



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das byzantinische Kreuzigungsbild

Verfasserin

Sonja Haberl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Dr. Jadranka Prolović

Meinen Eltern

An erster Stelle bedanke ich mich bei meinen Eltern, die es mir ermöglicht haben, zwei Studien an der Universität Wien zu absolvieren, mich stets bei all meinen Entscheidungen unterstützt haben und während meiner gesamten Studienzeit hinter mir standen.

Besonderer Dank gilt auch meiner Betreuerin, Frau Dr. Jadranka Prolović, für ihre Mühe und Zeit, die sie in meine Arbeit investiert hat. Außerdem bin ich ihr sehr dankbar für ihre Hilfe und Unterstützung bei der Literaturrecherche sowie für die Übersetzungen einiger serbokroatischer Texte.

Meiner Familie und Verwandtschaft danke ich ebenso für ihr Verständnis und ihre Unterstützung.

Sehr dankbar bin ich meinen StudienkollegInnen für die anregenden fachlichen Diskussionen sowie für die motivierenden Worte, die mich in schwierigen Phasen während des Studiums aufbauten.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen FreundInnen für ihre Hilfe und Unterstützung. An dieser Stelle gilt mein Dank vor allem meiner langjährigen Freundin Frau Dipl.-Ing. Veronika Doblhoff-Dier für ihre Hilfe bei der Übersetzung einiger französischer Texte.

Schließlich danke ich meinem Partner Dipl.-Ing. Martin Kucera für seine Hilfe, sein Verständnis und seine Geduld.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Forschungsstand	11
3. Grundlegende Bemerkungen zum Einstieg in die Thematik.....	17
3.1. Das Kreuz als Symbol	17
3.2. Die Kreuzigung	20
3.3. Die Kreuzigung Christi in der Heiligen Schrift.....	21
4. Das byzantinische Kreuzigungsbild	27
5. Sonne und Mond in Kreuzigungsdarstellungen	29
6. Ecclesia und Synagoge in Kreuzigungsdarstellungen	37
7. Adam in Kreuzigungsdarstellungen	39
8. Die Entwicklung des byzantinischen Kreuzigungsbildes.....	43
8.1. Das Kreuzigungsbild in der frühchristlichen bzw. frühbyzantinischen Zeit	43
8.2. Kreuzigungsdarstellungen in der mittelbyzantinischen Zeit	61
8.2.1. Kreuzigungsdarstellungen des Chludov-Psalters	61
8.2.2. Weitere Darstellungen der Kreuzigung der mittelbyzantinischen Zeit	65
8.2.3. Sonne und Mond.....	70
8.2.4. Die Engel	71
8.2.5. Die Propheten	72
8.2.6. Adams Schädel	73
8.2.7. Ecclesia und Synagoge	74
8.2.8. Die Stadtmauer Jerusalems.....	75
8.2.9. Kreuzigungsdarstellungen der Dreiergruppe.....	75
8.2.10. Kreuzigungsdarstellungen mit Figuren, die tiefe Trauer ausdrücken.....	79
8.2.11. Szenen mit den Darstellungen der üblichen Soldaten	80
8.2.12. Kreuzigungsbilder mit den beiden Schächern	81
8.3. Kreuzigungsdarstellungen in der spätbyzantinischen Zeit	82
8.3.1. Kreuzigungsdarstellungen mit der Dreiergruppe	88
8.3.2. Trauernde Frauen.....	90
8.3.3. Bestürzte Gottesmutter	90
8.3.4. Darstellungen der üblichen Soldaten	91
8.3.5. Figurenreiche Kreuzigungsbilder	93
8.3.6. Kreuzigungsdarstellungen mit den beiden Schächern.....	93
8.3.7. Die einzigartige Darstellung der Kreuzigung in Pološko.....	95
9. Schlussbemerkungen	99
10. Abstract.....	101
11. Literaturverzeichnis	103
12. Abbildungsverzeichnis	109
13. Abbildungen	113
Curriculum Vitae	217

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem byzantinischen Kreuzigungsbild und seiner Entwicklung von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jh.

Nach der Erörterung der Grundlagen zu dieser Thematik wird auf das byzantinische Kreuzigungsbild näher eingegangen. Es werden zunächst die Symbolik des Kreuzes sowie die Kreuzigung als Todesstrafe erörtert. Dann wird darauf eingegangen, was in der Bibel über die Kreuzigung Christi steht, bevor die Charakteristika des byzantinischen Kreuzigungsbildes aufgezeigt werden.

Schließlich werden einige Elemente aufgegriffen, die in Kreuzigungsszenen dargestellt werden können. Hierzu zählen die Gestirne Sonne und Mond, Ecclesia und Synagoge sowie Adam. Dabei wird untersucht, wo die Darstellung von Sonne und Mond in Kreuzigungsbildern ihren Ursprung hat und warum diese Gestirne in den Kreuzigungsszenen abgebildet werden. Außerdem wird die Stellung von Sonne und Mond in Kreuzigungsdarstellungen hinterfragt. Ebenso werden die Symbolik und die Bedeutung von Ecclesia und Synagoge in Kreuzigungsbildern aufgezeigt. Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, warum Adam bzw. sein Schädel unter dem Kreuz Christi dargestellt wird.

Des Weiteren wird die Entwicklung des Kreuzigungsbildes im Osten aufgezeigt, wobei zwischen den Kreuzigungsdarstellungen in der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Zeit unterschieden wird. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf die unterschiedliche Darstellungsweise von Christus am Kreuz gelegt. Dazu zählen nicht nur die Veränderungen in der Kleidung des Gekreuzigten, sondern auch die Weiterentwicklung in der Darstellungsweise seines Körpers.

Der Vergleich mehrerer Beispiele aus den drei untersuchten Epochen veranschaulicht die unterschiedliche Körperhaltung Christi. Auch die Darstellungsweise der anderen Figuren, die üblicherweise in den Kreuzigungsbildern zu sehen sind, entwickelt sich im Laufe der Zeit weiter. So sind zum Beispiel in den jüngeren Werken mehr Emotionen zu erkennen.

Die in dieser Arbeit untersuchten Kreuzigungsdarstellungen befinden sich auf Ikonen, Elfenbeinreliefs, Amuletten, Ampullen, Weihrauchgefäßen, Buchdeckeln, Reliquiaren und Ähnlichem sowie in Psaltern oder auf Kirchenwänden, wobei die Kreuzigungsszenen an den Kirchenwänden von den Künstlern entweder als Fresko oder als Mosaik ausgeführt wurden.

2. Forschungsstand

Über das Thema der Kreuzigungsdarstellungen in der Kunstgeschichte und die Entwicklung des Kreuzigungsbildes im Laufe der Zeit gibt es zahlreiche Fachliteratur, die sich allerdings meistens ausschließlich auf Kreuzigungsszenen aus dem Westen bezieht. Das byzantinische Kreuzigungsbild und seine Veränderungen in der Darstellungsweise in der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Epoche hingegen werden kaum in der Literatur behandelt.

Wichtige grundlegende Informationen zum byzantinischen Kreuzigungsbild im Laufe der Zeit bietet das Reallexikon für byzantinische Kunst. Hier wird auf Besonderheiten in der Entwicklung der byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen eingegangen und zudem werden Beispiele genannt. Außerdem führt das Reallexikon für byzantinische Kunst weiterführende Literatur an.

Einer der ersten Autoren, die sich mit dem byzantinischen Kreuzigungsbild auseinandergesetzt haben, ist Johannes Reil. Im Jahr 1904 publizierte er seinen Aufsatz „Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi“.

Sehr früh befasste sich auch Gabriel Millet mit dem Thema der byzantinischen Kreuzigungsszenen und veröffentlichte im Jahr 1916 sein Werk „Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles“. In dieser Schrift, die 1960 nachgedruckt wurde, geht der Autor auf die Ikonographie der byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen ein und zeigt seine Entwicklung anhand von Beispielen auf.

Im Jahr 1945 listete Alfred Guido Roth jene Kreuzigungsdarstellungen auf, bei denen die Anordnung von Sonne und Mond vertauscht sind.¹ Er ging davon aus, dass es für diese

¹ cf. ROTH, Die Gestirne. 170.

Vertauschung der Himmelskörper ein Vorbild in Syrien gab. Der Frage, warum Sonne und Mond ihre Plätze tauschten, ging er jedoch nicht nach. Roth befasste sich auch mit den Thesen von Albert Mathias Friend und nahm Stellung zu dessen Überlegungen bezüglich der Gestirne auf dem Buchdeckel der Pierpont Morgan Library.² Auf diesem Buchdeckel befindet sich eine Kreuzigungsdarstellung, wobei die Himmelskörper Sonne und Mond übereinander über der Inschriftentafel Christi gezeigt werden. Friend erklärt auch diese Stellung der Gestirne durch den Brief des PsDionysios. Roth teilt diese Ansicht nicht und zweifelt im Allgemeinen daran, ob diese besondere Art der Darstellung einen tieferen Sinn hätte.

Im Jahr 1948 publizierte W. Deonna Listen mit Denkmälern für die Abbildungen von Sonne und Mond.³ Er konzentrierte sich bei seinen Listen auf die Kunst der Antike und des Mittelalters und hob einige Szenen im Utrechtsalter hervor, in denen die Anordnung der Gestirne nicht immer dieselbe ist. Er stellte fest, dass sich bei einigen Kreuzigungsdarstellungen der Mond auf der rechten Seite des gekreuzigten Christus befindet, während die Sonne von ihm aus gesehen links gezeigt wird. Nach einer Ursache für diese Art der Darstellung suchte Deonna jedoch nicht.

Auch André Grabar setzte sich mit dem Problem der Anordnung der Himmelskörper auseinander.⁴ Im Jahr 1951 befasste er sich mit einem Kaisermedaillon aus Mersin in Leningrad, das in das späte 6. Jh. datiert wird. Das Medaillon zeigt die Verkörperung der Sonne auf der linken Seite des Herrschers und die des Mondes auf der rechten Seite. Die ergänzend hinzugefügten Gestirne Sonne in Form eines Sternes und die Mondsichel werden ebenso angemessen gezeigt. Bezüglich der Anordnung der Himmelskörper wies Grabar darauf hin, dass es frühchristliche Ähnlichkeiten zu dieser Position in der östlichen Kunst gibt.

Um 1943 schrieb Henri Leclercq einen Artikel für ein Lexikon, der im Jahr 1953 publiziert wurde, worin er von dem Einfluss der Antike auf den Beginn der christlichen Darstellungen mit den Gestirnen Sonne und Mond ausging.⁵ Die Positionen der Himmelskörper betreffend machte er nicht darauf aufmerksam, dass es üblicher ist, die

² cf. FRIEND, Carolingian art, 67 – 75.

³ cf. DEONNA, Les crucifix, 49 – 102.

⁴ cf. GRABAR, Un médaillon, 27 – 49.

⁵ cf. KLAUSER, Henri Leclercq, 86.

Sonne rechts von Christus darzustellen: „Aucune uniformité dans les monuments: le soleil et la lune ont choisi leur place d'après la fantaisie de l'artiste“.⁶

Auch anhand des Elisabethschreins in Marburg wurden die Positionen von Sonne und Mond in den Kreuzigungsdarstellungen untersucht. Im Jahr 1964 lieferte Erika Dinkler-von Schubert eine Erklärung für die Anordnung der Gestirne und nahm dies zum Anlass ausgiebige theologische Ausführungen zu verfassen.⁷ Sie widmete sich vor allem dem Sieg Christi, bei dem die Linkssymbolik absichtlich entfernt worden sei: „Christi Heilstat verwandelt ‚Links‘ in ein neues, ein eschatologisches ‚Rechts‘“.⁸ Die Möglichkeit, dass die Positionierung der Kreuzigungsdarstellung am Elisabethschrein einem Vorbild folgt, bei dem die Anordnung von Sonne und Mond sowieso vertauscht waren, wird nicht in Betracht gezogen. Josef Engemann ist der Ansicht, dass Erklärungen bezüglich der Platzierungen links oder rechts in der Kreuzigungsdarstellung des Elisabethschreins überflüssig seien und begründet seine Aussage folgendermaßen: Die Ereignisse der Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi folgen in der Bibel aufeinander und sind also auch in dem Feld des Elisabethschreins in der üblichen Leserichtung von links nach rechts abgebildet.⁹ Diese simple Begründung für die Positionierung wurde bei den zuvor angeführten Erklärungen absichtlich nicht beachtet, da die Schriftstellerin keine ikonographisch ähnlichen Beispiele, wo und wie im Kreuzfeld des Elisabethschreins Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi aufeinanderfolgend gezeigt werden, nennen konnte. Dieser Schrein entstand Mitte des 13. Jh. und zeigt in einem Feld die Kreuzigung Christi, wobei der Gekreuzigte heute nicht mehr vorhanden ist. An der Stelle von Sonne und Mond sind in dieser Darstellung zwei Clipei zu sehen, die die Geburt und die Auferstehung Christi abbilden. Was die Anordnung dieser zwei Szenen betrifft, so lässt sich feststellen, dass die Auferstehung links des gekreuzigten Christus zu finden ist, also dort, wo üblicherweise der Mond dargestellt wird.

Im Jahr 1965 setzte sich H. L. Kessler mit einem Elfenbeinrelief des 11. Jh. aus Süditalien, das sich jetzt in Berlin befindet, auseinander.¹⁰ Bei diesem Relief ist die Position der Gestirne beim Kreuz Christi vertauscht. Kessler bemerkte in dieser Darstellung Einflüsse aus Byzanz, vertiefte seine Darlegungen hingegen nicht näher in Bezug auf die Platzierung von Sonne und Mond. Josef Engemann wies an dieser Stelle auf ein interessantes Merkmal

⁶ ENGEMANN, Sonne und Mond, 86.

⁷ cf. DINKLER-VON SCHUBERT, Der Schrein, 37 – 45.

⁸ DINKLER-VON SCHUBERT, Der Schrein, 98.

⁹ cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 95 – 101.

¹⁰ cf. KESSLER, An eleventh century ivory plaque, 67 – 95.

dieses Reliefs hin: Luna wird auf der rechten Seite des Gekreuzigten gezeigt, wenngleich bei der Darstellung der Ecclesia und der Synagoge die gängige Rechts-Links-Platzierung vorgenommen wurde.¹¹ Die Kreuzigungsdarstellung einer armenischen Evangelienhandschrift aus dem 13. Jh. in Erevan weist die gleiche abweichende Anordnung der Himmelskörper bzw. der Kirche und Synagoge auf.

Im Zusammenhang mit byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen ist vor allem der Autor Klaus Wessel zu nennen, der sich in einigen Werken mit dieser Thematik auseinandergesetzt hat. Sein Aufsatz „Frühbyzantinische Darstellungen der Kreuzigung“ wurde im Jahr 1960 veröffentlicht. In dieser Schrift geht Klaus Wessel auf die ersten Kreuzigungsszenen ein und versucht zwei Typen der Kreuzigungsdarstellungen und ihren Ursprung zu finden.

Im Jahr 1966 publizierte Klaus Wessel ein Buch mit dem Titel „Die Kreuzigung“, in dem er die Entwicklung des Kreuzigungsbildes vor allem in der früh- und mittelbyzantinischen Epoche anhand von Beispielen, die er untereinander vergleicht, aufzeigt. Auf die Kreuzigungsdarstellungen der spätbyzantinischen Zeit wird in diesem Buch allerdings kaum eingegangen.

Neben AutorInnen, die sich im Allgemeinen mit der Thematik der byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen befasst haben, gibt es auch jene, die sich speziell mit den Objekten und Werken der Kreuzigungsbilder auseinandergesetzt haben. Stellvertretend hierfür sind André Grabar und Adolph Goldschmidt zu nennen. Im Jahr 1958 veröffentlichte André Grabar sein Buch „Ampoules de Terre Sainte“, in dem er die Kreuzigungsszenen auf den Pilgerampullen aus der frühbyzantinischen Epoche beschreibt. Adolph Goldschmidt widmet sich in seinem Werk „Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts“ aus dem Jahr 1979 den aus Elfenbein gefertigten Kreuzigungsdarstellungen aus dieser Zeit.

