San Marco, Venedig

Weitzmann Kurt/Chatzidakis Manolis/Miatev Krsto/Radojcic Svetozar: Frühe Ikonen. Sinai – Griechenland – Bulgarien – Jugoslawien. Wien/München 1965, S. 47.

Abb. 82: Deesis, Codex 204 (Lektionar), 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis), Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, 1990, S. 330, Abb. 007.

Abb. 83: Deesis aus dem mittleren Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S.157, Abb. 025 rechts.

Abb. 84: Deesis aus dem mittleren Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S.157, Abb. 025 rechts.

Abb. 85: Auferweckung des Lazarus, Wandgemälde, 3. Jh., Catacombe dei Giordani Rom

Datenbank

HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abb. 86: Auferweckung des Lazarus, Wandmalerei, 4. Jh., Domitilla-Katakomben, Rom

Bildnachweis

Schiller Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Inkarnation, Kindheit, Taufe [...] Wunder Christi, Gütersloh, 1981³, S. 472.

Abb. 87: Auferstehung des Lazarus, Mosaik, San Apollinare Nuovo, Ravenna, Mittelschiff. Nordwand. Oberes Register, um 500

Bildnachweis

Poeschke Joachim: Mosaïques italiennes du IV^e au XIV^e siècle. Paris 2009, p. 431.

Datenbank

Iconothèque, Université de Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Abb. 88: Erweckung des Lazarus, Ausschnitt aus Evangeliar von Rossano, Rossano, Erzbischöfliche Bibliothek, Papyrus, 307 x 260 mm

Bildnachweis

Weitzmann Kurt: Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, Gütersloh 1977, S. 88, Abb. 29.

Abb. 89: Auferweckung des Lazarus, Codex Parisinus Graecus 510, fol. 196v, Bibliothèque Nationale de Paris

Datenbank

31.07.2019: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Abb. 90: Auferweckung des Lazarus, Wandmalerei, Kirche Panagia Phorviotissa ("Scheunendachkirche"), Langhaus, Westteil (Blick nach Süden), Asinou, Zypern (Süd).

Bildnachweis

Bildarchiv: Prolović Jadranka.

Abb. 91: Auferweckung des Lazarus, Ausschnitt aus Ikonostasebalken, 1. H. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Weitzmann, Kurt: Die Ikone. 6.–14. Jahrhundert, München 1978, S. 77.

Abb. 92: Auferweckung des Lazarus, Mosaik, ca. 1180 bis 1190, Dom von Monreale, Palermo

Bildnachweis

Dittelbach Thomas: Rex Imago Christi. Wiesbaden 2003.

Abb. 93: Auferweckung des Lazarus, Ausschnitt, rechter Teil eines Ikonostasebalkens, Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 157, Abb. 025 rechts.

Abb. 94: Sarkophag des Junius Bassus, 4. Jh., Peterskirche Rom (Aufbewahrungsort)

Datenbank

HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abb. 95: Einzug in Jerusalem, Apostelkommunion, Rabbula-Codex, 586 vollendet, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana

Abb. 96: Jesu Einzug in Jerusalem, Ausschnitt, Purpurkodex von Rossano, fol. 2v, ca. 550
Bildnachweis

Cavallo Guglielmo: Codex Purpureus Rossanensis. Rom 1992.

Abb. 97: Jesu Einzug in Jerusalem, Wandmalerei, Asinou-Kirche, 1105–06, Asinou/Zypern
Bilddatenbank

15.08.2019: <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=CY89-10-07.jpg>

Ref.-Nr: CY89-10-07

Abb. 98: Jesu Einzug in Jerusalem, Kakopetria/Zypern

Bildnachweis

Stylianou Andreas, Stylianou Judith A.: The Church of Panagia tou Arakou. In: The Painted Churches of Cyprus. Nicosia 1997², S. 57, Abb. 20.

Abb. 99: Einzug in Jerusalem, Mosaik, ca. 1180 bis 1190, Dom von Monreale, Palermo

Bildnachweis

Poeschke Joachim: Mosaiken in Italien, 300–1300, München 2009.

Abb. 100: Einzug in Jerusalem, Ausschnitt, rechter Teil eines Ikonostasebalkens,

Dodekaorton, 4. V. 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai

Bildnachweis

Manaphēs (Manafis) Kōnstantinos A.: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athen 1990, S. 157, Abb. 025 rechts.

Abb. 101: St. Panteleimon, Naos, Nordkreuzarm, Nordwand, Beweinung Christi, Nerezi (Skopje) (MK), 1164 fertiggestellt

Bildnachweis

Sinkevic Ida: The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Reichert Verlag Wiesbaden, 2000, S. 144, Abb. Tafel XLVI.

Datenbank

Imago, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin.

Abb. 102a: Darstellung Darbringung Jesu im Tempel auf der Grundlage der schriftlichen Quelle, Darsteller: StudentInnen der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Bildnachweis

Foto: Weber-Woisetschläger Ute, März 2018.

Abb. 102b: Nachahmung der Darstellung Darbringung Jesu im Tempel anhand des Bildes, Darsteller: StudentInnen der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Bildnachweis

Foto: Weber-Woisetschläger Ute, März 2018.

Grafikverzeichnis

Grafik 1: Chronometer zur Darstellung der chronologischen Ereignisse in der Darstellung der Geburt Marias

Grafik 2: Chronometer der Ereignisse bei der Verkündigung an Maria

Grafik 3: Marien- und Herrenfeste, Rekonstruktion nach Weitzmann

Grafik 4: Marienfeste, neue Rekonstruktionsthese für Balken A und B1

Grafik 5: Marien- und Herrenfeste, neue Rekonstruktionsthese für Balken B, A1 und C1

Verzeichnis der Rekonstruktionszeichnungen

Rekonstruktionszeichnung 1: Balken A und Balken B1 (Rekonstruktion A), Jadranka Prolović nach den Vorgaben von Ute Weber-Woisetschläger

Rekonstruktionszeichnung 2: Balken A1, Balken B, Balken C1 (Rekonstruktion B), Jadranka Prolović nach den Vorgaben von Ute Weber-Woisetschläger

Rekonstruktionszeichnung 3: Rekonstruktion des Templons bzw. der Ikonostase im Grundriss in der Jakobuskapelle, Željko Jevtović nach den Vorgaben von Ute Weber-Woisetschläger

Anlage

Kunsthistorische Übung zur Darbringung Jesus im Tempel

Performativer Akt – Wahrnehmung von Gefühlen in Zusammenhang mit Situation (Personen, Raum, Handlung), Beziehung (Konstellation), Haltung, Gesten und Mimik

Prototypen für empirische Studien zur Erforschung der Partizipation bzw.

Identifikation mit Charakteren aus einer Schriftquelle des 1. Jahrhunderts einerseits und einer visuellen Darstellung des 12. Jahrhunderts andererseits.

Konzeption und Durchführung: Ute Weber-Woisetschläger, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, 2018

Zwei Gruppen à fünf Personen, in zwei verschiedenen Räumen

Auswahl und Aufteilung

Zwei Quellen: Schrift- und Bildquelle

Material: zehn Zettel, zehn Stifte, fünf Bildmotive (Kopien), fünf Texte (Kopien)

Gruppe A: Schriftquelle: Lukas-Evangelium

Aufgabe:

1. Stellen Sie dieses Ereignis nonverbal dar:

Definieren Sie dazu

- Personen/Charaktere (Maria, Joseph, Jesus/Erzähler, Simeon, Hanna)!
- Stellen Sie diese im Raum, in Beziehung, Haltung, Gesten, Mimik dar!
- Frieren Sie den höchsten, bedeutungsvollsten Moment des Ereignisses ein!

2. Nehmen Sie Ihr Gefühl als den Charakter wahr:

- Fühlen Sie sich dazu in die Person und Situation ein,
- benennen Sie dieses Gefühl in Ihrer Muttersprache und
- notieren Sie dieses auf dem Fragebogen
- Foto

3. Rezeption von Gruppe B:

Gruppe B kommt dazu und benennt/bestimmt die dargestellten Emotionen

Gruppe A kommentiert die von Gruppe B wahrgenommenen Emotionen

Gruppe B: Bildquelle: Darbringung Jesu im Tempel aus dem Ikonostasefragment

Aufgabe:

1. Imitieren Sie im Bildmotiv dargestellten Personen:

Imitieren Sie die dargestellten Charaktere, ihre Konstellation/Stellung im Raum, die Beziehungen zueinander, die Haltungen und Gesten, die Mimik

Halten Sie im dargestellten Moment des Themas ein

2. Nehmen Sie Ihr Gefühl in dieser Situation wahr:

- Fühlen Sie sich dazu in die Person und Situation ein,
- benennen Sie dieses Gefühl in ihrer Muttersprache und
- notieren Sie dieses auf dem Fragebogen
- Foto

3. Rezeption von Gruppe A:

Gruppe A kommt dazu und benennt/bestimmt die dargestellten Emotionen

Gruppe B kommentiert die von Gruppe A wahrgenommenen Emotionen

Diskussion im Anschluss an die verschiedenen Gruppen:

Assoziationen zur Wahrnehmung von Gefühlen im Hinblick auf Partizipation und Identifikation (Paradigma) nach Maguire

Zentrale Forschungsfrage:

Wie wird der entscheidende Moment – die Präsentation Jesu im Tempel – im Bild der jeweiligen Gruppe – darstellend und rezipierend – wahrgenommen? Vergleichen Sie die Notizen der wechselseitigen Wahrnehmung! Welche Übereinstimmungen und/oder Unterschiede gibt es?

Hintergrund und Kontext der Fragestellung:

Das Katholikon im Katharinenkloster ist eine Pilgerstätte zum Brennenden Dornbusch. Die Präsentation Christi im Tempel ist Teil eines Festtagszyklus auf einem Ikonostasebalken am Haupttemple. Die Aufgabe des Ikonenschreibers ist die Vermittlung des Geschehens durch Visualisierung des Heilsgeschehens. Das Anliegen des Pilgers ist eine religiöse Erfahrung und Teilhabe am göttlichen Heilsplan sowie die Identifikation mit den Hauptakteuren. Inwiefern ist dem Einzelnen diese Intention durch die Schrift- und Bildquellen zugänglich bzw. wie sind diese dem Einzelnen durch die jeweilige Quelle erfahrbar?

Forschungsthese:

Anthropologische und psychologische Verhaltensmuster. Kulturübergreifend. Nonverbal. Einfache Raumgestaltung, symmetrische Struktur, einfache Haltungen für allgemein wiedererkennbare Haltungen und Gesten verschiedener Grade an Zuwendungen. Keine Mimik (emotionslose Natur Gottes?).

Ergebnis der Übung:

Für den Rezipienten ist sowohl die Handlung nachvollziehbar als auch persönlich wiederholbar. Es ist Teilhabe wie auch Identifikation möglich.

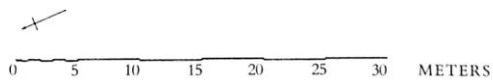
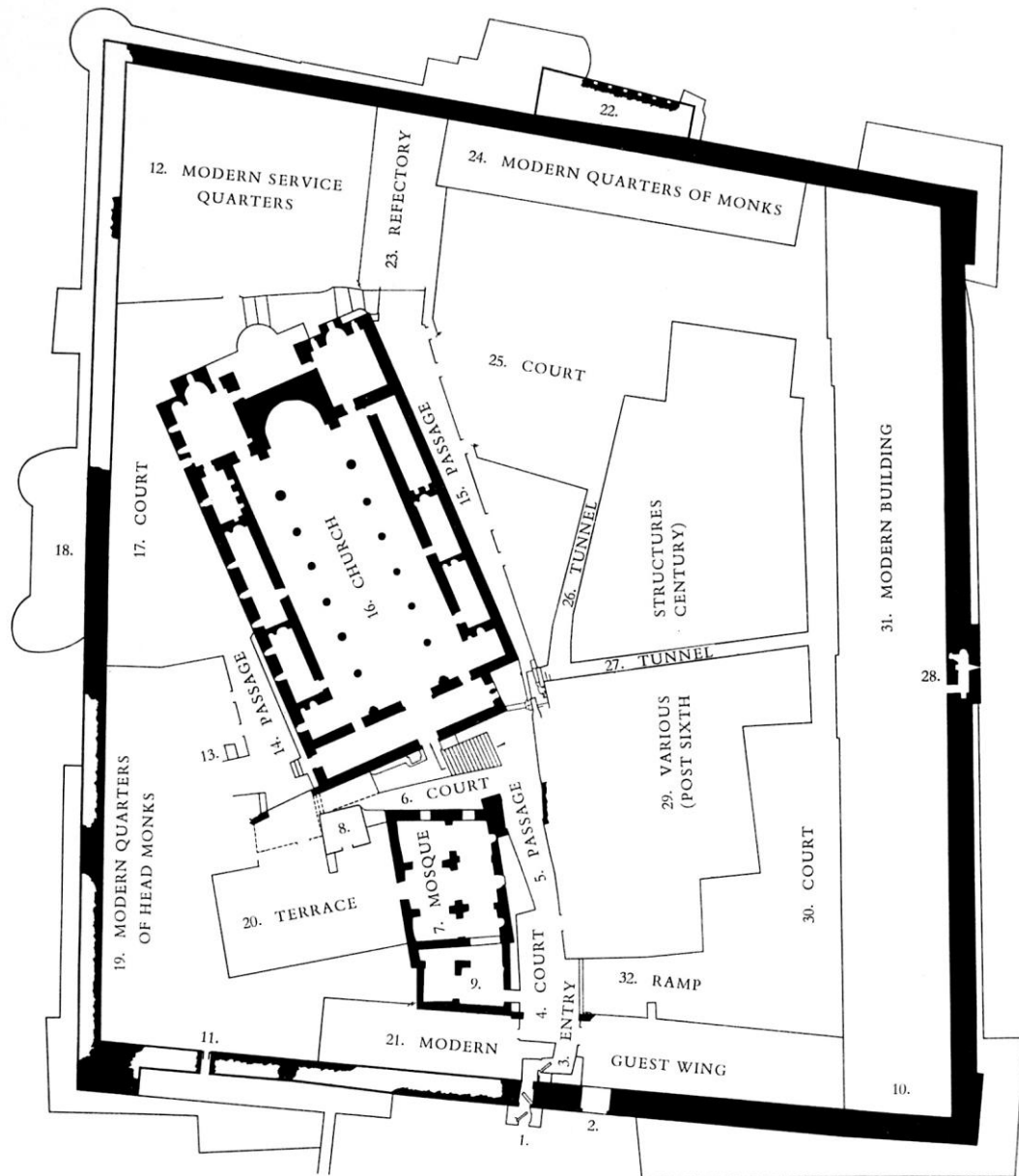
Abbildungen und Rekonstruktionszeichnungen



Abb. 1: Fragment eines Ikonostasebalkens, Sinaibalken A

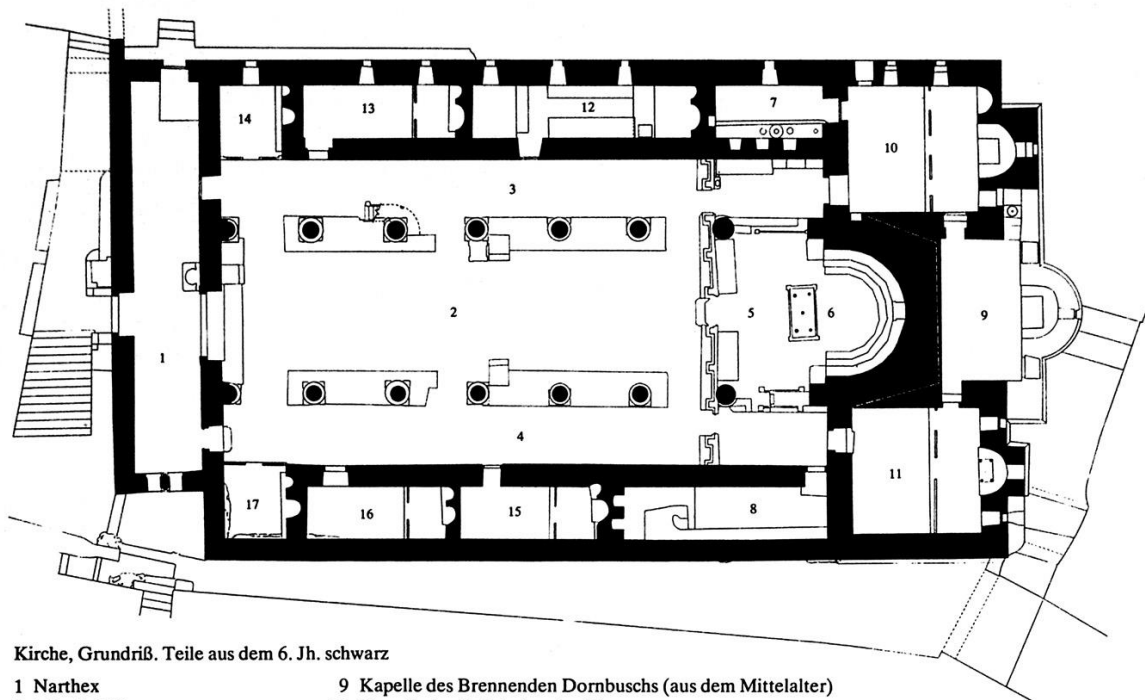


Abb. 2: Fragment eines Ikonostasebalkens, Sinaibalken B



1. Porch (originally, postern)
2. Original portal (blocked)
3. Entry (under guest wing)
4. Court
5. Covered passage (medieval vault)
6. Court and steps down to church
7. Mosque (converted sixth-century hall)
8. Minaret
9. Storeroom (sixth-century antechamber)
10. Complex of sixth-century arches in basement at southwest corner
11. Rainwater drain (sixth century) running northwest under road and to garden
12. Modern kitchen and service quarters in northeast corner (above sixth-century kitchen)
13. Well of Moses
14. Uncovered passage at lower level
15. Uncovered passage at upper level
16. Church
17. Court
18. Kléber's Tower (early nineteenth century)
19. Modern living quarters and reception room of head monks, in north-west corner
20. Terrace (on sixth-century arches)
21. Guest wing (nineteenth century)
22. Former latrine tower in southeast wall
23. Present refectory (medieval)
24. Modern living quarters of monks (against southeast wall) communicating by verandahs
25. Court above modern bakery
26. Tunnel under 29
27. Tunnel under 29
28. Chapel (sixth century) in southwest wall
29. Structures of various uses and dates (post sixth century)
30. Court (well at center)
31. Modern building on sixth-century wall
32. Ramp mounting from 4