Die bereits angeführte Literatur zeigt, dass es einige Werke zu den byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen aus der früh- und mittelbyzantinischen Epoche gibt, während die Kreuzigungsbilder aus der spätbyzantinischen Zeit bis jetzt in keinem Werk zusammengefasst wurden. Lediglich Klaus Wessel befasst sich ansatzweise mit den Kreuzigungsdarstellungen aus der spätbyzantinischen Zeit in seinem Buch „Die Kreuzigung“ aus dem Jahr 1966.

¹¹ cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 95 – 101.

In dem Aufsatz „Srednjovekovno shvatanje slike i kompozicija raspeća u Bogorodičinoj crkvi u Studenici“ aus dem Jahr 1968 für das Jugoslawische Institut zur Erhaltung der historischen Monumente, befasst sich Vukosava Tomić De Muro unter anderem mit dem Fresko der Kreuzigungsszene in Studenica und nimmt diese zum Anlass, sich über die Darstellungsweise des toten Christus am Kreuz auseinanderzusetzen.

Außerdem gibt es über das byzantinische Kreuzigungsbild in der spätbyzantinischen Epoche einige Bemerkungen im Reallexikon für byzantinische Kunst. Die Kreuzigungsdarstellungen aus dieser Zeit werden allerdings in der Literatur sehr wohl beschrieben. Wie schon erwähnt, fehlt jedoch ein Werk, das sich ausführlich nur mit dem Kreuzigungsbild und seiner Entwicklung in der spätbyzantinischen Zeit auseinandersetzt.

Aus dem Jahr 1970 gibt es eine Dissertation von Peter Maser mit dem Titel „Zur Entstehung des Kreuzigungs-Bildes“. Zwar werden in diesem Werk einige Kreuzigungsdarstellungen aus der frühbyzantinischen Zeit genannt, wie zum Beispiel das Kreuzigungsbild des Rabbula-Codex, worauf Peter Maser im Jahr 1974 in seinem Aufsatz „Das Kreuzigungsbild des Rabulas-Kodex“ erneut näher eingeht, doch im Allgemeinen bezieht sich der Autor auf die Darstellungen des Westens.

Mit dem Thema Adam in Kreuzigungsszenen hat sich Bellarmino Bagatti in seinem Aufsatz „Note sull'iconografia di „Adamo sotto il Calvario““ aus dem Jahr 1977 befasst. Hier wird unter anderem darauf eingegangen, warum Adam bzw. sein Schädel in Kreuzigungsbildern zu sehen ist. Auch im Reallexikon für byzantinische Kunst wird diese Thematik behandelt.

Über die Darstellung von Ecclesia und Synagoge in Kreuzigungsszenen ist ebenso im Reallexikon für byzantinische Kunst nachzulesen.

Im Jahr 1986 publizierte Josef Engemann seinen Aufsatz „Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi. Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst“, in dem er nicht nur auf die Stellung von den Gestirnen Sonne und Mond in Kreuzigungsdarstellungen eingeht, sondern auch Gründe für die Abbildung dieser Himmelskörper in Kreuzigungsszenen aufzeigt.

Die Literatur über die byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen ist hauptsächlich in französischer, deutscher und englischer Sprache verfasst. Einige wichtige Werke sind auf Italienisch geschrieben. Speziell über die Kreuzigungsbilder aus der spätbyzantinischen

Zeit gibt es einige Beschreibungen und Erklärungen zu den einzelnen Darstellungen, die in Serbokroatisch ausgeführt werden.

Die intensive Auseinandersetzung mit der Literatur über das byzantinische Kreuzigungsbild hat gezeigt, dass die frühbyzantinischen Kreuzigungsdarstellungen im Gegensatz zu jenen aus der mittel- und spätbyzantinischen Zeit am meisten untersucht wurden. Außerdem fällt auf, dass teilweise sehr große zeitliche Sprünge in der Literatur zu bemerken sind. Es scheint, als ob dieses Thema zurzeit nicht aktuell ist, da die vorhandene Literatur hauptsächlich zwischen den Jahren 1960 und 1970 publiziert wurde. Später wurden über das byzantinische Kreuzigungsbild keine Werke mehr veröffentlicht.

3. Grundlegende Bemerkungen zum Einstieg in die Thematik

3.1. Das Kreuz als Symbol

Das Kreuz zählt zu den bedeutendsten Symbolen des Christentums.¹² Dieses Zeichen steht „für Christus, für seinen Opfertod, seinen Sieg über Sünde und Tod; es ist der wahre Baum des Lebens und das „Zeichen des Menschensohnes“ bei Christi Wiederkunft zum Gericht.“¹³ In den anfänglichen christlichen Darstellungen findet man anstelle des Kreuzes meist den Anker und den Fisch. Heutzutage verbindet man mit dem Symbol des Kreuzes Christus und seinen Leidensweg, während man in den ersten Jahrhunderten nach Christus mit diesem Zeichen die Kreuzigung, also die grausame Strafe für Kriminelle, assoziierte.

Seit dem Sieg Konstantins I. über Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke im Jahr 312 galt das Kreuz als Symbol für das Christentum.

Der Schriftsteller Lactantius beschreibt in seiner Niederschrift „De mortibus persecutorum“ („Rache Gottes an Christenverfolgern“) die Vision Konstantins I. in der Nacht vor der Schlacht.¹⁴ Er träumte, das Christogramm auf den Schildern seines Heeres zu applizieren. Der Geschichtsschreiber Eusebios von Kaisareia berichtet, dass Konstantin I. am Himmel ein Kreuz und die Worte „τοῦτῳ νικά“ (lat.: *in hoc vince* [*in diesem {Zeichen} siege!*])¹⁵ gesehen hat. Daraufhin ließ Konstantin, laut Eusebios, auf das *vexillum* zusätzlich ein Christogramm anbringen. Nach der gewonnenen Schlacht gingen

¹² cf. SEIBERT, Lexikon, 181 – 183.

¹³ SEIBERT, Lexikon, 181.

¹⁴ cf. PIPPAL Kunst des Mittelalters, 51f.

¹⁵ cf. PIPPAL Kunst des Mittelalters, 51.

die Standarte mit dem Christogramm sowie eine Kopie davon verloren. Auf der Kopie befand sich ein Kreuz mit den Abbildungen von Konstantin I. und seinen Söhnen. Außerdem war darauf ein Kranz aus Perlen und Edelsteinen zu sehen, der sich um das Christusmonogramm wand.¹⁶

Helena, die Mutter Konstantins, fand das tatsächliche Kreuz Christi, welches in Jerusalem als heiligste Reliquie angebetet wurde.¹⁷ Teile des Kreuzes wurden in reich geschmückten Gefäßen, sogenannte Staurotheken, verwahrt (griechisch stauròs: „Kreuz“).

Das Kreuz wurde sehr häufig zu Abwehr von Unheil als „heiliges Schutzzeichen“¹⁸ gesehen und daher zum Beispiel an Portalen von Kirchen oder zur Zeit der Kreuzzüge auf der Kleidung der Kreuzfahrer angebracht. Zusätzlich wird das Kreuz an dieser Stelle in Zusammenhang mit Christus gesehen: so wie Jesus sich für die Menschen geopfert hat, ist auch der Kreuzfahrer bereit, sich für Christus zu opfern.

Bereits die Theologen des frühen Christentums sahen in der sogenannten „Vierung“, also dort, wo das Langhaus und das Querhaus einer Kirche aufeinander treffen, das Kreuz Christi.

Das Symbol des Kreuzes steht vor allem zur Zeit des frühen Christentums in Verbindung mit den griechischen Buchstaben A und Ω sowie mit dem Christusmonogramm. Wenn neben diesen Zeichen zusätzlich Wachsoldaten dargestellt sind, wird die erfolgreiche Auferstehung Christi symbolisiert.

Das Kreuz kann gemeinsam mit Elementen des Himmlischen Jerusalem auch als Baum des Lebens gezeigt werden. Durch die Ausschmückung des Kreuzes mit Laub und Obst sowie Vögeln wirkt es wie ein realer Baum.

Im Apsismosaik in S. Apollinare in Classe in Ravenna wird die Verklärung gezeigt. In dieser Darstellung befindet sich an Stelle der Christusfigur ein Kreuz, welches mit Edelsteinen und einem Christusmedaillon verziert ist. Das Kreuz ist von leuchtenden Sternen umgeben, die das Firmament symbolisieren. Auf byzantinischen Darstellungen wird häufig ein leerer Thron gezeigt, der für Christus gedacht ist. Das Kreuz über dem Thron weist auf die Funktion Christi als Herrscher und Richter hin.

¹⁶ cf. PIPPAL Kunst des Mittelalters, 51.

¹⁷ cf. SEIBERT, Lexikon, 182.

¹⁸ SEIBERT, Lexikon, 182.

In Abbildungen aus dem Abendland wird das Jüngste Gericht mit Engeln rechts und/oder links des Thrones dargestellt, die das Kreuz und die Gegenstände aus der Passion Christi tragen.

Das Kreuz, das Christus selbst bei der Auferstehung, der Höllenfahrt und der Himmelfahrt bei sich hat, ist Symbol für seinen Sieg. Sowohl der Erzengel Michael als auch Johannes der Täufer haben als Attribut den Kreuzstab. Die Kreuzfahne ist im Westen das Merkmal der Ecclesia, der Personifikation der Kirche Christ.

Zahlreiche Heilige, vor allem oft Apostel und Märtyrer des Christentums, haben einen Kreuzstab oder ein Handkreuz. Auch der Schächer Dismas, der ins Paradies kommt, wird mit einem Kreuz dargestellt, ebenso wie Konstantin und seine Mutter Helena.

Folgende Kreuzformen sind in der christlichen Kunst üblich (Abb. 1):

- Griechisches Kreuz
- Lateinisches Kreuz
- Antoniuskreuz
- Gabelkreuz
- Andreaskreuz
- Doppelkreuz
- Byzantinisches oder russisches Kreuz
- Papstkreuz
- Henkelkreuz
- Wiederkreuz
- Krückenkreuz
- Jerusalemer Kreuz
- Malteser- oder Johanniterkreuz

3.2. Die Kreuzigung

In der Antike war die Kreuzigung die schlimmste Art zu sterben.¹⁹ Sie diente als Todesstrafe für Sklaven, die vor ihren Gebietern wegliefen oder sich gegen ihre Herren stellten. Außerdem war diese Strafe für diejenigen gedacht, die versuchten widerrechtlich an die Macht in einem römischen Klientelstaat zu gelangen. Die Hinrichtung wurde folgendermaßen ausgeführt: „der Verurteilte wurde mit seitlich ausgestreckten Armen an den Querbalken des Kreuzes gebunden und musste ihn vom Gefängnis zur Hinrichtungsstätte schleppen; dort war der Kreuzesstamm fest eingelassen, er trug eine große Quernut zum Einlassen des Querbalkens; der Delinquent wurde mitsamt dem Querbalken am Kreuzesstamm emporgewunden, und der Querbalken wurde dort befestigt; um den Tod nicht allzu rasch eintreten zu lassen, befand sich an dem Kreuzesstamm ein kleines Brett, auf das die Füße des Gekreuzigten gestellt wurden; außerdem gab es noch ein Sitzholz, auf das er sich setzen musste, so dass nicht das ganze Gewicht des Körpers an den seitlich ausgespannten Armen hing, sondern von dem Fußbrett und dem Sitzholz getragen wurde; die Befestigung am Querbalken blieb entweder die des Transportes zum Hinrichtungsort, die Arme waren also etwa an den Handgelenken angebunden, oder es konnte zur Verschärfung der Strafe Annagelung erfolgen.“²⁰

Die Gekreuzigten starben schließlich vermutlich durch Erstickung: aufgrund der seitlich ausgestreckten Arme wurde die Atmung unmöglich, weil der Brustkorb ausgedehnt blieb. Zusätzlich führte die unübliche Körperhaltung dazu, dass das Zwerchfell absank und somit die Bauchatmung stetig langsamer wurde, bis sie letztlich ganz still stand. Die Kreuzigung, deren Ursprung wahrscheinlich nicht römisch war, wurde im römischen Reich bis in die Zeit Konstantins des Großen praktiziert. Im Jahr 315 wurde die Kreuzigung durch den ersten christlichen Kaiser des Imperium Romanum abgeschafft und zwar nur zwei Jahre nachdem Maxentius besiegt und die Mailänder Konstitution erlassen wurde (313). Der Grund für die Abschaffung der Kreuzigung war der christliche Glaube.

Zu den ersten Aufzeichnungen dieser Art der Todesstrafe zählen das sogenannte Spottkruzifix vom Palatin (Abb. 2) sowie eine gnostische Gemme (Abb. 3). Bei dem Spottkruzifix, das um 238/44 in Rom entstanden ist, handelt es sich um eine Ritzzeichnung, auf der ein Gekreuzigter mit Eselskopf abbildet ist. Ein Knabe betet zu dem Gekreuzigten und eine in mangelhaftem Griechisch verfasste Schrift besagt: „Alexamenos

¹⁹ cf. WESSEL, Kreuzigung, 5ff.

²⁰ WESSEL, Kreuzigung, 5.

verehrt Gott“.²¹ Auf dieser Zeichnung ist der Gekreuzigte vor einem Strichkreuz mit Fußbrett abgebildet. Er steht aufrecht und trägt ein kurzes Hemd. Ein Sitzpflock ist nicht zu sehen.

Auf der Gemme aus dem 3. Jh. ist der gekreuzigte Christus dargestellt: er ist sitzend, in aufrechter Körperhaltung vor einem T-Kreuz gezeigt. Seine Schenkel sind gespreizt, seine Arme sind sehr weit ausgebreitet und wahrscheinlich an den Handgelenken an den Querbalken befestigt. Obwohl weder ein Sitzpflock noch ein Fußbrett zu erkennen sind, spricht die Körperhaltung des Gekreuzigten sehr dafür, dass es diese hier gegeben haben muss. Der Gekreuzigte ist komplett ohne Kleidung dargestellt.

3.3. Die Kreuzigung Christi in der Heiligen Schrift

In allen vier Evangelien wird von der Kreuzigung Christi erzählt.²² Besonders detailliert sind die Schilderungen des gekreuzigten Christus im Johannesevangelium, das somit die bedeutendste Quelle für die Illustrationen in der Kunst wurde. Die Kreuzigung ist in der Bibel nachzulesen bei Matthäus 27,33ff.; Markus 15,22ff.; Lukas 23,33ff.; Johannes 19,18ff. Der Opfertod Christi am Kreuz zählt zu den wichtigsten Ereignissen der Passion Christi und ist die am meisten realisierte Darstellung aus der Bibel.

Nachdem Jesus gegeißelt und ihm eine Dornenkrone aufgesetzt wurde, wird er zum Ort seiner Hinrichtung, der Golgota, also „Schädelstätte“, genannt wird.

Im Römischen Reich galt die Kreuzigung, wie oben bereits erwähnt, als gängige Bestrafung für Kriminelle. Zusammen mit Jesus finden zur gleichen Zeit zwei Verbrecher neben ihm den Tod am Kreuz. Somit bewahrheitete sich die Vorsehung des Jesaja (53,12), welche vom Messias und Knecht Gottes handelt, der „sein Leben in den Tod dahingegeben hat und unter die Übeltäter gezählt ward, während er doch die Schuld der Vielen trug und für die Sünder eintrat.“²³

Zur Zeit Jesu Christi war es üblich, die Verbrecher an das Kreuz zu fesseln oder sie anzunageln. Wie Jesus gekreuzigt wurde, erfahren wir aus der Erzählung vom ungläubigen Thomas, dem der auferstandene Jesus erschienen ist und ihm seine durch Nägel verursachten Wundmale an den Händen zeigt (Joh. 20,24ff).

²¹ WESSEL, Kreuzigung, 6.

²² cf. SEIBERT, Lexikon, 184 – 189.

²³ SEIBERT, Lexikon, 184.

Wie Jesus die Kleidung entrissen wird, wie er ans Kreuz genagelt und wie dieses aufgestellt wird, wird in der bildenden Kunst, mit Ausnahme an Stationen der Kreuzigung, nicht sehr oft gezeigt.

Die zwei Verbrecher, die gleichzeitig mit Jesus gekreuzigt werden, werden meistens an T-förmige Kreuze gebunden dargestellt.

Die Figur des Jesus Christus am Kreuz wird bis zum 12. Jh. mit einem Fußbrett gezeigt. Die Füße des Gekreuzigten sind im Unterschied zu den Darstellungen im Westen in der byzantinischen Kunst mit Nägeln nebeneinander am Kreuz befestigt, sodass von einem Viernageltypus die Rede ist. Später wird im Westen die Variante des sogenannten Dreinagelkruzifixus gängig. Hierbei werden die Füße übereinander mit Nägeln ans Kreuz geschlagen. In der byzantinischen Kultur hingegen bleibt stets der Viernageltypus bestehen.

„Cruzifixus“ ist Lateinisch und heißt übersetzt „der ans Kreuz Geschlagene“. Auf dem Kreuz Jesu Christi befindet sich eine Schrift des Pilatus. In lateinischer Sprache steht Jesus Nazarenus Rex Judaeorum (Jesus von Nazareth, König der Juden), was in der Bildenden Kunst mit der Abkürzung INRI auftritt.²⁴ Auf den byzantinischen Darstellungen wird Christus als Βασιλειος της δοξης (König der Ehren) beschriftet. Der Heilige Gregor von Nyssa meint hierzu: „Denn nun ist das Geheimnis des Todes erfüllt und der Sieg über die Feinde (Hölle und Tod) gelungen und das Siegeszeichen wider sie, das Kreuz, errichtet... Da er jedoch das schmutzige Gewand unseres Lebens angezogen hat und das Rot seiner Kleider von der Kelter der menschlichen Leiden herrührt, erkennt man ihn nicht. Daher ergeht an die Begleiter die Frage: ‚Wer ist dieser König der Ehren?‘ Nun heißt die Antwort nicht mehr: ‚Der Herr der Kräfte‘, der die Macht über das Ganze besitzt, der Alles in sich zur Vollendung bringt- ‚er ist der König der Ehren‘“.²⁵

Die Kleidung, die Jesus abgenommen wurde, nehmen sich die vier römischen Soldaten, die Jesus ans Kreuz genagelt haben. Unter der Kleidung befindet sich ein Stück, das aus einem Teil besteht. Um dieses Kleidungsstück knobeln die Soldaten. An dieser Stelle bewahrheitet sich ebenso die Vorhersage aus der Bibel: „Sie teilen unter sich meine Kleider und losen um mein Gewand“.²⁶

²⁴ cf. SEIBERT, Lexikon, 184.

²⁵ WESSEL, Kreuzigung, 37.

²⁶ Psalm 22,19.

Bei Jesus Christus am Kreuz befinden sich seine Mutter Maria und zusätzlich drei Frauen, die ebenso den Namen Maria tragen: eine Schwester der Mutter Jesu, Maria Salome, die Mutter des Jakobus dem Älteren und Johannes dem Evangelisten, sowie Maria Magdalena. Der liebste Jünger von Jesus, Johannes, ist ebenfalls präsent. Der ans Kreuz genagelte Jesus Christus wendet sich an seine Mutter mit den Worten: „Frau, da ist dein Sohn“²⁷ und zu Johannes meint er: „Da ist deine Mutter“.²⁸ Da Jesus sich am Kreuz noch einmal an Maria und Johannes richtet, zählen diese beiden Personen zu den wichtigsten der Kreuzigung.

Der Gekreuzigte muss sich dem Spott und dem Hohn des Volkes, das sich die Kreuzigung anschaut, aussetzen. Unter dem Publikum befinden sich „Ratsherren, Hohepriester und Schriftgelehrte“²⁹ sowie einer der Verbrecher. Sie alle machen sich über den Gottessohn lustig, der stets anderen mit seiner Hilfe unterstützen konnte und jetzt selbst hilflos ist.

Zur Mittagszeit verdunkelt eine Sonnenfinsternis drei Stunden lang die Erde. Bei Amos ist zu lesen: „An jenem Tag – Spruch Gottes, des Herrn – / lasse ich am Mittag die Sonne untergehen und breite am helllichten Tag / über die Erde Finsternis aus.“³⁰

Der Gekreuzigte bekommt von einer Person etwas zu trinken. Ihm wird ein Schwamm, der in Essig getränkt und auf einem Schilfrohr befestigt wurde, gereicht. Im Psalm 69,22 ist zu lesen: „Sie gaben mir Gift zu essen, / für den Durst reichten sie mir Essig.“³¹ Einer Legende nach, die jedoch nicht in der Bibel steht, lautet der Name desjenigen, der Jesus zu trinken gab, Stephaton.

In der Todesstunde Jesu Christi am Nachmittag um drei Uhr, zerfällt der Vorhang im Tempel in Jerusalem in zwei Teile. Ebenso soll es ein Erdbeben (siehe Amos 8,8) gegeben haben und Gräber öffneten sich. Aufgrund dieser Geschehnisse meint ein Hauptmann der Römer: „Dieser war in Wahrheit Gottes Sohn“.³²

Da es nicht erwünscht war, dass die Verurteilten über den Sabbat am Kreuz angenagelt blieben, musste deren Tod schneller hervorgerufen werden. Bei den beiden Schächern wurde dies erreicht, indem ihre Beine zerschlagen wurden. Da Jesus zu diesem Zeitpunkt bereits tot war, blieb ihm diese Prozedur erspart.

²⁷ SEIBERT, Lexikon, 185.

²⁸ SEIBERT, Lexikon, 185.

²⁹ SEIBERT, Lexikon, 185.

³⁰ Amos 8,9.

³¹ SEIBERT, Lexikon, 185.

³² SEIBERT, Lexikon, 185.

Eine Legende erzählt von der Geschichte eines Soldaten namens Longinus, der Jesus eine Lanze in die Seite sticht. Mit dem Blut, das aus dieser Wunde tropft, genesen die ungesunden Augen des Longinus. Das ist nachzulesen bei Sacharja 12,10: „Und sie werden auf den blicken, den sie durchbohrt haben.“³³ Aus der durch den Lanzenstoß verursachten Wunde Christi tritt Blut und Wasser aus. Das Blut wird von den Kirchenvätern als Zeichen der Eucharistie und das Wasser als Symbol der Taufe gesehen. Diese beiden Sakramente wiederum bedeuten die Entstehung der Kirche (Ecclesia) aus der Seite Jesu Christi, ebenso wie auch Eva aus der Seite des Adam geschaffen wurde.

Ab dem 4. Jh. gibt es in der Kunst Darstellungen, die das Kreuz als „Siegeszeichen Christi über den Tod“³⁴ zeigen, jedoch nicht seinen Tod am Kreuz, der ein Opfer für die Menschheit bedeutet. Auf den Opfertod Christi deuten zum Beispiel das Opfer Abrahams und Passagen der Leidensgeschichten der Jünger Petrus und Paulus hin.

Es war von größerer Bedeutung den Sieg und die Lobpreisung Christi zu zeigen als seine Demütigung am Kreuz. An dieser Stelle muss erneut gesagt werden, dass die Kreuzigung als Bestrafung für die übelsten Kriminellen war. Aus diesem Grund wurde sie vorher nicht in Form eines Bildes gezeigt und somit geachtet. Daher gibt es keine entsprechenden Vorlagen für „Christus als Sieger“³⁵ wie sie beim römischen Kaiserkult gegeben waren.

Im Gegensatz zum lateinischen Westen hat der griechische Osten immer die Verdeutlichung der Heilsbedeutung des Todes Christi am Kreuz auf Golgatha vor Augen geführt.³⁶ Besonders wichtig war stets die Botschaft, dass „in Christi Tod die Macht des Todes gebrochen worden ist (vgl. 1. Kor. 15,55 bis 57).“³⁷ Zusätzlich gab es die Auffassung, dass durch den Tod Christi die menschliche Natur zur göttlichen aufgestiegen ist und auch neu kreiert worden ist. Sophronius von Jerusalem († 638) beispielsweise meinte in diesem Zusammenhang: „Du hast die ganze Natur des Menschen am Kreuz mit dir erhöht.“³⁸ Diesbezüglich äußerte sich auch Johannes von Damaskus († vermutlich um 749) schriftlich: „Du hast uns in Neuheit durch dein Kreuz vollendet, als Neue anstatt der Alten, als Unverwesliche anstatt der Verweslichen.“³⁹

³³ SEIBERT, Lexikon, 185.

³⁴ SEIBERT, Lexikon, 185.

³⁵ SEIBERT, Lexikon, 185.

³⁶ cf. WESSEL, Kreuzigung, 9.

³⁷ WESSEL, Kreuzigung, 9.

³⁸ WESSEL, Kreuzigung, 9.

³⁹ WESSEL, Kreuzigung, 9.

Sophronius berichtet freudig von Christus, der die zwei Naturen – die menschliche und die göttliche – in sich trägt und durch sein Leiden über den Tod gesiegt hat. Der am Kreuz gelittene und gestorbene Mensch ist auch gleichzeitig Gott: „Nicht wie am Kreuz schwach war sein Leib, war seine Macht auch am Kreuze schwach; so tat unsichtbar alles sein Wille“⁴⁰ berichtet Ephraim der Syrer († 373) in einem Lied. Auch, wenn in all diesen Aussagen die Göttlichkeit und der Sieg Christi über den Tod im Vordergrund stehen, wird auch auf das Leiden Christi aufmerksam gemacht: „Umgeben von Glut, bekleidet mit Herrlichkeit, im Gewande von Hoheit, umhüllt mit Licht ist er, und doch wie ein Verächtlicher ohne Kleid gelassen. Gewaltig ist seine Macht, wunderbar seine Herrlichkeit, er ist über alles hoch, und dennoch ist seine Seite schonungslos aufgerissen. Ihn, der alle Kreaturen schuf, durchstachen sie mit einer Lanze, und den Höchstweisen, der die Höhen ausschmückte, ließen sie entblößt; die Hand, die Höhe und Tiefe maß, durchbohrten sie mit Nägeln, und die Rechte, die die Höhe bildete, streckten sie am Holze aus. Dem Munde, der dem Adam den Geist einhauchte, reichten sie Essig; das Haupt, welches das Haupt des Alls ist, bedeckten sie mit Dornen“⁴¹ meinte Jakob von Sarug († 521).

Die angeführten Beispiele veranschaulichen sehr gut die Bedeutung des Kreuztodes Christi im östlichen Christentum und weisen in weiterer Folge auch auf die besondere Rolle des Kreuzes und des Kreuzzeichens in der Alten Kirche hin. Umso seltsamer scheint es, dass mit Ausnahme von ein paar sehr kritisch zu betrachtenden Gemmen im griechischen christlichen Osten keine Kreuzigungsdarstellung vor dem Ende des 6. Jh. bekannt ist.

⁴⁰ WESSEL, Kreuzigung, 10.

⁴¹ WESSEL, Kreuzigung, 10.

4. Das byzantinische Kreuzigungsbild

Im Zentrum des byzantinischen Kreuzigungsbildes befindet sich stets Christus am Kreuz. Die Jungfrau Maria und der Lieblingsjünger Johannes sind trauernd unter dem Kreuz zu sehen. Oberhalb des Kreuzes werden die Gestirne Sonne und Mond dargestellt. Longinus und Stephaton sowie die um Christi Gewand losenden Soldaten werden ebenso unter dem Kreuz des Heilands abgebildet. Unter den Kreuzbalken sind gelegentlich die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge zu sehen. Oberhalb des Kreuzbalkens befinden sich die um Christi weinenden bzw. ihn begrüßenden Engel. In dem kleinen Hügel, auf dem das Kreuz aufgestellt ist, ist der Schädel Adams zu erkennen. Im Hintergrund der Kreuzigungsszene ist die Stadtmauer Jerusalems dargestellt.

Nicht jedes byzantinische Kreuzigungsbild zeigt alle erwähnten Figuren und Elemente. Außerdem variieren die Darstellungsweise der Personen und Elemente ebenso wie ihre Positionen in der Szene.

In byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen werden manchmal auch die beiden Schächer abgebildet sowie einige trauernde Frauen, Soldaten und Schaulustige. Laut den Apokryphen heißt der gute Schächer Dismas und der böse Gestas.⁴² In Kreuzigungsbildern, die ebenso die beiden Schächer zeigen, wird der gekreuzigte Christus stets in der Mitte abgebildet. Die trauernden Frauen befinden sich üblicherweise hinter der Gottesmutter, während die Soldaten und Schaulustigen auf der ihnen gegenüberliegenden Seite hinter Johannes unter dem Kreuz stehen.

In der Heiligen Schrift wird, wie bereits erwähnt, bei Mt. 27,33ff, Mk. 15,22ff, Lk. 23,33ff und Joh. 19,18ff über die Kreuzigung Christi berichtet.

⁴² cf. GABELIĆ, Lesnovo, 86.

5. Sonne und Mond in Kreuzigungsdarstellungen

Ab dem 6. Jh. wird es sowohl in der westlichen als auch in der östlichen Ikonographie üblich, in Kreuzigungsbildern auch die Gestirne Sonne und Mond darzustellen.⁴³

Dabei werden die Gestirne auf verschiedene Arten in den Kreuzigungsbildern realisiert: Sonne und Mond sind beispielsweise in Form von zwei kugelförmigen Scheiben im Rabbula-Codex (Abb. 4) zu sehen oder in anderen Darstellungen als runde Sonne und sichelförmiger Mond.⁴⁴ In der Gottesmutterkirche des serbischen Patriachatsklosters von Peć (Abb. 5) sind die Himmelskörper als Scheiben mit Gesichtern darin, die ihren Blick zu Christus am Kreuz richten, ausgeführt.⁴⁵

Eine Besonderheit der Realisierung von Sonne und Mond in Kreuzigungsbildern stellt die Darstellung in der Klosterkirche von Dečani (Abb. 6) dar. Hier sind die Sonne (Abb. 7) und der Mond (Abb. 8) tränenförmig zu sehen, wobei der spitze Teil jeweils von Christus abgewendet ist. Bei der Darstellung der Sonne gehen von der runden Seite der Träne drei Strahlen weg. Sowohl in dem runden Teil als auch in der Spitze des Gebildes ist ein Stern zu erkennen. In dieser Träne befindet sich eine mit einem Chymation bekleidete Figur, die dem Betrachter/den Betrachterinnen den Rücken zuwendet. Hierbei handelt es sich um den Fuhrmann Helios, der den Sonnenwagen lenkt. Einen Hinweis dafür liefern die zwei Seilenden, die hinter seinem Kopf flattern. Während der Fuhrmann mit seiner rechten Hand nach vorne deutet, macht er mit seiner linken eine Geste der Anbetung und

⁴³ cf. DJURIĆ, sun and moon, 339 – 346.

⁴⁴ cf. BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 9.

⁴⁵ Pećka Patrijaršija, 156/Abb. 95.