Abb. 3: Katharinenkloster mit Sinaikirche, Grundriss, Bauten des 6. Jahrhundert in Schwarz



Kirche, Grundriß. Teile aus dem 6. Jh. schwarz

- | | |
|---------------------------|---|
| 1 Narthex | 9 Kapelle des Brennenden Dornbuschs (aus dem Mittelalter) |
| 2 Mittelschiff | 10 Kapelle des hl. Jakobus des Jüngeren |
| 3 Nördliches Seitenschiff | 11 Kapelle der hl. Väter (Johannes des Täufer?) |
| 4 Südliches Seitenschiff | 12 Kapelle des hl. Antipas |
| 5 Altarraum | 13 Kapelle des hl. Konstantin und der hl. Helena |
| 6 Apsis | 14 Kapelle der hl. Marina |
| 7 Sakristei | 15 Kapelle der hl. Anna und des hl. Joachim |
| 8 Schatzkammer | 16 Kapelle des hl. Symeon Stylites |
| | 17 Kapelle des hl. Kosmas und des hl. Damian |

Abb. 4: Sinaikirche, Grundriss, Teile aus dem 6. Jahrhundert in Schwarz

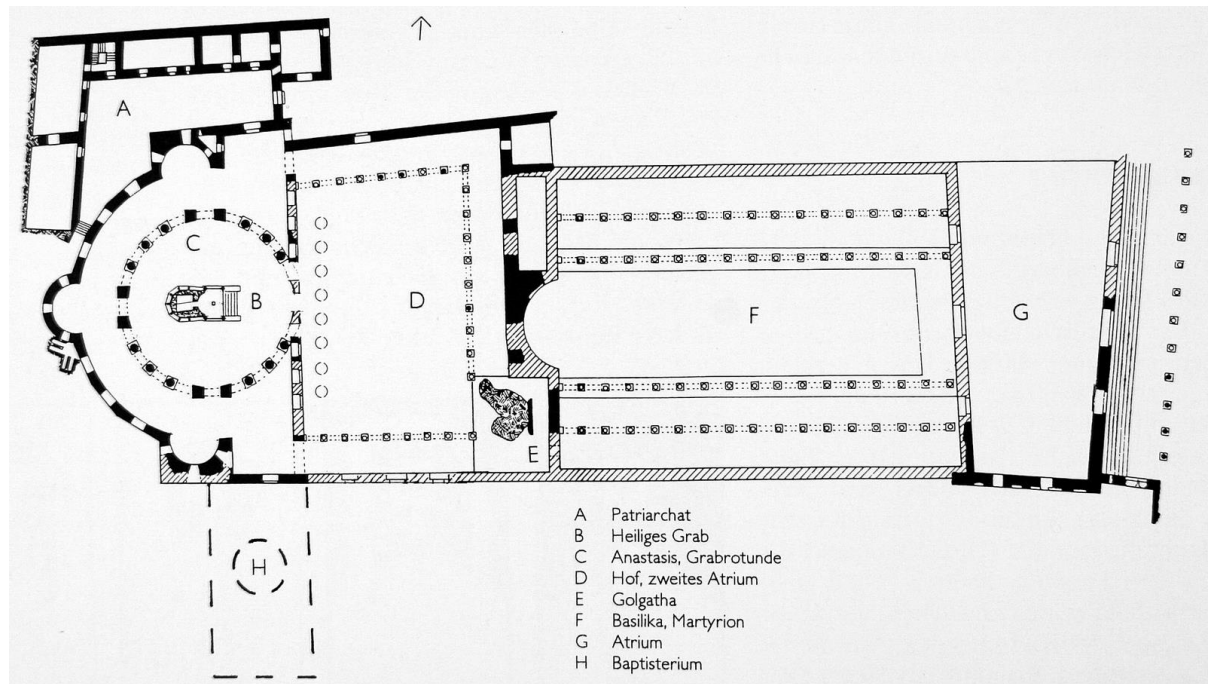


Abb. 5: Grundriss der konstantinischen Grabeskirche, Jerusalem (Rekonstruktion)

Gerasa. Schematischer Grundriss des Kathedralbezirks. 1: Portal, 2: Freitreppe, 3: sog. Kathedrale, 4: seitliche Durchgänge zum Atrium, 5: Atrium, 6: sekundär eingefügte Kapelle, 7: Serapionpassage, 8: St. Theodor, 9: Baptisterium, 10: Atrium von St. Theodor, 11. Sog. Placcus-Thermen (Zeichnung H.-R. Meier).

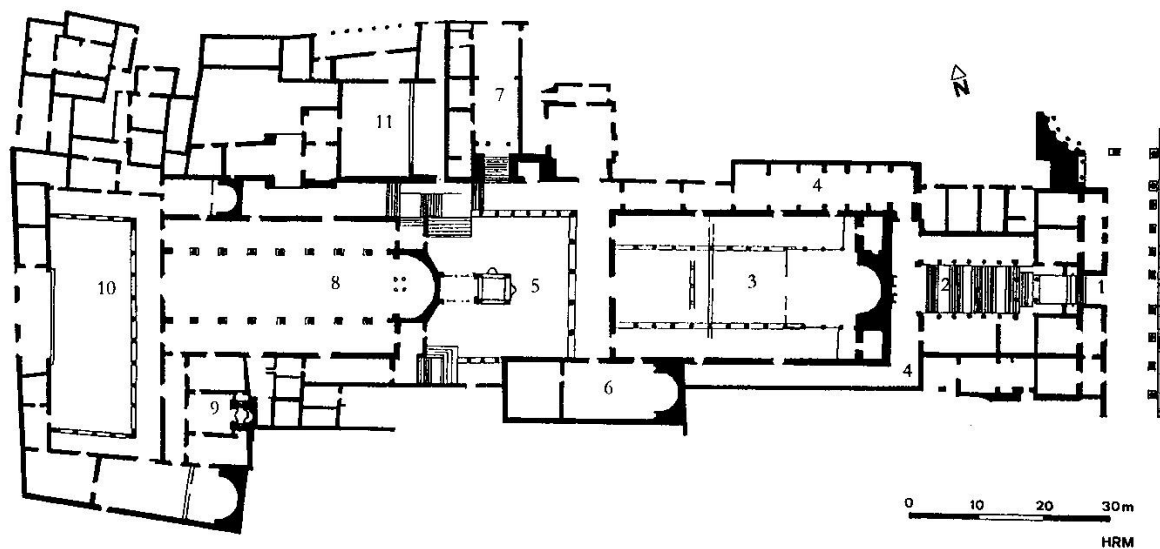


Abb. 6: Kathedralbezirk, schematischer Grundriss, Gerasa (Jerasch)

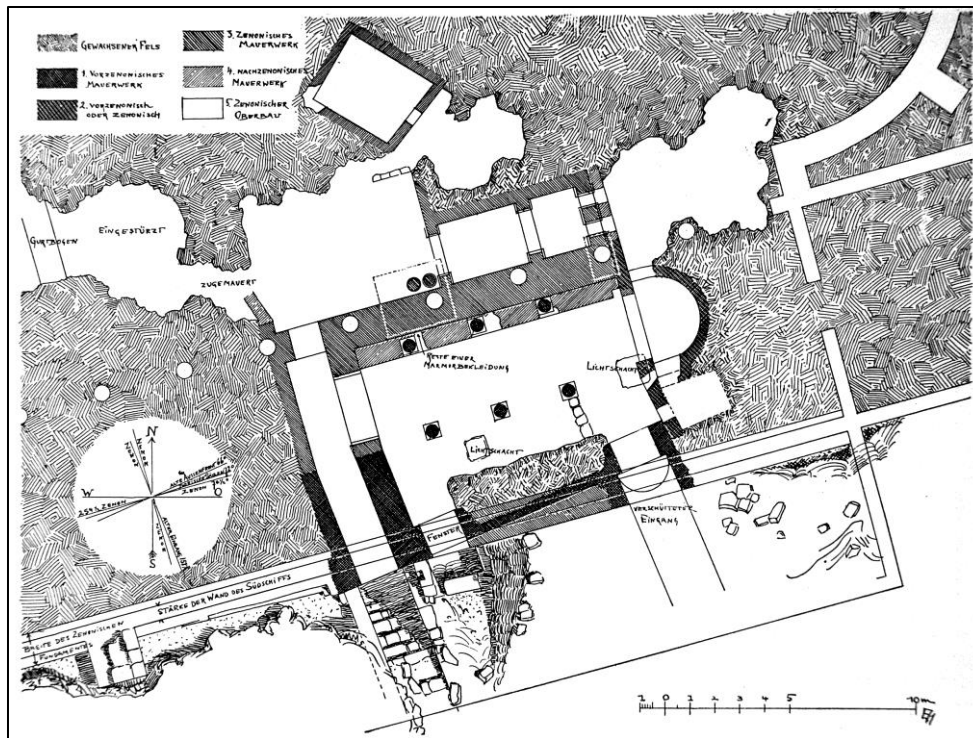


Abb. 7: Pilgerheiligtum der Hl. Thekla, Hl. Höhle, Gesamtplan, Meriamlik

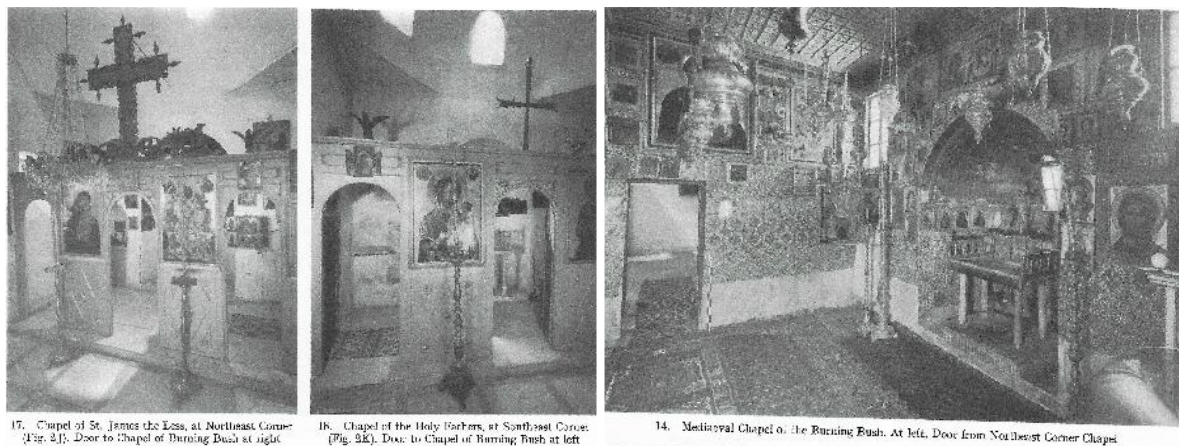


Abb. 8 links: Pastophorien der Sinaikirche mit Ikonostasen: links: Kapelle des Hl. Jakobus, Mitte: Kapelle der Hl. Väter

Abb. 9 rechts: Kapelle des Brennenden Dornbuschs, Sinaikirche



Abb. 10: Die Gottesmutter als brennender Dornbusch, Kapelle des Hl. Jakobus, Sinaikirche



Abb. 11: Ikone mit den sieben Hauptfesten (Verkündigung, Geburt, Taufe, Einzug nach Jerusalem, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten)



Abb. 12 links: Marienikone mit 15 Marien- und Herrenfesten



Abb. 13 rechts: Byzantinisches Elfenbeindyptichon mit zwölf Festen



Abb. 14: Deesis und die zwölf Feste



Abb. 15: Ikonostase mit den Bildtafeln der Jungfrau Maria und den zwölf Aposteln, S. Maria Assunta, Torcello

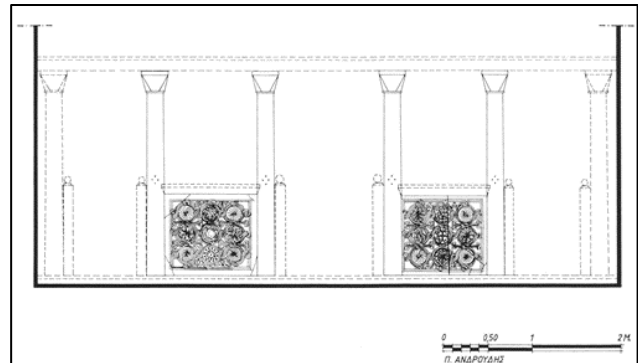
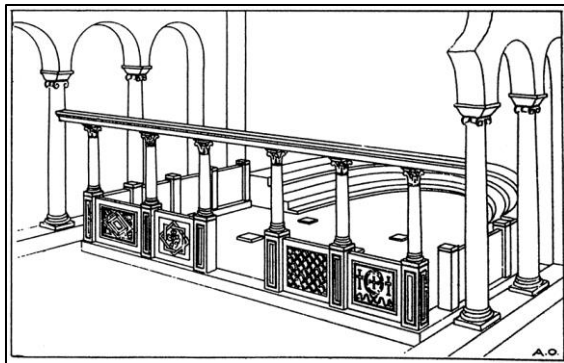


Abb. 16 links: Kirche von Afentelli, Chorraum mit aus hohen Kolonnaden (Pergola) gebildeter Schrankenanlage, Rekonstruktion, Lesbos

Abb. 17 rechts: Ikonostase, Rekonstruktion, Kloster Megistis Lavras, Athos

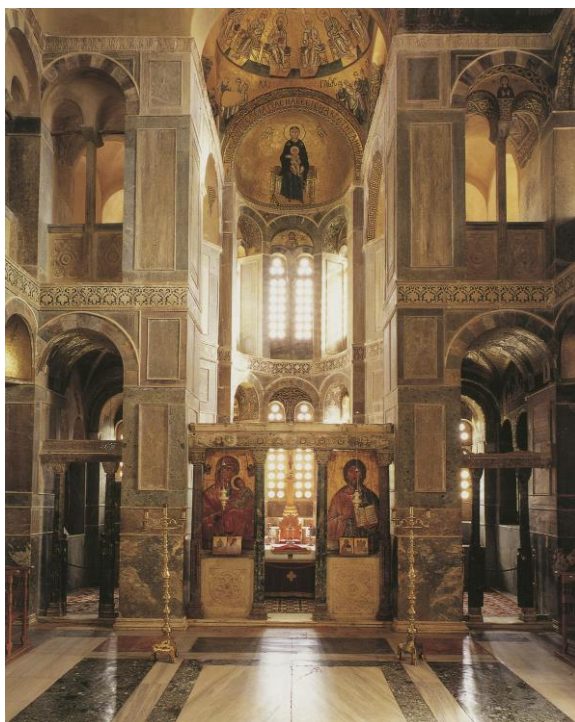


Abb. 18 links: Kloster Hosios Lukas

Abb. 19 rechts: St. Panteleimon, Nerezi



Abb. 20: Rekonstruierter Ikonostasebalken mit vierzehn Festen und der Deesis



Abb. 21a links: Balkenfragment mit Verkündigung, Geburt Christi, Darstellung im Tempel



Abb. 21b rechts: Balkenfragment mit Taufe, Verklärung Christi, Auferweckung des Lazarus

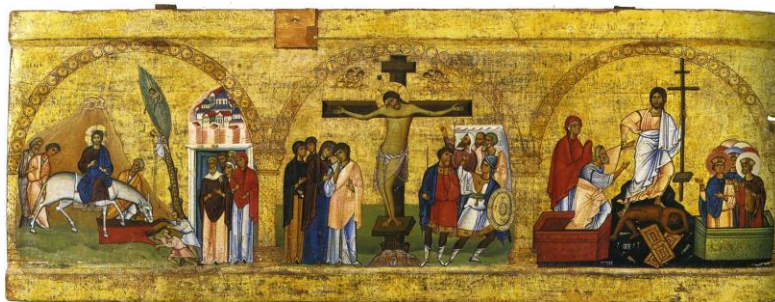


Abb. 21c links: Balkenfragment mit Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung



Abb. 21d rechts: Balkenfragment mit Himmelfahrt, Pfingsten und Entschlafung Mariens



Abb. 22: Rekonstruierter Ikonostasebalken, Dodekaorton (ohne Verkündigung)



Abb. 23: Ikonostasebalken mit elf Wunderszenen des Hl. Eustratios und der Deesis



Abb. 24 links: Geburt Marias, Menologion des Basileus II.



Abb. 25 rechts: Geburt Marias, Kloster Daphni



Abb. 26 links: Die heilige Anna und die zwölf Stämme Israels, Parisinus Graecus 1208



Abb. 27 rechts: Maria in ihrer Wiege, Parisinus Graecus 1208



Abb. 28 links: Geburt Marias, Codex Vaticanus Urban Gr. 2



Abb. 29 rechts: Geburt Marias, Sinaibalken A



Abb. 30 links: Darbringung Marias im Tempel, Elfenbeinskulptur



Abb. 31 rechts: Darbringung Marias im Tempel, Menologion des Basileus II.



Abb. 32: Darbringung Marias im Tempel, Kirche Panagia tou Arakou, Lagudera



Abb. 33a links: Darbringung Marias im Tempel, Parisinus Graecus 1208

Abb. 33b rechts oben: Zacharias umarmt Maria, Parisinus Graecus 1208

Abb. 33c rechts unten: Jungfrau Maria versorgt vom Engel, Parisinus Graecus 1208



Abb. 34: Darbringung Marias im Tempel, Sinaibalken A



Abb. 35 links: Moses und der Brennende Dornbusch, Parisinus Graecus 1208



Abb. 36 rechts: Verkündigung, Deckenmalerei, Cubiculum, Katakomben Santa Priscilla, Rom



Abb. 37 links: Verkündigung an Maria, Ausschnitt aus Buchdeckel, Domschatz, Mailand