Verehrung. Bei der Realisierung des Mondes wurden oberhalb und unterhalb der Träne je drei Strahlen angebracht. Auch in dieser Träne ist eine Gestalt dargestellt, die ihre linke Hand hoch hebt, während sie ihre rechte nach unten hält. Beide Figuren in den Gebilden blicken zu Christus am Kreuz.⁴⁶

Die himmlischen Symbole Sonne und Mond, die sich hauptsächlich auf Darstellungen der Kreuzigung Christi befinden, haben ihren Ursprung nicht in der christlichen Kunst.⁴⁷ Bereits im Mithraskult und in Abbildungen der Kaiser wurden Sonne und Mond gezeigt. Üblicherweise wurde das Symbol Sonne bzw. ihre Personifikation in der linken Bildhälfte (davor stehend) dargestellt, während das Symbol Mond bzw. seine Personifikation in der rechten Seite des Bildes zu finden ist. Diese Anordnung geht auf die Antike zurück, wo die Rangordnung, zum Beispiel in der Sitzordnung der Herrscher, im römischen Imperium von rechts nach links festgelegt war. Diese Anordnung ist auch die Grundlage für das Weltgerichtsbild in Mt. 25, 31 – 46 und daraufhin in vielen Bildern des Jüngsten Gerichts. Dort sitzen die Erlösten auf der rechten Seite des Richters und die Verdammten auf der linken.

Die Anordnung von rechts nach links bei Kreuzigungsdarstellungen bezieht sich nicht nur auf die Stellung von Sonne und Mond neben den jeweiligen Seiten von Christus am Kreuz, sondern beeinflusst auch die Positionen von Maria und Johannes, den beiden Schächern sowie der Verkörperung von Kirche und Synagoge.

Die Verteilung der Himmelskörper Sonne und Mond spielt auch beim Betrachten von anderen Bildern eine Rolle: Zur Zeit der Römer wurden die Gestirne Sonne und Mond als Sol und Luna mit ihren von Pferden gezogenen Wagen dargestellt, wobei das Gespann des Sonnengottes von links nach rechts abgebildet ist und sich somit in der linken Hälfte des Bildes befindet. Es hat den Anschein, als würde der Wagen in den Himmel fahren. Die Göttin des Mondes hingegen steuert ihren Wagen in der rechten Bildhälfte in das Meer hinunter.

Bereits zur Zeit der römischen Kaiser wurden Denkmäler errichtet, bei denen die Positionen der Gestirne Sonne und Mond bzw. ihre Verkörperungen gewechselt haben. In der christlichen Kunst gibt es ab dem Ende des 4. Jh. Beispiele aus der bildenden Kunst, im Speziellen bei den Kreuzigungsdarstellungen, bei denen die Sonne von dem Betrachter/der Betrachterin aus in der rechten Hälfte des Bildes gezeigt wird, während sich

⁴⁶ cf. ČANAK & TODIĆ, Dečani, 373.

⁴⁷ cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 95 – 101.

der Mond im linken Teil des Bildes befindet. Ein Beispiel hierfür ist die Abbildung der Kreuzigung im Rabbula-Codex.⁴⁸

Auf den Ampullen von Monza (Abb. 9 - Abb. 18) sind mehrere bemerkenswerte Beispiele für die Darstellung der Gestirne bei der Kreuzigung Christi zu sehen.⁴⁹ Es handelt sich hierbei um kleine Reliefs, die die Kreuzigung und die Himmelskörper Sonne und Mond, die als männliche und weibliche Büsten dargestellt werden, zeigen. Während die eine Büste mit einer strahlenden Krone bekrönt ist und somit die Sonne symbolisiert, wird der Mond meist durch einen Halbmond repräsentiert. In anderen Fällen sind anstelle der Büsten Sonne und Mond allein zu sehen. Ab dem 7. Jh. vervielfacht sich die Zahl der Kreuzigungsdarstellungen mit den Gestirnen, die stets entweder als Scheibe und Halbmond oder in Form von den zwei Büsten realisiert wurden.

Mit der Thematik Sonne und Mond in Kreuzigungsdarstellungen haben sich einige AutorInnen näher befasst.⁵⁰

Es herrscht in der Forschung die nachvollziehbare Meinung, dass es keine plausible Erklärung für die Positionen von Sonne und Mond, also die Sonne links und der Mond rechts vom Betrachter aus gesehen, bei Mithrasdarstellungen gibt.⁵¹ Der Mithraskult war in mehreren Regionen Kleinasiens tief verwurzelt und hat sich durch die Hilfstruppen der Römer in ganz Europa verbreitet.⁵² Einige Jahrhunderte später kamen die Kulte des Jupiter Dolichenus und des Jupiter Heliopolitanus auf, was die hellenistischen und römischen Gottheiten um einige Elemente des persobabylonischen Lichtkultes bereicherte. Schließlich wurden die Himmelskörper Sonne und Mond auf den rituellen Bildern des Zeus Dolichenus und des Jupiter Heliopolitanus dargestellt sowie auch an der Seite der römischen Kaiser, sobald diese sich mit Sol Invictus identifizierten.

Über die Herkunft der Darstellung von Sonne und Mond in Kreuzigungsbildern gibt es unterschiedliche Ansichten.⁵³ Es scheint die Theorie am plausibelsten zu sein, dass die

⁴⁸ BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 9.

⁴⁹ cf. LECLERCQ, Les asters, 3018 – 3025; GRABAR, Ampoules, Pl. XI., XII., XIII., XIV., XVI., XVIII., XXII., XXIV., XXVI., XXVIII..

⁵⁰ cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 95 – 101. (hier auch weiterführende Literatur)

⁵¹ Diese Ansicht vertrat auch Franz Cumont. – cf. CUMONT, Textes et monuments, 121 – 129. Außerdem war er der Ansicht, dass diese Regelung der Platzierung der Himmelskörper nirgends so streng eingehalten wurde wie bei den Mithrasreliefs.

⁵² cf. GRONDIJS, Le Soleil et la Lune, 250 – 254.

⁵³ Louis Hauteceur schrieb hierzu in seinem Aufsatz – HAUTECOEUR, Le Soleil et la Lune, 13 – 32. –, dass die Darstellung von Sonne und Mond bei Kreuzigungsbildern auf die Abbildungen des Mithras, Jupiter Dolichenus, Jupiter Heliopolitanus und der Kaiserikonographie zurückzuführen war. Den Ursprung der üblichen Positionierung der Gestirne sah er in nichtchristlichen Darstellungen. Zusätzlich wies er jedoch

Illustrationen der Gestirne bei Kreuzigungsbildern ihren Ursprung im Mithraskult sowie in Abbildungen des Jupiter Dolichenus, Jupiter Heliopolitanus und der Kaiserikonographie haben. Es ist sehr gut vorstellbar, dass die Christen die Darstellung der Gestirne aus diesen Kulturen übernommen haben und ihnen eine neue Symbolik zuordneten.⁵⁴ Da es sich bei den erwähnten Kulturen um heidnische Riten handelt, ist es wohl unwahrscheinlich, dass auch die Symbolik der Gestirne übernommen wurde.

Eine mögliche Erklärung für die Abbildung von Sonne und Mond bei Darstellungen von Christus am Kreuz ist in der Bibel (Mt. 25, 31 – 46) zu finden, wo von einer Finsternis bei der Kreuzigung die Rede ist.⁵⁵

Über die Anordnung der Gestirne in Kreuzigungsdarstellungen herrschen verschiedene Erklärungen.⁵⁶ Es scheint plausibel für die Positionierung von Sonne und Mond in Bildern der Kreuzigung den Brief des PsDionysios Areopagites als Beleg heranzuziehen.

Dieses vermutlich an Polykarp von Smyrna adressierte Schreiben handelt von der Sonnenfinsternis zum Zeitpunkt der Kreuzigung Christi. Ein Exemplar der von PsDionysios verfassten Texte kam um 835 nach St.-Denis und wurde von Hilduin in die lateinische Sprache übersetzt. Im Jahr 858 erhielt Karl der Kahle von Johannes Scotus eine überarbeitete Ausgabe.

darauf hin, dass es viele Ausnahmen, vor allem bei Abbildungen von Christus am Kreuz ab dem 12. Jh., gibt. Des Weiteren zweifelte er daran, ob die Christen bei der Übernahme der Elemente von Sonne und Mond diese als Symbole ansahen, oder ob sie diese nur nachahmten. Auch die beiden Autoren Josef Engemann – cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 95 – 101. – und Lodewijk Hermen Grondijs – cf. GRONDIJS, Le Soleil et la Lune, 250 – 254. – sahen den Ursprung der Darstellungen von Sonne und Mond im Mithraskult. Im Jahr 1926 vertrat Wilhelm Molsdorf in seiner Schrift „Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst“ (1926), 171f und 257f, die Ansicht, dass die Abbildungen der Verkörperungen von Sonne und Mond aus der Antike übernommen wurden und, dass bei manchen Darstellungen von Christus am Kreuz die Anwesenheit der Himmelskörper nicht nur das Mitgefühl der Natur ausdrücken soll, sondern ebenfalls den Unterschied von Ecclesia und Synagoge.

⁵⁴ Zu dieser Überlegung nahm im Jahr 1935 Lodewijk Hermen Grondijs Stellung – cf. GRONDIJS, Le Soleil et la Lune, 250 – 254. Er vertrat die Ansicht, dass christlichen Bildern ein tieferer Sinn zu Grunde liegt, der durch die Darstellung der Gestirne bei Abbildungen von Christus am Kreuz zum Ausdruck kommt. Somit sah er also sehr wohl einen symbolhaften Charakter in der Darstellung von Sonne und Mond bei Kreuzigungsbildern.

⁵⁵ Darauf bezog sich Joseph Sauer in seiner Schrift – cf. SAUER, Symbolik, 25f und 223 – 225. Er argumentiert auch damit, dass im Mittelalter Sonne und Mond für Ecclesia und Synagoge standen. Außerdem waren ihm die Vorbilder aus der Antike bekannt. Er griff ebenso auf die Ausführungen des Jüngsten Gerichts bei Mt. 25, 31 – 46 zurück bezüglich der Anordnung der Gestirne.

⁵⁶ So setzte sich zum Beispiel Albert Mathias Friend 1923 in seiner Abhandlung „Carolingian art in the abbey of St. Denis.“ Art Studies 1, 1923. 67 – 75. vor allem mit mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen auseinander, bei denen die Anordnung der Gestirne nicht der üblichen Regelung entspricht, wo sich also der Mond auf der linken Seite von dem Betrachter/der Betrachterin aus gesehen befindet und die Sonne auf der rechten. Ebenso untersuchte er Bilder von Christus am Kreuz, auf denen die Büsten von Sol und Luna übereinander oberhalb des stehenden Kreuzbalkens abgebildet werden.

In seinem Brief erzählt PsDionysios Areopigates Polykarp von Smyrna († 156 n. Chr.) nochmals von ihrem gemeinsamen angeblichen Erlebnis in Heliopolis (Syrien), wo sie sich zu der Zeit aufhielten, als Jesus Christus gekreuzigt wurde. Dort konnten sie ein interessantes Phänomen beobachten: „der Mond habe von der neunten Stunde bis zum Abend seinen Platz verlassen, um die Sonne zu verdunkeln, und zwar aus dem Osten kommend und wieder dorthin zurückkehrend.“⁵⁷ Tatsächlich handelt dieser Brief von der Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Christi, wie sie in Mt. 27,45; Mk. 15,33 und Lk. 23,44f beschrieben wird. Nach den Angaben in der Bibel hielt die Sonnenfinsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde an. Die Ursache für dieses Phänomen war die Änderung der Position des Mondes. PsDionysios erwähnt aber nicht, dass Sonne und Mond ihre Plätze vertauschten.

Wie dieser kurze, jedoch nicht komplett lückenlose Abriss gezeigt hat, kann für die Vertauschung der Position von Sonne und Mond in christlichen Kunstwerken, vor allem in Kreuzigungsdarstellungen, bis jetzt noch keine logisch nachvollziehbare Erläuterung gegeben werden. Josef Engemann ist der Ansicht, dass die eindeutigsten Begründungen des Kuriosums der Vertauschung der Gestirne bei Kreuzigungsbildern bis jetzt bei Albert Mathias Friend und Philippe Verdier zu finden sind.⁵⁸ Laut Josef Engemann bleibt es jedoch offen, ob die Darstellungen aus dem Westen, wo die Position der Himmelskörper vertauscht ist, ab der karolingischen Zeit grundsätzlich aufgrund der Übersetzung des Briefes des PsDionysios Areopagites veranlasst bzw. hervorgerufen worden ist, wovon die beiden Schriftsteller ausgehen. Womöglich lässt sich dieser Umstand aber auch durch den direkten Einfluss der Kunst aus dem Osten erörtern, denn wie bereits an anderer Stelle thematisiert, wurde in der Schrift des PsDionysios eine Vertauschung der Anordnung der Himmelskörper gar nicht erwähnt. Es wird lediglich davon berichtet, dass der Mond für eine bestimmte Zeit von Osten nach Westen wanderte, damit er die Sonne verdecken konnte.

Dennoch ist es bemerkenswert, dass bereits zu der Zeit, als der Text verfasst wurde (vermutlich Anfang des 6. Jh.), Überlegungen angestellt wurden, wie sich wohl die Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Christi ereignet habe. Aufgrund der erhaltenen Schrift des PsDionysios lässt sich schließen, dass vielleicht noch weitere Texte bzw. Legenden in dieser Form existiert haben könnten. Es besteht die Möglichkeit, dass sich noch andere

⁵⁷ ENGEMANN, Sonne und Mond, 97.

⁵⁸ cf. ENGEMANN, Sonne und Mond, 98; cf. FRIEND, Carolingian art, 67 – 75; cf. VERDIER, Un monument inédit, 161.

Gedanken über die Sonnenfinsternis zur Todesstunde Christi machten. Josef Engemann zieht es in Erwägung, dass womöglich weitere Texte existiert haben könnten, in denen die Bestürzung des Universums bei der Kreuzigung Christi in der Tat dadurch erörtert wurde, dass die Gestirne ihre Positionen vertauschten. Diese Vermutung klingt plausibel, wenn daran gedacht wird, dass aus frühchristlicher und mittelalterlicher Kunst viele Darstellungen erhalten sind, bei denen Sonne und Mond bei der Kreuzigung Christi vertauscht sind. Diese Vermutung wird durch einen eindeutigen Beleg aus der Bibel (Bibelzitat) erklärt, auch, wenn er bislang einzigartig ist und frühestens aus dem 10. Jh. stammt.

Es geht hierbei um Kreuzigungsbilder, die bereits seit einiger Zeit veröffentlicht sind, deren Charakteristika bezüglich der zwei Gestirne aber bis jetzt in der Auseinandersetzung über die Position von Sonne und Mond nicht berücksichtigt wurden. In Çavusin in Kappadokien gibt es in einer zwischen 963 und 969 entstandenen Höhlenkirche („Großes Taubenhaus“) einen Passionszyklus, der zwei Darstellungen der Kreuzigung und des Kreuztodes Christi beinhaltet, die nebeneinander abgebildet sind (Abb. 19).⁵⁹ Eine der Illustrationen zeigt die in blauer Farbe gemalte Sonne rechts von Christus und den in rot gehaltenen Mond links von Christus. Alle zwei Himmelskörper sind mit einer Inschrift – HAHOC und CEAHNH – versehen. Sonne und Mond befinden sich hier an den gängigen Platzierungen in Relation zum Gekreuzigten. Die Abbildung mit dem Tod Christi am Kreuz, die neben der vorigen Darstellung gemalt ist, zeigt hingegen den Mond zur rechten Seite von Christus und die Sonnenscheibe zu seiner linken Seite. Auch hier sind die beiden Gestirne durch eine Inschrift gekennzeichnet. Daher liegt eine absichtliche Vertauschung der Positionen der Himmelskörper bei der Kreuzigung Christi sehr nahe. Josef Engemann ist der Ansicht, dass unter Berücksichtigung der bereits mehrmals erwähnten Legende des PsDionysios Areopagites mit seiner Erörterung der Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Christi, die Vermutung aufkommt, dass die Vertauschung von Sonne und Mond in den Darstellungen von Çavusin in Kappadokien ebenso eine Legende als Vorlage hatten, die sich mit dem Tod Christi näher auseinandersetzte.