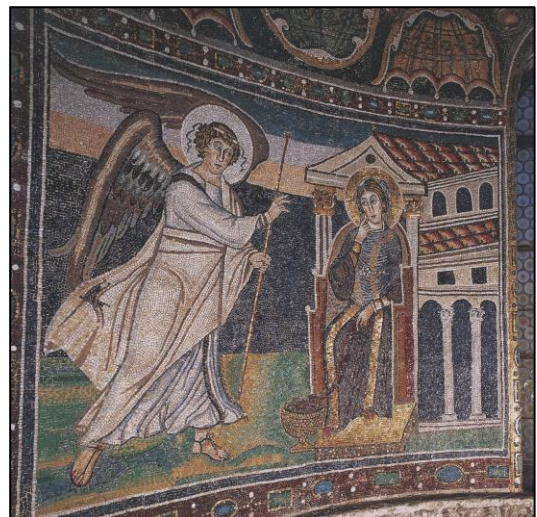


Abb. 38 rechts: Verkündigung an Maria, Mosaik, Euphrasius-Basilika, Poreč

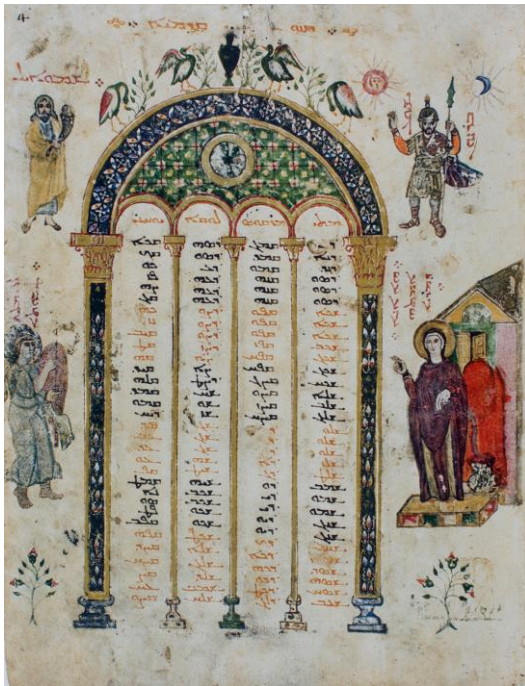


Abb. 39 links: Verkündigung an Maria, Kanontafel des Rabbula-Codex



Abb. 40 rechts: Verkündigung an Maria, Mosaik, Cappella Palatina, Palermo



Abb. 41: Balkenfragment mit Verkündigung an Maria, Sinai



Abb. 42a links: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208



Abb. 42b rechts: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208



Abb. 42c links: Verkündigung an Maria, Parisinus Graecus 1208

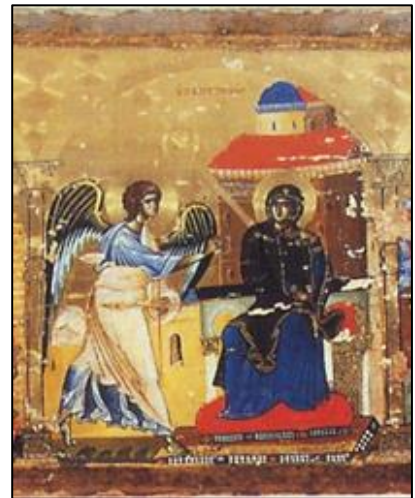


Abb. 43 rechts: Verkündigung an Maria, Sinaibalken A



Abb. 44 links: Verkündigung an Maria, Egbert-Codex

Abb.: 45 rechts: Verkündigung an Maria, Ikone, Sinai



Abb. 46: Tetrptychon mit Dodekaorton



Abb. 47 links: Geburt Christi, Menologion des Basileus II.



Abb. 48 rechts: Geburt Christi, Mosaik, Königspalast, Capella Palatina

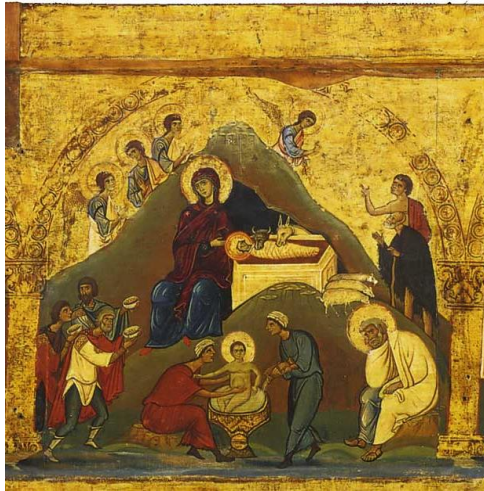


Abb. 49 links: Balkenfragment mit Geburt Christi, Sinai



Abb. 50 rechts: Geburt Christi, Sinaibalken A



Abb. 51 links: Anbetung der Magier, Traum der Magier, Massaker der Unschuldigen, Hl. Elisabeth in den Bergen, Martyrium des Zacharias, Präsentation im Tempel, Codex Parisinus Graecus 510



Abb. 52 rechts: Evangeliar aus Gelati



Abb. 53: Geburt Christi, Codex Urb. Gr. 2



Abb. 54: Darbringung Jesu im Tempel, Traum des Joseph; Aphrodisius zieht mit seinem Gefolge dem Jesusknaben entgegen, Triumphbogen, Santa Maria Maggiore, Rom



Abb. 56 links: Darbringung Jesu im Tempel, Egbert-Codex

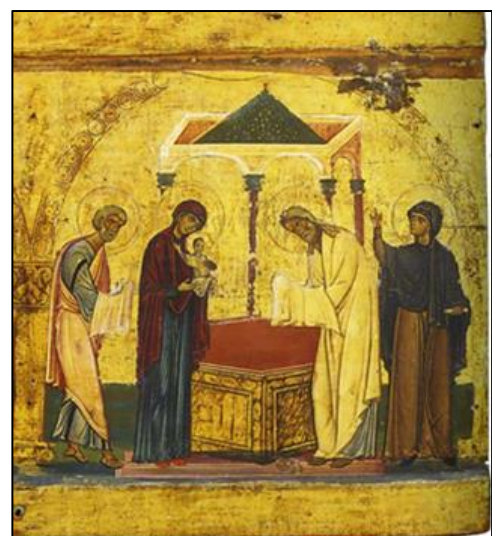


Abb. 55 rechts: Darbringung Jesu im Tempel, Ausschnitt aus Balkenfragment, Sinai



Abb. 57: Darbringung Jesu im Tempel, Sinaibalken A

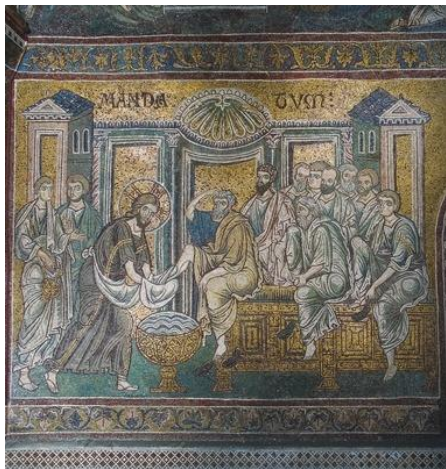


Abb. 58 links: Fußwaschung, Mosaik, Dom von Monreale



Abb. 59 rechts: Gebet von Joachim und Anna, Mosaik, Kloster Daphni

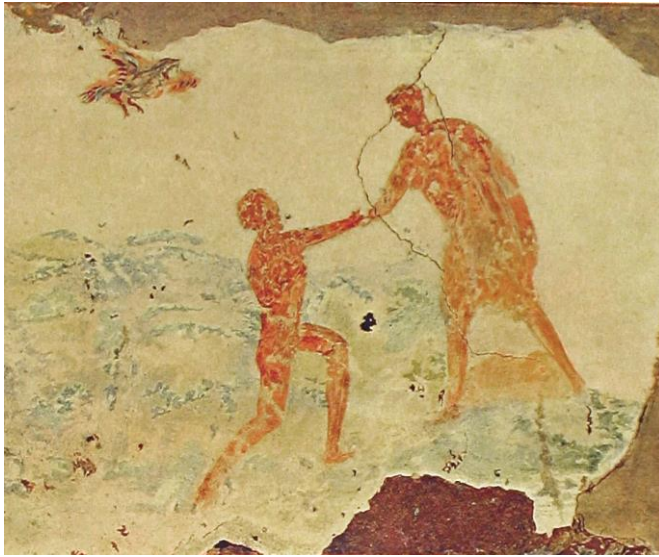


Abb. 60: Taufe Jesu, Fresko, Katakombe S. Callisto, Lucina-Gruft, Rom



Abb. 61 links: Taufe Christi, Kuppelmosaik, Baptisterium der Orthodoxen, Ravenna



Abb. 62 rechts: Taufe Christi, Kuppelmosaik, Baptisterium der Arianer, Ravenna

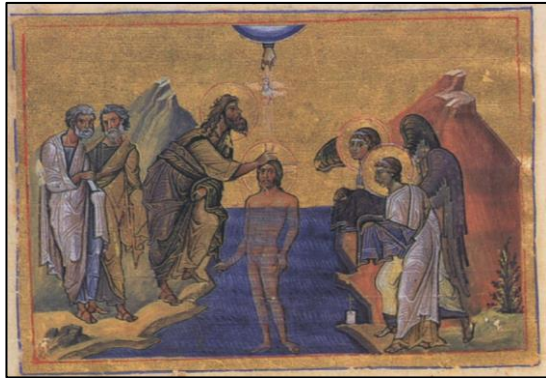


Abb. 63 links: Taufe Christi, Menologion des Basileus II.

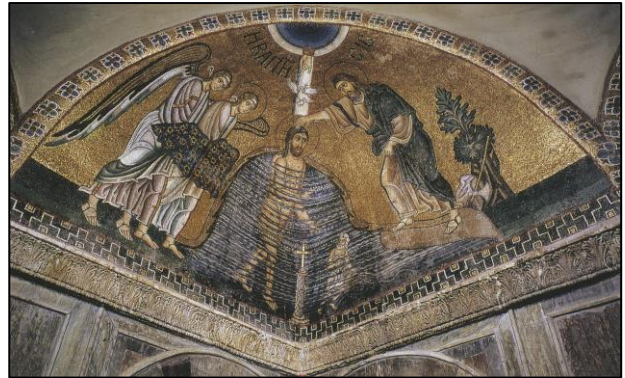


Abb. 64 rechts: Taufe Christi, Mosaik, Kloster Hosios Lukas



Abb. 65 links: Taufe Christi, Mosaik, Dom Monreale



Abb. 66 rechts: Taufe Christi, Fresko auf Lagudera

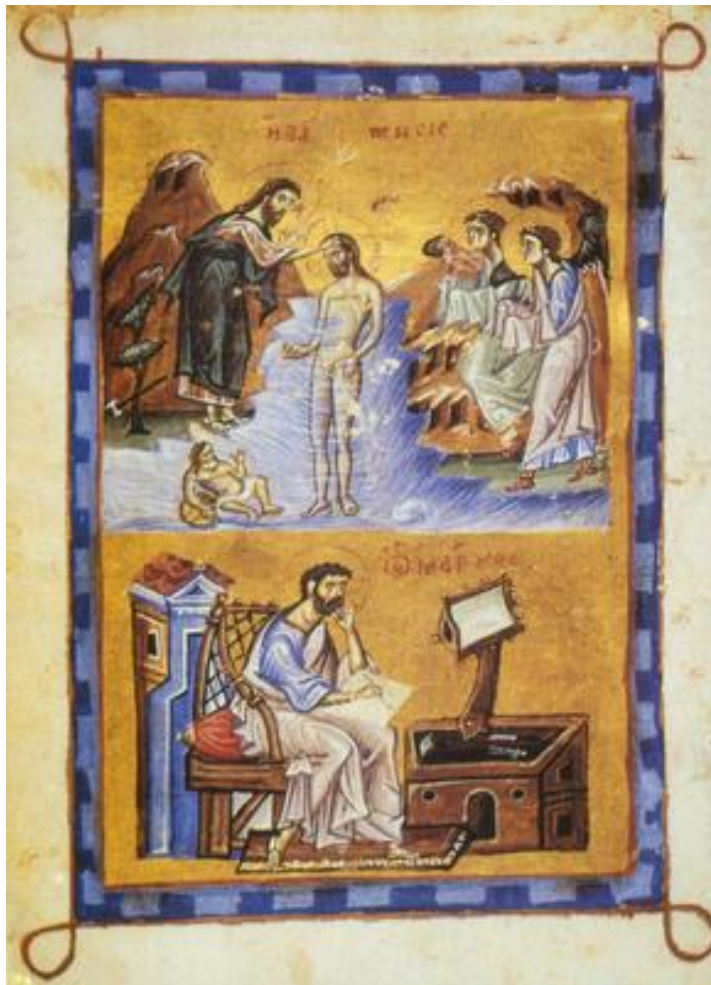


Abb. 67 links: Taufe Christi; Evangelist Markus, Evangeliar, Codex 274

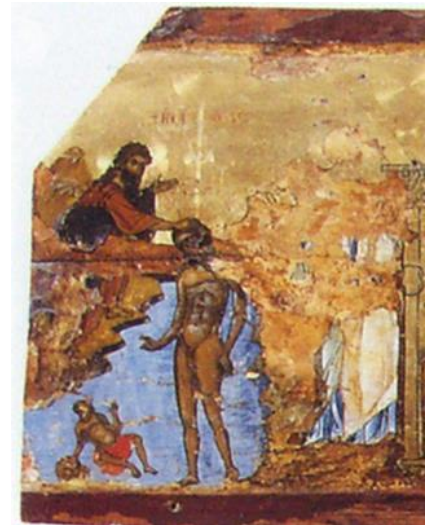


Abb. 68 rechts: Taufe Jesu, Sinaibalken B



Abb. 69: Die Verklärung Christi, Apsismosaik, Sinaikirche

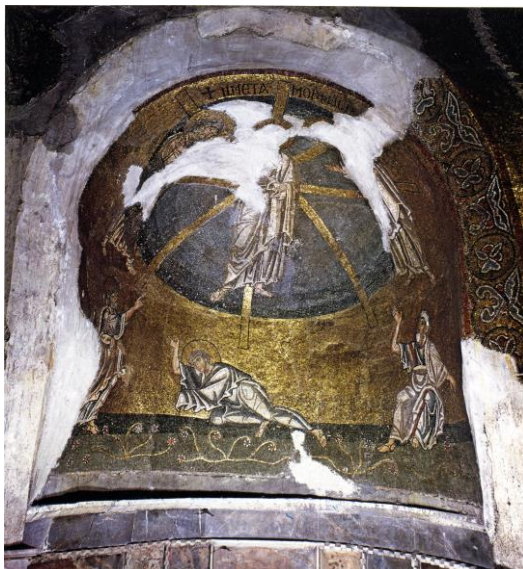


Abb. 70 links: Verklärung Christi, Klosterkirche Nea Moni auf Chios



Abb. 71 rechts: Verklärung Christi, Kloster Daphni



Abb. 72 links: Verklärung Christi, Mosaik, Dom von Montreale



Abb. 73 rechts: Verklärung Christi, Sinaibalken B



Abb. 74 links: Verklärung Christi, Athos-Iviron 1, Evangelistar

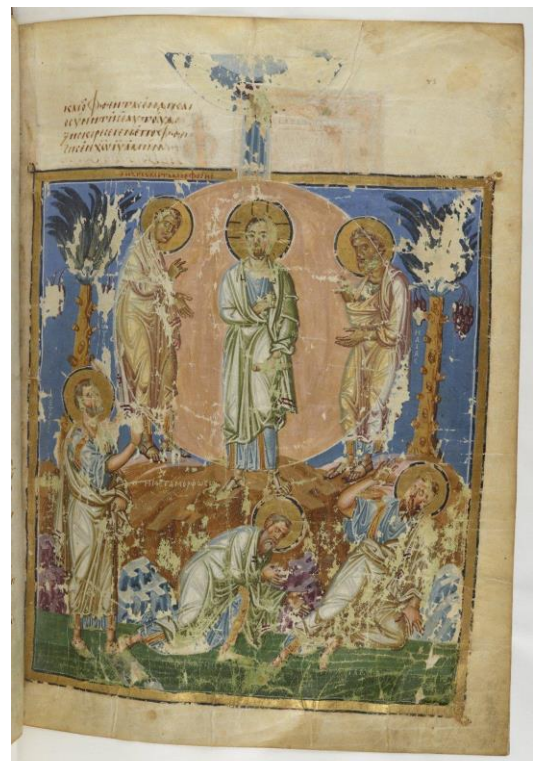


Abb. 75 rechts: Verklärung Christi, Codex Parisinus Graecus 510



Abb. 76 links: Deesis, Wandmalerei, Kirche Santa Maria Antiqua, Rom



Abb. 77 rechts: Deesis, Wandmalerei, Kirche des Hagios Iannakus, Zupena



Abb. 78 links: Deesis und Heilige, Ausschnitt Triptychon aus Elfenbein

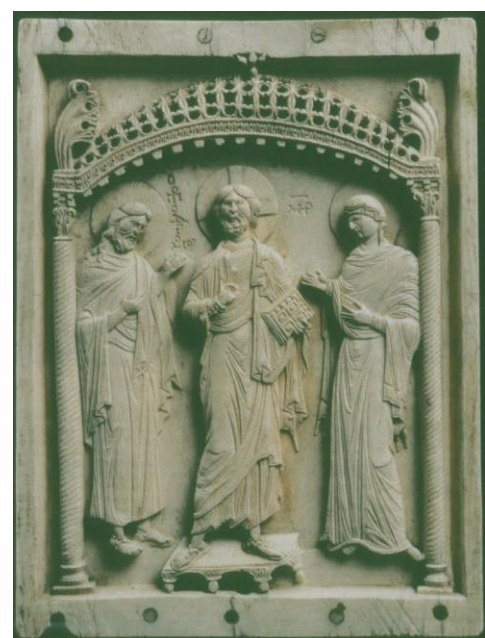


Abb. 79 rechts: Deesis, Elfenbein

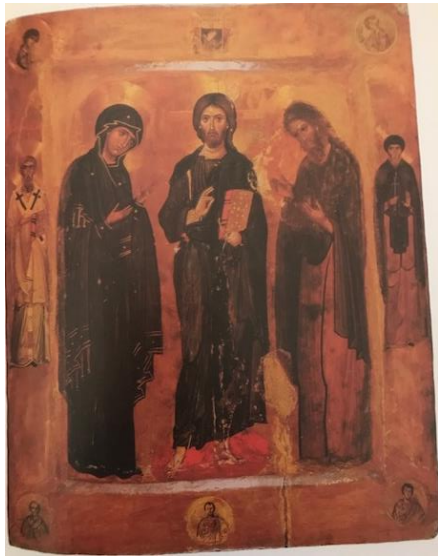


Abb. 80 links: Deesis mit Heiligen, Tempera-Ikone



Abb. 81 rechts: Drei Marmor-Ikonen einer Ikonostase



Abb. 82 links: Deesis, Codex 204 (Lektionar)