Die literarischen Anfänge so einer Legende sind jedoch nicht bekannt, genau so wenig, wie der Beginn solcher Bilder. Dennoch garantiert eine so konkrete und zweifellose Erkenntnis über die Vertauschung der Position der Himmelskörper bei der Kreuzigung Christi zumindest die Vermutung, dass jedenfalls bei Kreuzigungsdarstellungen mit dieser

⁵⁹ ENGEMANN, Sonne und Mond, T. 34/Abb. 1.

Stellung von Sonne und Mond nicht zwingend ein Fehler passiert sein muss. Es besteht auch die Möglichkeit, dass es sich in so einem Fall um eine absichtlich so gewählte Wiedergabe einer Legende über ein kosmisches Phänomen handelt.

6. Ecclesia und Synagoge in Kreuzigungsdarstellungen

Das griechische Wort *ekklesia* steht ursprünglich für „Volksversammlung“ und „Versammlungsplatz“.⁶⁰ Bereits Paulus nennt die Gemeinschaft der Christen *ekklesia*. Diese Bezeichnung wird später auch für den Sakralraum, die Kirche, verwendet. Das Wort *synagoge* stammt ebenfalls aus dem Griechischen und bedeutet „Versammlung“ und „Versammlungsort“ sowie die Glaubensgemeinschaft der Juden und ihren Sakralraum. Sowohl Ecclesia als auch Synagoge „werden in der christlichen Kunst als Frauen dargestellt“.⁶¹

Im byzantinischen Kulturbereich ist das erste erhaltene Beispiel der Personifikationen von Ecclesia und Synagoge auf einem Email aus Georgien aus dem 10. Jh. zu finden.⁶²

In der byzantinischen Kunst wird die Ecclesia normalerweise stets unter dem vom Betrachter aus gesehenen linken Kreuzarm dargestellt und fängt in einem Kelch das Blut, das aus der Seitenwunde Christi strömt, auf. Auf der gegenüberliegenden Seite wird die Synagoge gezeigt. Manchmal führt ein Engel die Ecclesia zum Kreuz Christi, während ein anderer Engel die Synagoge vom Kreuz wegstößt. Diese Darstellungsweise ist ab dem 11. Jh. nachweisbar.⁶³ Bemerkenswert ist, dass in vielen Kreuzigungsdarstellungen die Ecclesia mit einem Nimbus versehen ist, die Synagoge hingegen nicht. Durch das Auffangen des Blutes Christi symbolisiert die Ecclesia die Eucharistie.

⁶⁰ cf. SEIBERT, Lexikon, 87.

⁶¹ SEIBERT, Lexikon, 88.

⁶² cf. RbK. 347.

⁶³ cf. RbK. 347.

In der Kreuzigungsdarstellung in der Gottesmutterkirche in Studenica (Abb. 20) aus dem Jahr 1208⁶⁴ ist die personifizierte Ecclesia unter dem rechten Kreuzarm Christi dargestellt. Sie fängt in einer goldenen Schale das aus der Seitenwunde Christi strömende Blut auf. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die personifizierte Synagoge, die von einem Engel von Christus weggestoßen wird. Die Ecclesia hingegen wird von einem Engel zum Gekreuzigten hingeführt. Sowohl die Engel als auch die Ecclesia sind mit einem Nimbus versehen.

Auch in der Kreuzigungsszene aus dem letzten Viertel des 13. Jh.⁶⁵ an der Westwand des Refektoriums des Johannesklosters von Patmos (Abb. 21) ist die personifizierte Ecclesia zu sehen, wie sie das Blut Christi in einem Gefäß auffängt. Die personifizierte Synagoge, die von einem Engel von der Kreuzigung ferngehalten wird, ist ebenfalls dargestellt.

In dem Kreuzigungsbild aus der mittelbyzantinischen Zeit in der Kirche der Panhagia Mavriotissa in Kastoria in Griechenland (Abb. 22) sind ebenfalls die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge in derselben Art und Weise wie im Refektorium von Patmos dargestellt.⁶⁶

Auch in der Kreuzigungsszene auf der Ikone (133x98cm) aus dem 15. Jh., die sich in der Kirche zur Heiligen Paraskevi in Geroskipou (Zypern) (Abb. 23) befindet, ist die personifizierte Ecclesia dargestellt, wie sie in einem Kelch den Strahl aus Blut und Wasser, der aus der Seitenwunde Christi strömt, auffängt.⁶⁷

Die Kreuzigungsdarstellung aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. in Trescavac (FYRMaz.) (Abb. 24) zeigt die Ecclesia in Frauengestalt unter dem rechten Kreuzarm Christi. Sie hält ein Gefäß in ihren Händen, mit dem sie das Blut Christi auffängt. Unter dem anderen Kreuzarm ist die personifizierte Synagoge zu erkennen. Im Gegensatz zur Synagoge ist die Ecclesia mit einem Nimbus versehen. Auffallend ist, dass hier keine Engel, die die Synagoge wegstoßen bzw. die Ecclesia zu Christus hinführen, abgebildet sind.

⁶⁴ Studenica, 77/Abb. 63; cf. PETKOVIĆ, Kloster Studenica, 42 – 44.

⁶⁵ Patmos, 95/Abb. 36.

⁶⁶ PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/Abb. 12.

⁶⁷ SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b.

7. Adam in Kreuzigungsdarstellungen

Der Legende nach wohnte Adam in Küstennähe der Schädelstätte (Golgota), wo er nach Ansicht der Christen aus dem jüdischen Geschlecht auch begraben wurde.⁶⁸ Der erste bekannte Beleg hierfür ist jener von Origenes⁶⁹, der im Jahr 246 einen Kommentar zum Matthäusevangelium verfasste: „Venit ad me traditio quaendam talis, quod corpus Adae primi hominis, ibi sepultum est ubi crucifixus est Christus“⁷⁰. Nachdem davon ausgegangen wird, dass das Kreuz Christi an jener Stelle aufgestellt wurde, wo Adam begraben wurde, ist meistens Adams Schädel in Kreuzigungsdarstellungen zu sehen. Manchmal werden auch noch seine Knochen dargestellt. In einigen Kreuzigungsbildern fließt das Blut aus den Wundmalen des Gekreuzigten auf die Überreste Adams. Adam soll schließlich durch das herabtropfende Blut des Gekreuzigten erlöst worden sein. Zunächst keimt das Kreuz aus Adam, wie aus Jesse der Baum.

Adam – oder besser gesagt sein Schädel – wird ab dem 6. Jh. in die Kreuzigungsszene aufgenommen. Er befindet sich unter dem Kreuz Christi. Ein Beispiel dafür ist das Bronzekreuz auf Rhode Island aus dem 6. Jh. (Abb. 25). In seltenen Fällen wird Adam unter dem Kreuz Christi als Mensch gezeigt, wie zum Beispiel auf einem Elfenbeinrelief aus dem 10. Jh. (Abb. 26) sowie dem Fresko im Kloster in Trescavac (Abb. 24).

Das folgende Beispiel einer Kreuzigungsszene (12,7x8,8cm) (Abb. 26) aus dem 10. Jh. wird im Metropolitan Museum in New York aufbewahrt.⁷¹ Die Löcher im oberen und

⁶⁸ cf. BAGATTI, Adamo, 5 – 32.

⁶⁹ Origenes (lateinisch Origenes Adamantius), „etwa 185 – 254, aus Alexandria, der größte, gelehrteste griechische Kirchenvater, Schüler des Clemens. Lehrer an der Katechetenschule in Alexandria, siedelte nach einem Konflikt mit dem dortigen Bischof nach Caesarea in Palästina über (230), starb an den Folgen einer Folter in Tyrus.“ – zitiert nach Tusculum, 370.

⁷⁰ BAGATTI, Adamo, 6.

⁷¹ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. II/Abb. 6.

unteren Rand dieses Elfenbeinreliefs lassen darauf schließen, dass es sich bei diesem Werk vermutlich um den mittleren Teil eines Triptychons handelte.

Die Kreuzigungsszene ist unter einem Kuppelbaldachin, der links und rechts von je einer Säule getragen wird, dargestellt. Sowohl auf der linken als auch auf der rechten Seite des Querbalkens des Kreuzes Christi befindet sich je ein kleiner Engel. Christus ist mit einem Heiligenschein versehen, neigt sein Haupt zur rechten Schulter und steht auf einem Suppedaneum. Im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Kreuzigungsbildern hält Christus hier seine Arme nicht ausgestreckt, sondern leicht gebeugt. Auf den Handflächen des Gekreuzigten sind die Nägel, mit denen er an das Kreuz befestigt ist, deutlich zu sehen. Die mit einem Lendenschurz bekleidete Figur Christi ist in der Stellung eines Kontraposten dargestellt, ebenso wie die Gestalt des Johannes, der sich unter dem rechten Kreuzarm befindet. Der mit einem Heiligenschein versehene Lieblingsjünger hält mit seiner linken Hand einen Teil seiner Kleidung hoch, während er mit seiner rechten Hand seine Wange berührt. Unter dem linken Kreuzarm ist die Heilige Jungfrau Maria zu sehen, die ebenfalls mit einem Heiligenschein gezeigt wird. Sie hält ihren rechten Arm abgewinkelt und blickt zu Boden. Über den Figuren des Christus, Johannes und der Maria befinden sich Inschriften.

Am Fuße des Kreuzes Christi sind drei um dessen Gewand losende Soldaten zu sehen. Neben ihnen ist die Inschrift „die Verteilung“⁷² zu erkennen. In dieser Darstellung steht das Kreuz Christi nicht wie gewöhnlich auf einem kleinen Felsenhügel, sondern entspringt aus der Gestalt des Adam. Einer Legende nach soll das Kreuz Christi an der Stelle aufgestellt worden sein, wo sich auch das Grab Adams befunden haben soll. Die Besonderheit bei dieser Kreuzigungsszene ist, dass Adam als alter bärtiger Mann mit einem Lendenschurz bekleidet dargestellt ist und nicht, wie meistens, sein Totenschädel. Die Inschrift auf der rechten Seite neben Adam bestätigt seine Identität: „Das Kreuz ist dem Leibe Adams eingepflanzt.“⁷³

Das Kreuzigungsfresko des Klosters in Treskavac stammt aus der 2. Hälfte des 15. Jh.⁷⁴ Diese Kreuzigungsdarstellung befindet sich auf der Nordwand und stellt eines der interessantesten Bilder der Kreuzigung Christi in der serbischen Kunst dar. Obwohl die Hauptprotagonisten sich nicht sonderlich von anderen in Kreuzigungsszenen unterscheiden, sind doch manche Details dieses Freskos in Treskavac sehr charakteristisch.

⁷² GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, 26.

⁷³ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, 26.

⁷⁴ cf. RADOJČIĆ, Jedna slikarska škola, 69 – 104.

Im Zentrum der Darstellung befindet sich Christus am Kreuz, der mit einem Lendenschurz bekleidet ist und auf einem Suppedaneum steht. Sein mit einem Heiligenschein versehener Kopf ist zur rechten Schulter geneigt. Auf der oberen rechten Seite des Bildes ist ein um Christi weinender Engel zu sehen. Unter den Kreuzarmen sind die Gestirne Sonne und Mond dargestellt. Während der Mond sichelförmig ausgeführt wurde, ist die Sonne wie ein Komet mit einem Feuerschweif dargestellt. In der tränenförmig gestalteten Sonne ist ein Gesicht zu erkennen, das zu Christus am Kreuz blickt. Unter dem linken Kreuzarm befinden sich die trauernden Jungfrauen, die ebenfalls mit einem Heiligenschein gezeigt werden. Unter dem rechten Kreuzarm stehen der Lieblingsjünger Johannes, der in seiner Trauer zu Boden schaut, sich mit seiner rechten Hand an sein Gesicht fasst und mit seiner linken sein Gewand zusammenrafft, sowie der Zenturio. Dieser ist mit einer Rüstung bekleidet und zeigt mit seiner rechten Hand zum Gekreuzigten, während er in seiner linken einen Schild sowie einen offenen Rotulus hält, auf dem geschrieben steht: „Du bist wahrlich Gottes Sohn.“⁷⁵ Im Evangelium nach Markus (15,39) ist nachzulesen: „Als der Hauptmann, der Jesus gegenüber stand, ihn auf diese Weise sterben sah, sagte er: Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn.“ Sowohl Johannes als auch der Zenturio sind mit einem Heiligenschein dargestellt. Im Hintergrund der Szene ist die Stadtmauer Jerusalems zu sehen.

Das Kreuz Christi ist auf einem kugelartigen hohen Felsen errichtet, was vermutlich genau der Realisierung des Apokryphentextes sein soll. In den Triodien wird in der Früh in der Liturgie am Karfreitag darüber gesprochen, dass das Kreuz an einem Ort aufgestellt wurde, der den Namen Schädelstätte trägt, weil nach der Flutkatastrophe an jener Stelle der Schädel Adams liegen blieb. Außerdem hat Salomon mit seinem Militär an diesem Ort viele Steine angesammelt, weil er so das Grab seiner Vorfahren kennzeichnen wollte. Aus diesem Grund heißt dieser Ort „Felsenort“ (*litos* (griech.) = Stein, Felsen). Der Maler aus Treskavac geht noch weiter und stellt diesen Ort als eine offene steinerne Höhle dar, in der sich das Brustbild Adams befindet. Er hat lange Haare und scheint aus einem 100 jährigen Traum erwacht zu sein. Die altslawische Inschrift neben der Höhle Adams lautet: „Die Menschheit wurde auf der Unsterblichkeit gebaut und mit dem göttlichen Blut Christi gespült.“⁷⁶ Dasselbe Thema wie in der Inschrift wird auch in der liturgischen Dichtung der Triodien behandelt. In der Erklärung für die Liturgie am Karfreitag wird erzählt, wie Adam durch das Blut Christi getauft wird. Obwohl solche theologischen Spekulationen über die

⁷⁵ RADOJČIĆ, Jedna slikarska škloa, 90.

⁷⁶ RADOJČIĆ, Jedna slikarska škloa, 91.

Kreuzigung Christi bekannt sind, wurden sie allerdings nicht oft in die Ikonographie der Kreuzigung übernommen. Die Schädelstätte wird üblicherweise mit Adams Schädel, auf den das Blut Christi tropft, dargestellt. Die Realisierung Adams als Mensch wie in Treskavac ist ein sehr seltenes Motiv der ostchristlichen Ikonographie.

8. Die Entwicklung des byzantinischen Kreuzigungsbildes

8.1. Das Kreuzigungsbild in der frühchristlichen bzw. frühbyzantinischen Zeit

Das Thema der Kreuzigung, das in der christlichen Kunst im Mittelalter und auch in der Neuzeit in Ost und West ein übliches Darstellungsmotiv war, wurde in den ältesten christlichen Werken vorerst nicht realisiert.⁷⁷ Außerdem gibt es keine sicheren Quellen darüber, dass das Kreuz als Symbol des Glaubens vor dem 4. Jh. abgebildet wurde. Der Opfertod Christi wurde zunächst durch Abrahams Opferung seines Sohnes Isaak aus dem Alten Testament vermittelt. In der altchristlichen Kunst, bis zum Ende des 6. Jh., gibt es Passionszyklen, die auf eine Darstellung der Kreuzigung verzichten. Diese Passionszyklen zeigen nach dem Kreuzweg sogleich das Osterereignis oder enden überhaupt vor der Kreuzigung. Beispiele für einen Zyklus, der vor der Szene mit der Kreuzigung zu Ende ist, sind der Deckel der Lipsanothek von Brescia sowie der Sarkophag Nr. 171 im Museo Lateranese. In Sant'Apollinare in Ravenna wird die Kreuzigung im Passionszyklus nicht dargestellt. Der Grund für das Weglassen der Kreuzigung in manchen Passionszyklen ist unklar und kontrovers. Einige AutorenInnen vertraten die Ansicht, dass aus Respekt vor der Religion und Zweifel an der ästhetischen Ausführung dieser Abbildungen die Kreuzigungen erst zu einem späteren Zeitpunkt in das Bildprogramm der christlichen Kirche aufgenommen wurden.⁷⁸ Diese Meinung wird später mit der Begründung zurückgewiesen, dass die Lehre der Kirche das Thema des Opfertodes Christi am Kreuz nicht ausgelassen hat. Das Fehlen der frühen Darstellungen der Kreuzigung wird damit

⁷⁷ cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 45 – 71.