Abb. 83 mittig: Deesis, Sinaibalken B



Abb. 84 rechts: Deesis, Fragment eines Ikonostasebalkens, Sinai



Abb. 85 links: Auferweckung des Lazarus, Wandgemälde, Rom

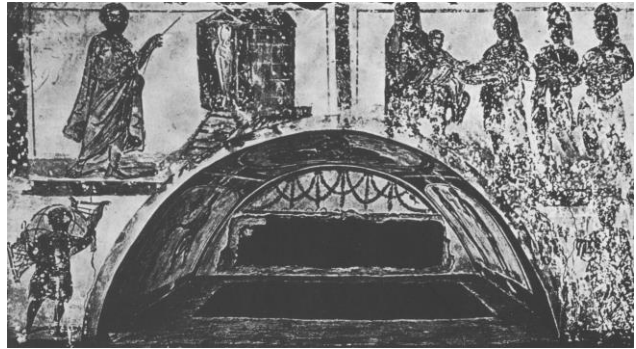


Abb. 86 rechts: Auferweckung des Lazarus, Wandmalerei, Rom

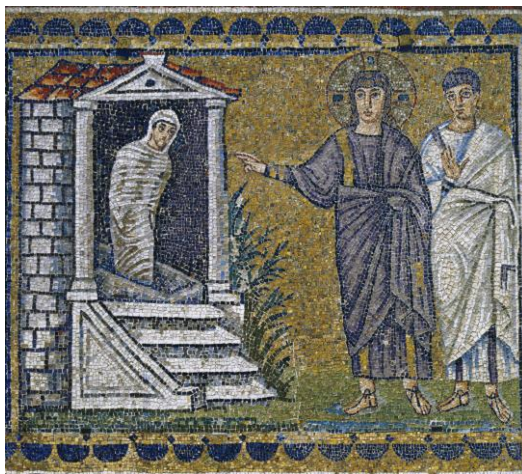


Abb. 87 links: Auferweckung des Lazarus, Mosaik, San Apollinare Nuovo, Ravenna



Abb. 88 rechts: Erweckung des Lazarus, Evangeliar von Rossano

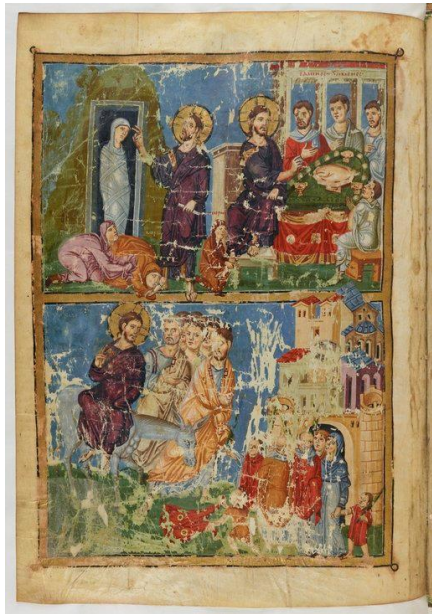


Abb. 89: Auferweckung des Lazarus, Codex Graecus 510



Abb. 90 links: Auferweckung des Lazarus, Wandmalerei, Kirche Panagia von Asinou

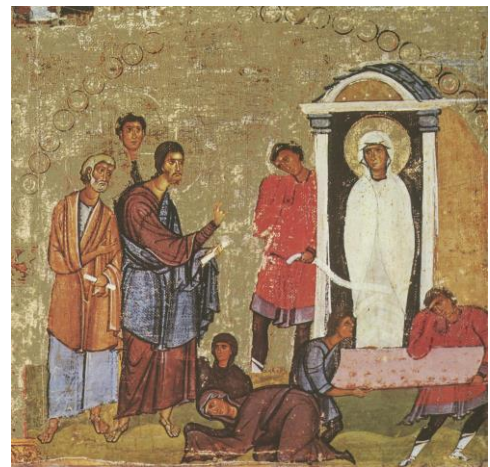


Abb. 91 rechts: Auferweckung des Lazarus, Ausschnitt aus Ikonostasebalken



Abb. 92 links: Auferstehung des Lazarus, Mosaik, Dom von Montreale, Palermo



Abb. 93 rechts: Auferweckung des Lazarus, Sinaibalken B



Abb. 94: Einzug in Jerusalem (Mitte unteres Register), Peterskirche, Rom



Abb. 95 links: Einzug in Jerusalem, Rabbula-Codex



Abb. 96 rechts: Einzug in Jerusalem, Evangeliar von Rossano



Abb. 97 links: Jesu Einzug in Jerusalem, Asinou



Abb. 98 rechts: Jesu Einzug in Jerusalem, Kakopetria



Abb. 99 links: Einzug in Jerusalem, Mosaik, Dom von Monreale



Abb. 100 rechts: Einzug in Jerusalem, Sinaibalken B



Abb. 101: Beweinung Christi, St. Panteleimon, Nerezi



Abb. 102a links: Darbringung Jesu, Darstellung der Schriftquelle



Abb. 102b rechts: Darbringung Jesu, Nachahmung der Bildquelle

Referenzmotiv:



Abb. 51: Darbringung Jesu im Tempel, Sinaibalken A

Rekonstruktionszeichnung 1: Balken A und Balken B1 (Rekonstruktion A)

Balken A

1. Geburt Marias
2. Darstellung Marias im Tempel
3. Verkündigung Marias
4. Geburt Christi
5. Darstellung Christi im Tempel

Balken B1

6. Taufe Jesu
7. Verklärung Christi
8. Letztes Abendmahl
9. Himmelfahrt Christi
10. Pfingsten

Balken A

Balken B1

1

2

3

4

5

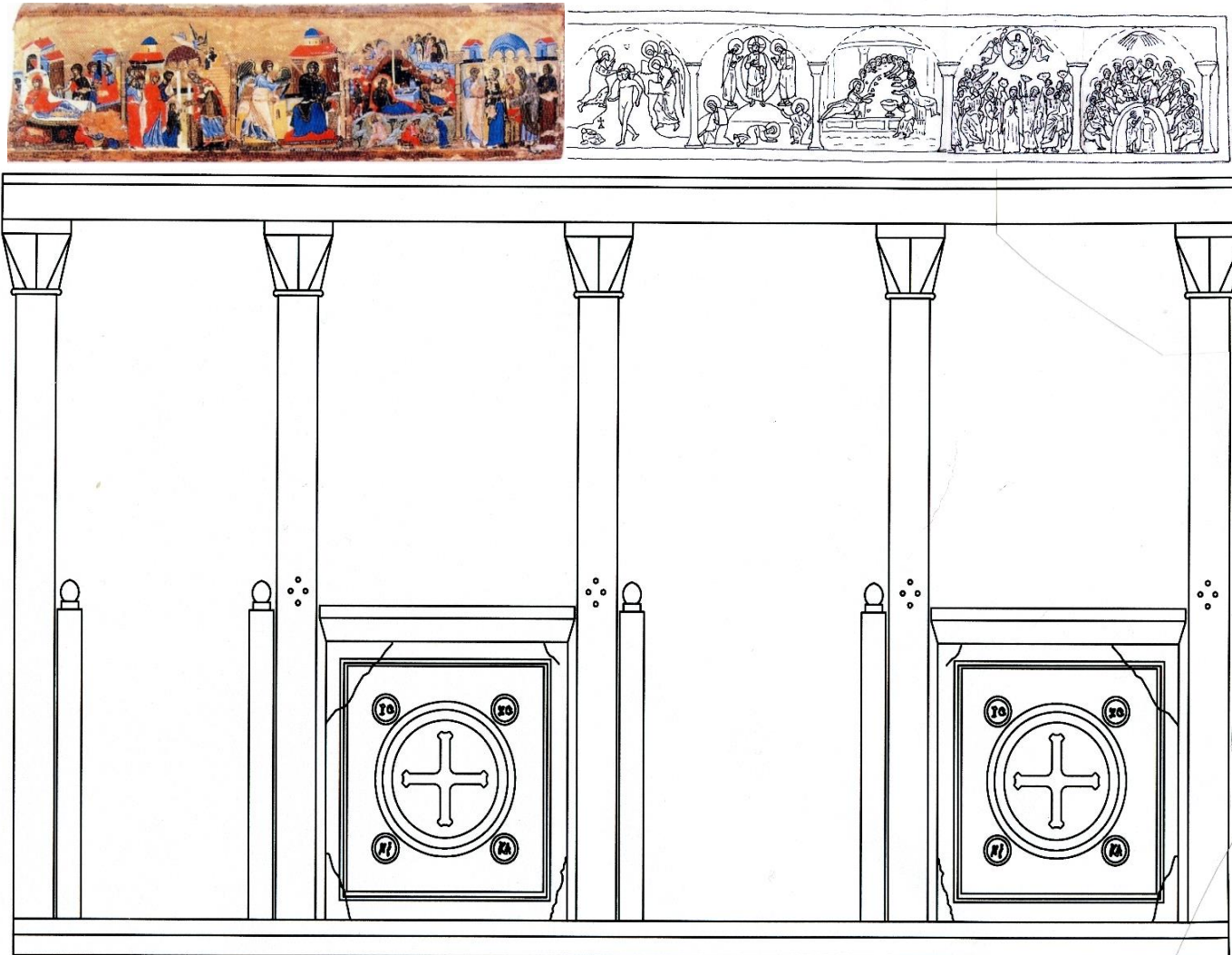
6

7

8

9

10



Rekonstruktionszeichnung 2: Balken A1, Balken B, Balken C1 (Rekonstruktion B)