⁷⁸ cf. GRONDIJS, Quelques remarques, 461.

erklärt, dass es am Anfang der frühchristlichen Zeit keine Vorbilder für diese Szene gab, da diese brutale und demütigende Art der Hinrichtung niemals bildlich festgehalten wurde. Somit musste die altchristliche Kirche selbst eine Darstellungsweise für die Kreuzigung finden.⁷⁹

Zu den ältesten Zeugen der Kreuzigungsbilder zählen einzelne Werke des 5. Jh. sowie mehrere Darstellungen des 6. Jh. Sie haben die Forscher angeregt, eine Entstehungstheorie aufzustellen und verschiedene Wiedergaben in Gruppen zu ordnen. Anhand der bekannten Beispiele wird versucht, auch den Prototypus der verschiedenen Abbildungsweisen zu erkennen und seinen Entstehungsort zu bestimmen. So unterscheidet Johannes Reil anhand der bekannten Ampullen aus Monza (Abb. 9 - Abb. 18) und Bobbio (Abb. 27 - Abb. 29) einen „symbolischen“ von einem „historischen“ Typus der Kreuzigungsszene.⁸⁰ Reil ging davon aus, dass die musivische Vorlage wahrscheinlich eine „symbolische“ Kreuzigung darstellte, das heißt, dass auf dem Kreuz nur das Gesicht oder eventuell die Büste Christi in einem Medaillon dargestellt war. Weiters nahm er an, dass in der zweiten Phase diese Darstellung zur „realistischen“ Abbildung wechselte, indem sie Christus ganzfigurig zeigte. Die Bildung des anfänglichen, das heißt „symbolischen“, Typus des Kreuzigungsbildes soll demnach in der zweiten Hälfte des 6. Jh. stattgefunden haben und direkt im Anschluss soll die „historische“ Wiedergabe entstanden sein, da zu Beginn des 7. Jh. auch diese bereits existierte.

Diese Theorie wurde später angezweifelt, da damit zu viele Fragen unbeantwortet blieben. Vor allem beweist diese Ansicht nicht, wie der Prototypus genau ausgeschaut hat. Die neuen Überlegungen führten zu der Annahme, dass es in der frühchristlichen Zeit zwei Vorbilder für die Kreuzigungsdarstellungen gab. Das erste Vorbild soll nicht „historisch“ gewesen sein und wird als Jerusalemer Typus bezeichnet, da man vermutet, dass es im Heiligen Land entstand und auf einem Kreuzigungsbild in der Grabeskirche in Jerusalem zu sehen war.⁸¹ Viele Forscher gingen davon aus, dass ein Zusammenhang zwischen diesem Typus des Kreuzigungsbildes und der Textstelle des vierten Evangeliums besteht.⁸²

⁷⁹ cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 45.

⁸⁰ cf. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen, 55ff. Dieselbe Meinung vertritt auch Lodewijk Hermen Grondijs. – cf. GRONDIJS, Quelques remarques, 463.

⁸¹ cf. WESSEL, Kreuzigung, 49.

⁸² Alois Grillmeier kam schließlich zu der Schlussfolgerung, dass Christus am Kreuz als bereits tot zu deuten sei. – cf. GRILLMEIER, Der Logos, 5. Gegen diese Theorie ist jedoch zum Beispiel Dom René-Jean Hesbert, – cf. HESBERT, Le problème – der darauf hinweist, dass es einige Handschriften des Neuen Testaments gibt, die teilweise sehr alt und von großer Bedeutung sind, bei denen im 27. Kapitel des Matthäus-Evangeliums der Vers 34 aus Joh. 19 zwischen die Verse 49 und 50 gestellt worden ist. Durch diesen Einschub ergibt sich eine Variante des Textes, die als erstes von dem Stich mit der Lanze und dem darauffolgenden

Auf der Darstellung in der Grabeskirche sollte der Gekreuzigte ganzfigurig dargestellt gewesen sein, mit einem Colobium bekleidet und mit offenen Augen. Neben ihm waren in der Szene noch die Gestirne Sonne und Mond, die beiden Schächer, Maria, Johannes, die um Christi Gewand losenden Soldaten sowie Longinus und Stephaton zu sehen. Diesem Vorbild folgen mehrere Darstellungen, wie etwa diejenigen auf dem Relief an der Holztür in Santa Sabina in Rom (Abb. 30) und auf dem Elfenbeinrelief aus Oberitalien (Abb. 31), die ins 5. Jh. datiert werden, sowie die Wiedergaben des 6. Jh. auf den Ampullen aus Monza und Bobbio und auf der Miniatur im Rabbula-Codex (Abb. 4), später auch auf einem Amulett aus dem Pariser Cabinet de Médailles (Abb. 32), auf zwei Weihrauchgefäßen aus Trapezunt (Abb. 33) und auf dem Wandbild in der Santa Maria Antiqua in Rom (Abb. 34).

Bei dem zweiten Vorbild handelt es sich um einen „historischen“ Typus, der sich jedoch erst nach dem Jerusalemer Typus herauskristallisiert hat. Hier wird ein spezieller Moment festgehalten, nämlich die bekannte Dreiergruppe, d.h. neben dem gekreuzigten Christus noch die Gottesmutter Maria und der Lieblingsjünger Johannes. Der Sinn, der hinter der Beschränkung auf die Dreiergruppe steht, ist, dass Christus am Kreuz seinen Lieblingsjünger Johannes darum bittet, sich um seine Mutter zu kümmern. In der

Herausspritzen von Wasser und Blut und erst anschließend vom Tod Christi erzählt. Aus diesem Grund sind zum Beispiel Dom René-Jean Hesbert und auch Lodewijk Hermen Grondijs der Ansicht, dass der Jerusalemer Typus des Kreuzigungsbildes auf der veränderten Version der Matthäusschrift beruht und daher einen Moment kurz vor dem Tod Christi darstelle, also Christus am Kreuz lebendig zeige. Alois Grillmeier ist allerdings mit dieser Erklärung, die auch Klaus Wessel als sehr wahrscheinlich annimmt, nicht einverstanden. Ihm sind einige Unklarheiten aufgefallen: Seiner Meinung nach bietet diese Theorie keine Erklärung dafür, wie eine Kreuzigungsdarstellung vom Rabbula-Typus ebenso die nicht veränderte Version des Matthäustextes darstellen könne, wie zum Beispiel die Miniatur des Rabbula-Codex, die keine Züge der Veränderung zeigt. Außerdem wirft Alois Grillmeier die Frage auf, warum nicht ebenso die Erzählung des Johannes illustriert worden sei. Er merkt zudem an, dass die Väter diese veränderte Version des Textes nicht zur Gänze akzeptiert hätten. Dies kann Johannes Chrysostomos bezeugen, der diese neue verfälschte Variante des Textes als Grundlage für eine Predigt nahm, wobei er diese Schrift nach dem vierten Evangelium deutete und daher über alle Elemente der Symbolik an der Darstellung und Ausformulierung des Kreuzigungsbildes hinweg sah. Klaus Wessel überlegt, ob nun die ersten Gegenargumente relativiert werden können. Der erste Einwand kann dadurch widerlegt werden, indem davon ausgegangen werden kann, dass der Gestalter der Miniatur im Rabbula-Codex einen bestimmten Typus adaptiert hat, wobei er nicht überprüft hat, ob er mit dem Evangelium übereinstimmte. Außerdem schien der Miniatur keine widersprüchlichen Elemente zur Erzählung des Johannes zu bemerken. Der zweite Einwand kann laut Klaus Wessel durch die Frage entkräftet werden, an welcher Stelle im Kirchenraum eine Darstellung des Textes des Johannes ihren Platz hätte finden sollen. Schließlich ist die Vermutung, dass die erste Vorlage eine Darstellung aus der Bibel gewesen wäre schwieriger zu belegen als jene, dass ein Mosaik das Vorbild gewesen sei.

Klaus Wessel führt noch weitere Hinweise an: Maria und Johannes sind aus der veränderten Version des Matthäus-Textes nicht erklärbar; außerdem sind weder die spottenden Juden noch der Zenturio, der sich zu Christi Gottessohn offenbart, vorhanden. Ebenso fehlen die Gräber, die sich öffneten. Alle diese Elemente werden eigentlich im Matthäus-Text erwähnt und müssten daher bei einer historischen Darstellung gezeigt werden. Außerdem werden in diesem Text das Colobium und der verdunkelte Mond nicht erwähnt, was zunächst in erster Linie als symbolisch und nicht historisch gedeutet werden kann. Somit lässt sich auch nicht Dom Hesberts Theorie bestätigen. Vorerst dürfte die Relation des Jerusalemer Kreuzigungsbildes zum Johannesevangelium sowie Grillmeiers Lösungsvorschlag den toten bzw. lebendigen Christus betreffend gelten.

Darstellung wird im Prinzip das neue Mutter-Sohn-Verhältnis durch den Heiland thematisiert. Neben den üblichen drei Personen sind hier noch die Gestirne Sonne und Mond dargestellt und gelegentlich die Engel sowie der Blutstrahl, der aus der Seitenwunde Christi strömt.⁸³ Diese Komposition wiederholt sich zum Beispiel auf den Darstellungen auf der Staurothek in New York (Abb. 35 und Abb. 36), auf dem Kreuz von Rhode Island (Abb. 25) sowie auf einer Sinai-Ikone (Abb. 37).⁸⁴ Der Entstehungsort dieses zweiten Typus ist unbekannt, man vermutet aber, dass er in Ephesos entstand, wo Maria und Johannes lebten und wo Johannes auch gestorben ist.⁸⁵ Darüber hinaus wurden dort Maria und Johannes in gleichem Ausmaß stark verehrt. In Ephesos befanden sich außerdem im 6. Jh., also zu der Zeit, als die ältesten Beispiele dieses Typus geschaffen wurden, die riesigen Kirchen der Gottesmutter Maria und des Evangelisten Johannes. Im Jahr 431 wurde an diesem Ort die Bezeichnung Theotokos für Maria als Glaubenssatz festgelegt. Ephesos galt zudem stets als bedeutendes Wallfahrtszentrum, bis es schließlich von den Streitern Mohammeds eingenommen wurde. Immerhin hielt es sich länger als Wallfahrtsstätte als jene Orte des Heiligen Landes, die schon in der ersten Hälfte des 7. Jh. abhandenkamen und ab dem Zeitpunkt, als sie unter islamischer Herrschaft waren und die dort lebenden Christen größtenteils der Reichskirche den Rücken zuehrten, war es für die Pilger sehr schwierig diese Orte aufzusuchen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Typen der Kreuzigungsdarstellungen erscheint jedoch sehr hypothetisch und nicht belegbar. Der Ursprungsort der Entstehung aller oben genannten Prototypen des Bildes ist jedoch ungewiss. Tatsächlich kann aber vor allem Jerusalem als Entstehungsort eines Typus angenommen werden, da es aus dem 6. Jh. einen Beweis dafür gibt, dass sich in der Grabeskirche eine Darstellung der Kreuzigung befunden hatte, die als Vorlage für jene in der Kirche des Chorikios von Gaza diente.⁸⁶ Aus Mangel an gesicherten Quellen gibt es über das Aussehen des Prototypus nur Vermutungen. Allerdings lassen sich die frühesten Darstellungen der Kreuzigungsszene in mehrere Gruppen und nach verschiedenen Kriterien einteilen. So ist etwa auf manchen Darstellungen Christus tatsächlich symbolisch nur durch seinen abgebildeten Kopf oder seine Büste präsent, auf anderen ist er ganzfigurig zu sehen. Weiters trägt Christus entweder ein Colobium oder seine Nacktheit wird durch ein Perizoma um die Hüfte teilweise bedeckt. Es scheint, dass in der frühchristlichen Kunst Christus zuerst mit

⁸³ cf. WESSEL, Kreuzigung, 24.

⁸⁴ CUTTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 28; WESSEL, Kreuzigung, 30, 29, 36.

⁸⁵ cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 70f.

⁸⁶ cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 55.

geöffneten Augen dargestellt war. Relativ frühe Darstellungen mit den geschlossenen Augen zeigen aber, dass solche frühere Beispiele im Laufe der Zeit eventuell verloren gegangen sein könnten. Die Anzahl der dargestellten Personen variiert von Bild zu Bild und kann daher kaum über das Aussehen des Prototypus sprechen.

Alle frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung zeigen einige ähnliche Merkmale, die sich auch in den späteren Epochen wiederholen. So ist für alle Bildtypen gemeinsam, dass der gekreuzigte Christus, der stets mit einem dichten Bart und langen Haaren gezeigt wird, sich in der Mitte der Szene befindet, genau wie er auf dem Kreuz die Erlösung für die Menschen in der Mitte der Erde vollbrachte. Sowohl das Kreuz als auch die Figur Christi zeigen in die vier Himmelsrichtungen. Das Kreuz Christi auf Golgota stellt den Mittelpunkt des Universums dar, das durch den Tod Christi gerettet wird. Üblicherweise ist Christus mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt. Dies wird auch als Viernageltypus bezeichnet. Zusätzlich steht der Heiland meistens auf einem Suppedaneum und wird kaum am Kreuz hängend gezeigt. Unter dem Kreuz stehen vor allem die trauernde Gottesmutter (meistens links von dem Betrachter/der Betrachterin aus) und der Apostel Johannes (meistens ihr gegenüber rechts von dem Betrachter/der Betrachterin aus). Johannes wird dabei oft mit einem Evangelienbuch gezeigt und er bringt seine tiefe Trauer zum Ausdruck, indem er seine Hand in seine Wange legt. Jesus richtet seinen Kopf zu seiner Mutter, da er ihr Johannes als ihren Sohn zuweist. Wenn auf dem Bild die beiden Schächer wiedergegeben werden, befinden sie sich auch links und rechts hinter Christus verteilt. Oft werden um das Kreuz ebenso Longinus und Stephaton gezeigt, wobei auch sie meistens links und rechts des Kreuzes stehen. Stephaton reicht Jesus einen in Essig getränkten Schwamm zum Trinken, Longinus stößt dem Gekreuzigten die Lanze in die Seite und reißt dadurch die Quelle des Lebens Christi auf, der über den Tod siegte. Wenn dazu noch die um Christi Gewand losenden Soldaten dargestellt werden, befinden sie sich meistens genau unter dem Kreuz Christi. Auf manchen Darstellungen aus dieser Zeit stehen die trauernden Frauen unter dem Kreuz Christi.

Links und rechts oberhalb der Kreuzarme Christi befinden sich selten, aber doch, die um Christus weinenden bzw. ihn begrüßenden Engel. Dieselbe Position nehmen häufig auch Sonne und Mond als Symbole des Universums ein, obwohl die Anwesenheit des zuletzt genannten bei der Kreuzigung Christi historisch nicht belegt ist.⁸⁷ Zur Zeit der römischen Kaiser galten diese Gestirne als Symbole und Garantie für immerwährendes Reichsglück

⁸⁷ Für Klaus Wessel genügt die These nicht, dass der Mond aus symmetrischen Gründen als Gegenstück zur Sonne eingesetzt wurde. – cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 58.

in den Bildnissen der Herrscher.⁸⁸ In Form von diesen Symbolen sind die Himmelskörper Sonne und Mond in den Figuren der Gottheiten am Konstantinsbogen dargestellt.⁸⁹ Mehr noch als ein irdischer Kaiser hat Christus, der himmlische Herrscher, Anspruch auf diese Symbole, die immerwährendes Glück für sein Reich bedeuten. Zusätzlich wird so die kosmische Relevanz unterstrichen: So werden zum Beispiel Sonne und Mond auf manchen Wiedergaben in Form von Büsten dargestellt und deuten auf das immerwährende Glück des Kosmos hin, der unter der Herrschaft des Gekreuzigten existiert.⁹⁰

Der Hintergrund der Kreuzigungsdarstellungen aus der frühbyzantinischen Zeit ist unterschiedlich gestaltet. Während auf einigen Bildern die Stadtmauer Jerusalems zu erkennen ist, ist auf anderen eine felsige Landschaft zu sehen. Nicht selten fehlen aber diese Motive im Hintergrund der Szene. Das Motiv der Stadtmauer Jerusalems wird vermehrt ab der mittelbyzantinischen Zeit in Kreuzigungsbildern dargestellt.

Einige Merkmale sind besonders für die frühbyzantinischen Darstellungen charakteristisch und werden in späteren Epochen teilweise oder vollständig ausgelassen. So wird in den Werken aus der frühbyzantinischen Zeit das Augenmerk auf Christus als Sieger über den Tod gelegt und nicht auf sein Leiden. Deswegen ist bei den Darstellungen aus dieser Epoche Jesus am Kreuz fast immer mit offenen Augen zu sehen.⁹¹ So ist er als Gestorbener zu verstehen, der als Lebender gezeigt wird. Dies lässt sich mit der Lehre des Leontios von Byzanz über die zwei Naturen Christi erklären, die im 5. ökumenischen Konzil zu Konstantinopel im Jahr 533 festgelegt worden ist, in der über die hypostatische Einheit der beiden Naturen in Christus und über daraus folgende *communicatio idiomatum* die Rede ist.⁹² Damit wird es schließlich auch möglich ein Bild zu gestalten, auf dem Christus am Kreuz einerseits bereits gestorben und andererseits immer noch lebendig dargestellt ist. Erst auf der Sinai-Ikone aus dem 8./9. Jh. (Abb. 38) ist Christus am Kreuz mit

⁸⁸ Dies konnte Hans Peter L'Orange beweisen. – cf. L'ORANGE, *Der spätantike Bildschmuck*, 174ff.

⁸⁹ Klaus Wessel ist sich sehr sicher, dass die beigelegte Darstellung des Mondes in den Kreuzigungsbildern gemeinsam mit dem imperialen Charakter gesehen werden muss. Schließlich fand mit dem Tod Christi am Kreuz gleichzeitig auch sein Herrschaftsantritt statt. – cf. WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 60f.

⁹⁰ An dieser Stelle weist Klaus Wessel auf eine Liturgie aus Syrien hin, die in Bezug auf die Seitenwunde Christi Folgendes besagt: „aus welcher uns Blut und Wasser kamen, die die ganze Welt rein machten“ – zitiert nach WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 61.

⁹¹ Nach einigen verschiedenen Vermutungen konnte schließlich Alois Grillmeier eine plausible Erklärung hierfür finden: er sah in den geöffneten Augen des Gekreuzigten eine Anspielung auf das Löwengleichnis des Physiologos, das ausschließlich Bezug zu Christus hat. Nach dem Physiologos schläft der Löwe mit geöffneten Augen und daher hat auch der Herr im Todesschlaf seine Augen geöffnet, weil, während sein Leib gestorben war, seine Gottheit weiter existierte. Eulogios von Alexandria interpretierte das Löwengleichnis des Physiologos auf dieselbe Art und Weise; früher wurde es in Verbindung mit dem Psalm 121 (Vers 4) gesehen, dessen Worte lauten: „Nicht schlummert noch schläft der Wächter Israels“ & „Ich schlafe zwar, aber mein Herz wacht“ Canticum 5 Vers 2 – cf. GRILLMEIER, *Der Logos*, 86.

⁹² cf. WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 56f.

geschlossenen Augen dargestellt.⁹³ Besonders nach dem Bilderstreit (726 – 843) wird in byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen in Bezug auf die zwei Naturen Christi, als Gott und als Mensch, das Hauptaugenmerk auf den Tod Christi gelegt und er wird mit geneigtem Kopf und mit geschlossenen Augen gezeigt, was bezeugen soll, dass er auch ein Mensch war. Nachdem er als Mensch sehr viel Leid ertragen musste und als Mensch gestorben war, scheint es legitim, ihn ebenfalls als Mensch am Kreuz zu zeigen.

Der Körper des Christus ist in der frühchristlichen Kunst sehr steif und starr wiedergegeben, seine Arme und Beine sind ausgestreckt und sind nie von der Last des Körpers gebeugt. Ein besonderes Merkmal dieser Epoche ist seine Bekleidung. Obwohl bereits auf der frühesten erhaltenen Darstellung auf dem Relief an der Holztür von Santa Sabina in Rom aus dem 5. Jh. Christus im Perizoma gezeigt ist, wurde er in der frühbyzantinischen Zeit meistens in einem Colobium dargestellt. Erst in der mittelbyzantinischen Zeit ist diese gängige Darstellungsweise aufgegeben worden und der Heiland wird stets im Perizoma abgebildet. Das Colobium, ein Purpurgewand ohne Ärmel und mit goldenen Clavi war für römische Würdenträger üblich.⁹⁴ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Farben Rot und Gold als die Farben des Kaisers zu deuten sind. Christus ist also mit dem Gewand eines Herrschers gekleidet. Die Farben Purpur und Gold weisen daher auf Christus als himmlischen Kaiser hin. Diese Interpretation ist nicht zufällig und ausschließlich durch die Symbolik der Farben der späten Antike zustande gekommen, sondern kann auf der auch im christlichen Osten gängigen Meinung, welche sich schließlich auf Paulus stützt, basieren, Christi Tod stelle seinen Sieg über Hölle und Tod dar. Zusätzlich kann sein Tod auch gleichzeitig als Antritt seiner Herrschaft verstanden werden. Vor allem die Theorie des Sieges und des Triumphes Christi zur Stunde seines Todes ist in der syrischen und griechischen Liturgie von besonders großer Bedeutung. Das Colobium schreibt daher dem toten Christus am Kreuz die Bezeichnung *rex regnum et dominus dominantium* (1. Tim. 6,15) zu. Das Löwengleichnis des Physiologos, das Alois Grillmeier für seine Erörterungen verwendete, bezeichnet Christus

⁹³ WESSEL, Kreuzigung, 27; MANAFIS, Sinai, 141/Abb. 9.

⁹⁴ Rudolf Berliner bezeichnete dieses Gewand „als das sakrale Gewand des sich selbst aufopfernden Hohepriesters.“ – zitiert nach WESSEL, Kreuzigung, 59. Mit dieser Erklärung ist Klaus Wessel jedoch nicht einverstanden. Die Kleidung des Hohepriesters wird nämlich im Alten Testament (Exodus 28) beschrieben und weist mit dem Colobium nur Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Farbe auf. Die Form und der Schmuck hingegen sind unterschiedlich. Außerdem hätte derjenige, der das Bild gemacht hatte, das Aussehen der sakralen Kleidung des Hohepriesters lediglich aus dem 5. Buch Mosis schlussfolgern können, da sie, nachdem der Tempel Jerusalems zerstört worden war, nicht mehr getragen wurde. Zusätzlich muss angemerkt werden, dass zuvor in den christlichen Darstellungen nie ein jüdischer Hohepriester in einer dem Colobium auch nur ähnlicher Kleidung gezeigt wurde. – cf. WESSEL, Kreuzigung, 59.

in Ps. 24, 710 als *rex gloriae*. Es kann also angenommen werden, dass diese Eindrücke dieses Aussehen der Kleidung Christi hervorgerufen haben.

Da Christus ein Colobium trägt, wird auf den frühchristlichen Darstellungen seltener der Strahl aus Blut und Wasser, der aus der Seitenwunde Christi austritt, gezeigt. Meistens ist auf dem Bild nicht deutlich erkennbar, ob es sich hier nur um einen Strahl aus Blut handelt oder, ob dieses gemeinsam mit Wasser aus seinen Rippen austritt.

Zu den ältesten erhaltenen Darstellungen der Kreuzigung aus der frühchristlichen Zeit zählt die oben bereits erwähnte Szene auf dem Relief an der Holztür von Santa Sabina in Rom (Abb. 30), die normalerweise circa in das Jahr 430 datiert wird.⁹⁵ Der Christus ist hier zwischen den beiden Schächern zu sehen und alle drei Figuren haben auf diesem Relief geöffnete Augen. Während Christus mit schulterlangen und lockigen Haaren dargestellt ist, sind die Schächer mit kurzen und gekräuselten Haaren versehen. Die Kreuze sind nicht vollständig zu sehen, lediglich ihre Enden sind oberhalb der Köpfe und hinter den Händen der Gekreuzigten zu erkennen. Im Vergleich zu den beiden Schächern ist die Figur Christi viel größer dargestellt. Interessant ist, dass Christus auf dieser frühesten Darstellung gleich wie die Schächer mit einem Perizoma gezeigt wird, was das einzige Beispiel der frühchristlichen Kunst darstellt. Auf den meisten vorhandenen Wiedergaben der Kreuzigung aus dieser Epoche wurden lediglich die beiden Schächer mit Perizoma gezeigt, während Christus stets im Colobium abgebildet wurde.

Das Kreuzigungsbild auf einem kleinen lateinischen Elfenbeinrelief in Oberitalien (Abb. 31), das um 420 – 430 entstanden ist und sich heute im British Museum in London befindet, zählt ebenso zu den ältesten Darstellungen dieser Art.⁹⁶ Auf dieser Reliefplatte ist die Kreuzigung in der rechten Hälfte dargestellt, während auf der linken Seite der auf einem Strick um den Hals am Baum aufgehängte Judas zu sehen ist. Unter ihm befindet sich der offene Geldbeutel, aus dem einige Münzen heraus rollen. Der Kreuzigung wohnen die stehende Maria, Johannes und Longinus bei. Ober dem Haupt des Gekreuzigten ist die Inschrift „REX IUD“ zu lesen. Er ist hier zum ersten Mal mit einem Colobium bekleidet und seine Figur erweckt den Eindruck, als würde er stehen, obwohl unter seinen Füßen kein Suppedaneum vorhanden ist. Während der Körper des Judas schlaff am Baum hängt, ist Christus mit offenen Augen gezeigt und sehr lebendig präsentiert. Durch diese

⁹⁵ cf. JEREMIAS, Die Holztür; In der Forschung wird das Relief an der Holztür von Santa Sabina in Rom auch in das 6. Jh. datiert. – cf. BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 6.

⁹⁶ BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 5.

unterschiedliche Darstellung wird sehr gut veranschaulicht, dass Christus als Sieger über den Tod hervorgeht.

Aus dem 6. Jh. sind mehrere Darstellungen der Kreuzigung erhalten, die deutlich zeigen, dass das frühchristliche Modell der Szene zu dieser Zeit bereits entwickelt wurde. Eine der wichtigsten Wiedergaben dieser Zeit befindet sich auf einer Miniatur des syromesopotamischen Rabbula-Codex (Abb. 4), die streng nach der Vorlage im Johannes-Evangelium gestaltet ist.⁹⁷ Aufgrund einer Marginalie auf fol. 292a lassen sich auf die Datierung, Lokalisierung und Urheberschaft dieses Werkes schließen. Der Codex wurde im Jahr 586 im Johannes-Kloster in Zagba (Mesopotamien) von einem Mönch namens Rabbula geschrieben. Seit dem Jahre 1497 befindet sich dieser Codex im Besitz der Bibliotheca Laurentiana in Florenz.⁹⁸

Üblicherweise besteht die bildliche Verzierung dieses Evangeliums aus Randminiaturen, die neben den Kanontafeln zu sehen sind. Von diesen unterscheiden sich vier ganzseitige Miniaturen, zu denen auch die Kreuzigung zählt. Deswegen wird auch vermutet, dass diese Bilder getrennt vom Codex und sogar in einer späteren Zeit entstanden sind.⁹⁹ Da diese Miniaturen aber alte ikonographische und stilistische Merkmale aufweisen, gehören sie unabhängig von der Diskussion über ihre Datierung den Bewegungen des 6. Jh. an. Die Vollblattminiatur (33,5x25,5cm) mit der Kreuzigungsszene befindet sich auf fol. 13a und bedeckt die oberen zwei Drittel des Bildes, während im unteren Drittel, das durch eine dünne doppelte Linie getrennt ist, die Frauen am leeren Grab Christi zu sehen sind.

Auf der Darstellung der Kreuzigung ist Christus zwischen den beiden Schächern gezeigt, wobei er am größten von allen Personen ist. Im Hintergrund ist eine bergige Landschaft zu sehen. Links im Bild sind die trauernden Figuren Maria und Johannes abgebildet, rechts befinden sich drei klagende Frauen. Links und rechts unter dem Kreuz stehen auch Longinus mit der Lanze und Stephaton mit dem Essigschwamm auf dem Stab. Unter dem Kreuz sind noch die um Christi Gewand losenden Soldaten zu sehen, während die Himmelskörper Sonne und Mond ihre übliche Position über dem Kreuz einnehmen.

⁹⁷ Auch Klaus Wessel ist der Ansicht, dass die Kreuzigungsszene im Rabbula-Codex strikt der Erzählung des Johannes-Evangelium folgt – cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen 52.

⁹⁸ Zum Rabbula-Codex: cf. SÖRRIES, Buchmalerei, 94 – 100. Zur Miniatur der Kreuzigung: cf. WESSEL, Früh-byzantinische Darstellungen, 52f.; cf. WESSEL, Kreuzigung, 12f.; cf. MASER, Zur Entstehung, 20ff.

⁹⁹ Johannes Reil glaubte, dass diese Miniaturen des Rabbula-Codex übermalt worden seien und daher nicht in das 6. Jh. zu datieren seien – cf. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen, 69. Klaus Wessel hingegen begutachtete das Original und kam zu dem Schluss, dass er keine Hinweise für eine nachträgliche Übermalung feststellen konnte – cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 55; cf. auch SÖRRIES, Buchmalerei, 94, 99 – 100.

Ein besonderes Augenmerk muss auf die Darstellung des Gewandes des Gekreuzigten auf dieser Miniatur gelegt werden. Christus ist hier in langer, ärmelloser Kleidung, einem purpurnen Colobium mit breiten goldenen Clavi, dargestellt. Somit grenzt er sich von den Schächern bedeutend ab, die ein Perizoma tragen, was übrigens sehr wahrscheinlich die Kleidung der Verurteilten bei dieser Art der Hinrichtung war.

Wie üblich ist Christus mit geöffneten Augen dargestellt, seinen Kopf neigt er nicht zu seiner Schulter, wodurch das ewige Leben symbolisiert wird. Es ist nämlich zweifellos erkennbar, dass hier der tote Christus lebendig gezeigt wird. Ein bedeutender Grund für diese Annahme ist, dass in späteren Darstellungen dieses Bildtypus aus der Seitenwunde Christi Blut und Wasser herausspritzt und dadurch wird klar und unmissverständlich gezeigt, dass der Stich mit der Lanze bereits stattgefunden hat. Nach der Quelle des Johannes-Evangeliums jedoch sticht Longinus Christus am Kreuz erst dann mit seiner Lanze, nachdem die Soldaten ihn für tot erklärt haben.