Balken A1

1. Geburt Marias
2. Darstellung Marias im Tempel
3. Verkündigung Marias
4. Geburt Christi
5. Darstellung Jesu im Tempel

Balken B

6. Taufe Christi
7. Verklärung Christi
8. Deesis
9. Auferweckung des Lazarus
10. Einzug in Jerusalem

Balken C1

11. Kreuzigung
12. Auferstehung Christi
13. Himmelfahrt Christi
14. Pfingsten
15. Koimesis

Balken A1

Balken B

Balken C1

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

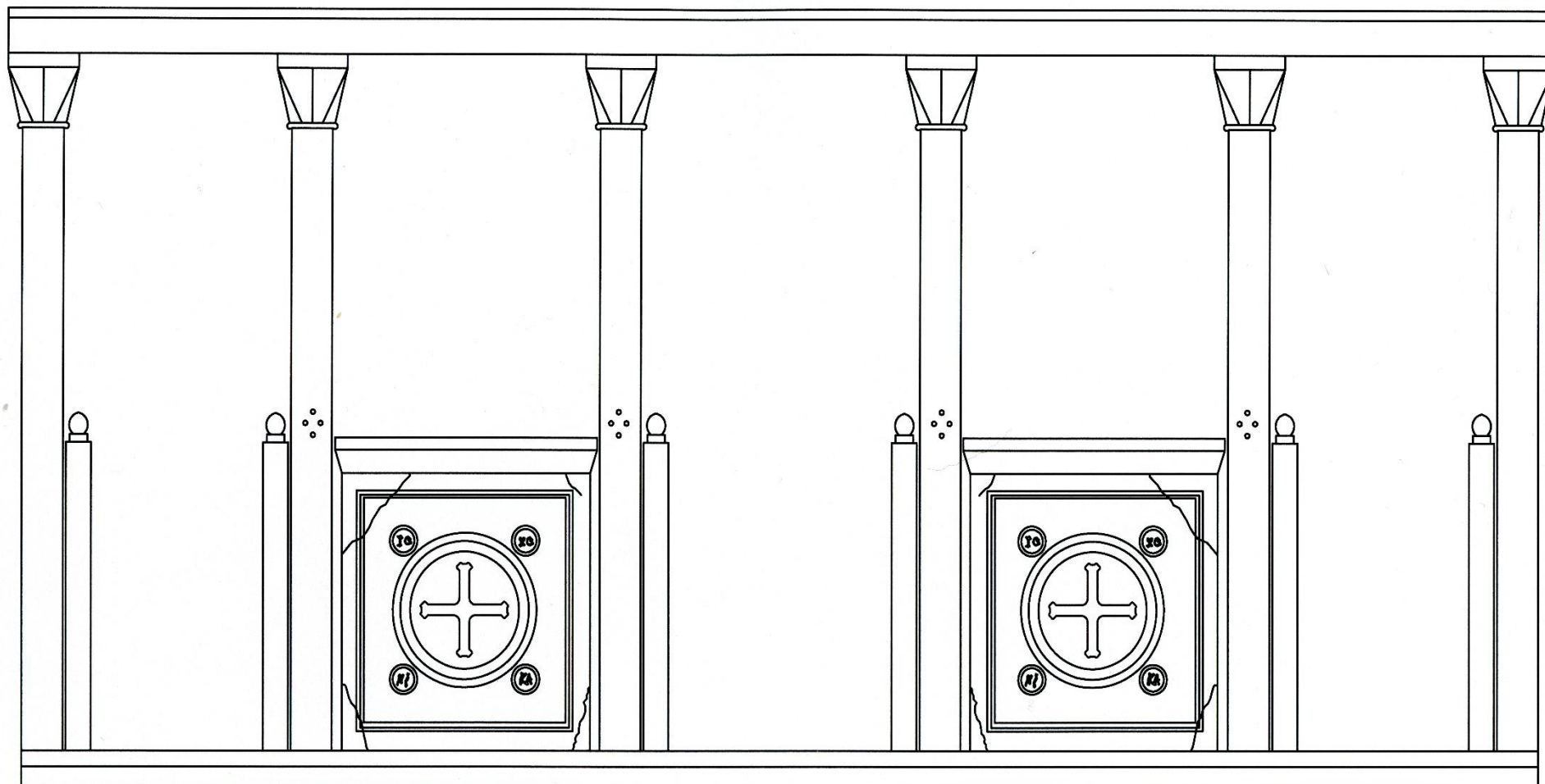
11

12

13

14

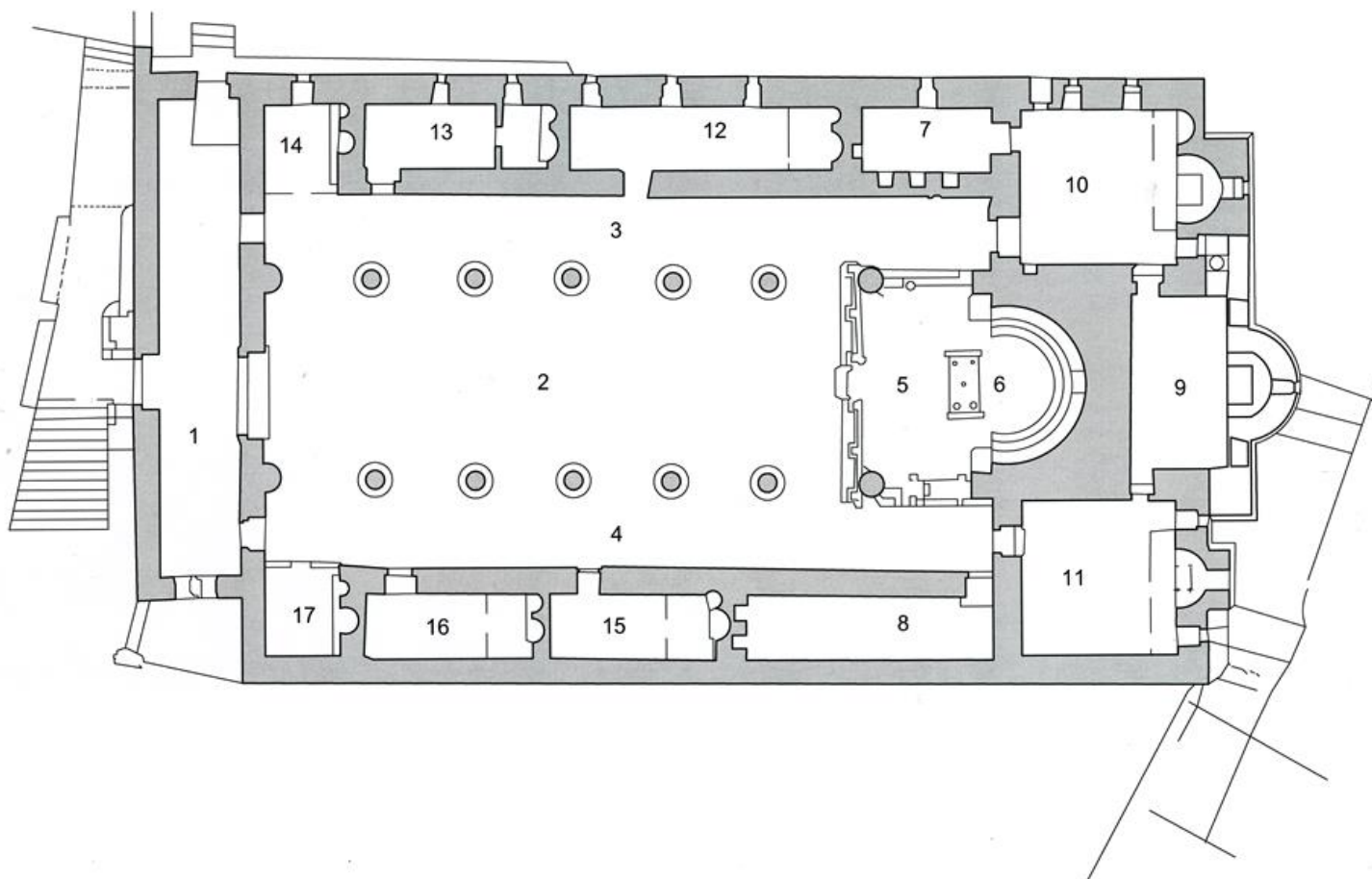
15



Rekonstruktionszeichnung 3: Sinaikirche, Grundriss mit Rekonstruktion der Ikonostasen in den Pastophorien im 12. Jahrhundert

Legende:

1	Narthex	9	Kapelle des Brennenden Dornbuschs (aus dem Mittelalter)
2	Mittelschiff	10	Kapelle des hl. Jakobus des Jüngeren
3	Nördliches Seitenschiff	11	Kapelle der hl. Väter (Johannes des Täufers?)
4	Südliches Seitenschiff	12	Kapelle des hl. Antipas
5	Altarraum	13	Kapelle des hl. Konstantin und der hl. Helena
6	Apsis	14	Kapelle der hl. Marina
7	Sakristei	15	Kapelle der hl. Anna und des hl. Joachim
8	Schatzkammer	16	Kapelle des hl. Symeon Stylites
		17	Kapelle des hl. Kosmas und des hl. Damian



Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, im November 2019

lita Weber - Worselschlager