Das nächste Beispiel befindet sich auf einem bemalten Holzdeckel eines Kästchens aus dem Schatz von Sancta Sanctorum in Rom (Abb. 39), das im späten 6. Jh. wahrscheinlich in Palästina entstanden ist.¹⁰⁰ Der Deckel ist mittels Streifen in fünf Flächen geteilt. Unten und oben befinden sich je zwei kleinere Flächen und in der Mitte ist eine große angebracht, die der gesamten Breite des Deckels entspricht. Die unteren kleinen Flächen zeigen links die Geburt und rechts die Taufe Christi, in den oberen sind links der Gang der Frauen zum Grab Christi und rechts die Himmelfahrt Christi dargestellt. Im breiten mittleren Feld ist die Kreuzigung Christi abgebildet. Auch hier ist wie im Rabbula-Codex Christus vor einer gebirgigen Landschaft zwischen den beiden Schächern zu sehen und erscheint bedeutend größer als die anderen Figuren. Im Vergleich zu der Miniatur ist Christus auf dem Holzdeckel gerade aufgerichtet dargestellt und blickt aus der Abbildung heraus. Auch Maria und Johannes trauern hier um Christi Tod und der Lieblingsjünger hält einen Codex in der linken Hand. Anders als in der Miniatur des Rabbula-Codex sind die beiden nicht nebeneinander, sondern sich gegenüber stehend abgebildet. Obwohl einige Details wie klagende Frauen in diesem Bild ausgelassen wurden, ist die Ähnlichkeit in Bezug auf den Typus mit der syrischen Miniatur und den palästinensischen Ampullen (Abb. 9 - Abb. 18, Abb. 27 - Abb. 29) deutlich zu bemerken. Somit ist ein zusätzliches Zeugnis für den Ausgangspunkt des Kreuzigungsbildes in Palästina erbracht worden.

¹⁰⁰ WESSEL, Kreuzigung, 17.

Dem Kreuzigungsbild im Rabbula-Codex (Abb. 4) und jenem auf dem Deckel des Kästchens aus Sancta Sanctorum stehen einige Darstellungen auf den berühmten Pilgerampullen aus Palästina nahe, obwohl diese in einer anderen Technik ausgeführt sind und alle Einzelheiten einer Farbabbildung nicht zeigen können.¹⁰¹ Sehr viele dieser Objekte sind im Besitz von San Giovanni in Monza oder im Kloster zu Bobbio. Ein paar dieser Werke befinden sich in Museen auf der ganzen Welt. Sowohl die Ampullen des Domschatzes von Monza als auch diejenigen aus dem Kloster Bobbio stammen aus einer Reliquienschenkung, die Papst Gregor der Große der Langobardenkönigin Theodelinde gegeben hat. Aus diesem Grund kann angenommen werden, dass sie vor dem Ende des 6. Jh. angefertigt wurden. Diese von Hand gefertigten Behältnisse wurden teilweise aus einem kostbaren Material, häufig Blei, erzeugt und dienten in erster Linie den Pilgern als Andenken an das Heilige Land. Schließlich lassen sie sich als Massenware bezeichnen, die durch ihren Inhalt – heiliges Öl, das durch den Kontakt mit der Kreuzreliquie gesegnet wurde – aufgewertet wurden.¹⁰² Die Inschrift in der Umkreisung auf den Ampullen lautet stets: Öl des Waldes des Lebens der Heiligen Orte von Christus.

Charakteristisch für die Darstellung der Kreuzigungsszenen auf den Ampullen ist, dass diese stets über der Szene des Ganges der Frauen zum Grab und der Botschaft des Engels gezeigt wird. Manchmal überlagern sich diese Szenen. Auf der anderen Seite der Ampulle befindet sich das Bild der Auferstehung Christi. Auf der Vorder- und Rückseite des Flaschenhalses ist das Motiv des Kreuzes unter einem Bogen.

Die Ampullen schildern die Kreuzigung Christi häufig nur sehr knapp, die Szene ist sehr verkürzt dargestellt. Das Antlitz des Gottessohnes soll ebenso sehr erhaben und nicht leidvoll ausgesehen haben. Auf allen Ampullen sind neben Christus auch die beiden gekreuzigten Schächer zu sehen. Bei näherer Betrachtung der Ampullen lässt sich feststellen, dass die Schächer verschiedenartig gestaltet wurden. Ihre nackten muskulösen Körper sind nur mit einem Perizoma um die Hüften bekleidet und sie drehen ihre Köpfe nach rechts. Sie werden einerseits mit ausgestreckten Armen gekreuzigt dargestellt oder werden andererseits mit hinter den Rücken gebundenen Armen an den Marterpfahl

¹⁰¹ GRABAR, Ampoules, Pl. XI., XII., XIII., XIV., XVI., XVIII., XXII., XXIV., XXVI., XXVIII., XXXIII., XXXIV., XXXV., XXXVI., XXXVII., LIV. und LV.

¹⁰² Klaus Wessel – cf. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 51. – ist sich sicher, dass der einzige Zweck dieser Ampullen ein Andenken für den Pilger sein sollte. Der Pilger sollte somit an die wichtigsten Elemente der Kreuzigungsdarstellung der Grabeskirche erinnert werden. Außerdem sollte das „lebensspendende Holz“ – zitiert nach WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 52. – ausdrücklich und unbezweifelbar näher gebracht werden. Auch Andre Grabar hat ziemlich gut nachvollziehbar erörtert, dass diese kleinen Kreuzigungsbilder auch ein apotropäisches Wesen besitzen, wodurch sie ebenso als Amulette aufgrund der Kreuzigungsdarstellung benutzt werden konnten. – cf. GRABAR, Ampoules, 63ff.

befestigt gezeigt. Wichtig erscheinen auch die Soldaten, die, wie es bereits in der Bibel beschrieben wurde, um Christi Kleidung würfelten und überall zu sehen sind. Sie befinden sich kniend zu den Füßen des Kreuzes Christi, halten die rechte Hand zum Kreuz erhoben und haben die Linke üblicherweise nach unten hängend oder auf dem Knie des angewinkelten Beines gelegt.¹⁰³ Die restlichen Details der Kreuzigung wurden von dem jeweiligen Kunsthandwerker je nach seinem Können entweder in die Szene mit einbezogen oder ausgelassen. Die beiden Himmelskörper Sonne und Mond werden auch sehr häufig gezeigt (zum Beispiel auf den Ampullen Nr. 12 (Abb. 15), 13 (Abb. 16), 14 (Abb. 17) und 15 (Abb. 18) aus Monza und Nr. 5 (Abb. 28) aus Bobbio), entweder in Form von Götterbüsten oder eher als Symbole der Himmelskörper – einem sechszackigen Stern als Sonne und einem Halbmond. Die Gottesmutter und der Apostel Johannes sind aber etwas seltener dargestellt (nur auf den Ampullen Nr. 9 (Abb. 12), 10 (Abb. 13) und 11 (Abb. 14) aus Monza, sowie Nr. 5 aus Bobbio). Ihr Platz wird manchmal auch von einem kleinen Tannenbaum oder Palmzweigen eingenommen. Dies symbolisiert den Sieg Christi am Kreuz. Longinus und Stephaton sind nur auf einer Ampulle zu sehen (Bobbio Nr. 6 (Abb. 29)). Diese beiden Figuren werden hier allerdings noch ohne Beschriftung dargestellt. Longinus ist mit der Lanze, mit der er Christus die Seitenwunde zufügte, und Stephaton mit dem Essigschwamm, mit dem er Christus zu trinken gab, abgebildet. Die beiden sind in der gleichen Kleidung gezeigt. Die trauernden Frauen sind allerdings hier, wie auch im Rabblula-Codex, nicht dargestellt. So lässt sich bei diesen frühbyzantinischen Arbeiten feststellen, dass ihre Kreuzigungsszenen beinahe alle wesentlichen Elemente aufweisen, die auch in der Miniatur des Rabblula-Codex zu finden sind. Ein Unterschied zeigt sich jedoch in der Darstellungsweise, da die Szenen auf den Ampullen auf vier unterschiedliche Arten gestaltet sind:

1. Bei einer Darstellungsart ist oberhalb des Kreuzes, dessen Stamm an einen Palmwedel mit abgeschnittenen Blättern erinnert und sich auf einer Anhöhe erhebt, an dessen Fuß vier Quellen entspringen, die Büste des bärtigen Christus wiedergegeben. Die Beispiele für diese Darstellungsart sind auf den Ampullen Monza Nr. 9, 10 und 11 zu sehen.¹⁰⁴

¹⁰³ Die Forschung – zum Beispiel Reil, Grabar und Grondijs – vermutet, dass diese zwei Figuren Pilger sein sollen, die die Kreuzreliquie in Jerusalem verehren: cf. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen*, 50; cf. GRABAR, *Ampoules*, 56; cf. GRONDIJS, *Quelques remarques*, 462. Klaus Wessel vertritt diese Ansicht jedoch nicht, da auf einigen palästinensischen Ampullen klar zu sehen ist, dass diese beiden Figuren zwei Finger ausgestreckt, die anderen hingegen abgebogen haben. cf. WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 50.

¹⁰⁴ GRABAR, *Ampoules*, Pl. XIV., XVI. und XVIII.

2. Die zweite Gruppe bilden die Darstellungen, die oberhalb des Kreuzes ein Medaillon zeigen, das die Büste Christi umgibt. Die Beispiele befinden sich auf den Ampullen Monza Nr. 6 (Abb. 10), 8 (Abb. 11), 14 und 15.¹⁰⁵
3. Auf einer weiteren Wiedergabe ist das von Sternen umschlossene Medaillon mit der Büste Christi auf dem Schnittpunkt der Balken des Kreuzes angebracht. Als Beispiel hierfür ist die Ampulle Bobbio Nr. 3 (Abb. 27) zu nennen.¹⁰⁶
4. Zuletzt wird auf manchen Ampullen Christus im Habitus des Oranten zwischen den Kreuzen der Schächer abgebildet. Der im Colobium angezogene Heiland mit den ab dem Ellbogen horizontal ausgestreckten Armen ist auf den Ampullen Monza Nr. 12 und 13 zu sehen.¹⁰⁷

Auf einem vermutlich aus Ägypten stammenden Amulett des 7. Jh. im Pariser Cabinet des Médailles (Abb. 32) ist eine Kreuzigungsszene zu sehen, die beinahe eine Wiederholung der Darstellung der Ampullen aus Monza ist und zwar diejenige, auf der Christus ganzfigurig gezeigt ist.¹⁰⁸ In dieser Kreuzigungsdarstellung sind nicht nur die beiden Schächer, sondern auch die um Christi Gewand losenden Soldaten deutlich zu erkennen. Ein ähnlicher Typus der Darstellung der Kreuzigung ist auch auf zwei Weihrauchgefäßen aus Trapezunt (6./7. Jh.) (Abb. 33), die sich in den Staatlichen Museen zu Berlin befinden, zu sehen.¹⁰⁹

Eine einfache Ikonographie mit der üblichen Dreiergruppe ist auf zwei Kreuzen des ausgehenden 6. Jh. zu sehen. Eines von diesen ist das sehr kostbare Reliquienkreuz (Abb. 40), nämlich jenes der Theodelinde, das im Schatz von San Giovanni in Monza aufbewahrt wird. Dieses Kreuz besteht aus Gold und Grubenschmelz und war einer sicheren Quelle nach ein Geschenk von Papst Gregor dem Großen an die Langobardenkönigin Theodelinde.¹¹⁰ Etwas interessanter erscheint das niellierte bronzene Pectoralkreuz (Abb. 25) aus dem Bestand des Museum of Art des Rhode Island School of Design in Providence, das in das Jahr um 590 datiert wird.¹¹¹ In dieser Darstellung steht das Kreuz Christi auf einem Hügel, in dem ein Totenschädel zu sehen ist. Hier handelt es sich um das erste bekannte Beispiel des Schädels Adams unter dem Kreuz Christi. Auf beiden Kreuzen

¹⁰⁵ GRABAR, *Ampoules*, Pl. XII., XIII., XXVI. und XXVIII.

¹⁰⁶ GRABAR, *Ampoules*, Pl. XXXIV.

¹⁰⁷ GRABAR, *Ampoules*, Pl. XXII., XXIV. und XXV.

¹⁰⁸ WESSEL, *Kreuzigung*, 20.

¹⁰⁹ WESSEL, *Kreuzigung*, 18.

¹¹⁰ WESSEL, *Kreuzigung*, 28.

¹¹¹ WESSEL, *Kreuzigung*, 29.

haben wir das früheste bekannte Beispiel einer Darstellung des Querbalkens als Stütze für die Füße Christi, die sich etwas später, jedoch in der frühbyzantinischen Zeit auf manchen anderen Bildern wiederholt. Das Motiv des Schädels von Adam wird aber, nach den bekannten Beispielen zu urteilen, erst wesentlich später und zwar im 9. Jh. erneut aufgegriffen und auf einem pectoralen Reliquienkreuz (4,2x3,2 und 4x3cm) aus Pliska (Abb. 41) gezeigt, das sich im Nationalmuseum für Geschichte in Sofia befindet und aus Gold und Niello besteht.¹¹² Auf diesem Kreuz befindet sich die Kreuzigungsszene auf der Vorderseite und zeigt neben dem Gekreuzigten die Gottesmutter und Johannes, die sich aus Platzgründen an den Enden der seitlichen Kreuzarme befinden und den Umständen entsprechend sehr klein dargestellt sind. Die erklärenden Inschriften sind auf den Kreuzbalken angebracht. Hier erhebt sich das Kreuz, das mit zwei Keilen befestigt ist, auf einem Hügel, der mit der Inschrift ΤΟΠΙΟC ΚΡΑΝΗΟC gekennzeichnet ist und in dem sich der Totenschädel Adams befindet.

Die Dreiergruppe ist besonders geeignet für die Objekte der Kleinkunst. Ein solches Werk ist die sogenannte Fieschi-Morgan Staurothek (10,2x7,3cm) (Abb. 35 und Abb. 36) aus dem Metropolitan Museum of Art in New York, die unterschiedlich und zwar vom frühen 7. bis ins 9. Jh. datiert wird.¹¹³ Bei dieser handelt es sich um ein silbernes und mit Email verziertes Kreuzreliquiar (Niello-Technik), das vermutlich aus Syrien stammt.¹¹⁴ Auf diesem sind zwei Kreuzigungsszenen dargestellt und zwar auf der Vorderseite (Abb. 35) und auf der Innenseite (Abb. 36) des Deckels. Die beiden Wiedergaben stellen eine Dreiergruppe der Kreuzigung dar, neben der nur noch die scheibenförmige Sonne und der sichelförmige Mond zu sehen sind. Das Kreuzigungsbild auf der Vorderseite des Deckels ist eingerahmt und das Kreuz Christi reicht an allen vier Enden bis zum Rahmen der Szene und dominiert daher die gesamte Darstellung. Hier ist unter den Füßen Christi auch ein Suppedaneum in Form einer Platte, die wie ein Podest aussieht, dargestellt. Über den Figuren der Maria und des Johannes stehen die bekannten Worte, die Jesus nach dem Johannes-Evangelium 19,26f zu den beiden sprach: ΙΑΘΩΝ VIC COY bzw. ΙΑΘΩ Η ΜΗΤΗΡ ΘΥ. Der Rahmen der Szene ist mit Büsten von Heiligen verziert.

Eine frühchristliche Darstellung der Kreuzigung ist heute überwiegend aus den Zeichnungen und Beschreibungen überliefert. Hierbei handelt es sich um ein Wandbild im

¹¹² CUTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 27.

¹¹³ Laut Klaus Wessel entstand sie im frühen 7. Jh. – cf. WESSEL, Kreuzigung, 30 – 31 – und laut Anthony Cutler und Jean-Michel Spieser allerdings im 9. Jh. – cf. CUTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 28, 29.

¹¹⁴ cf. ROSENBERG, Zellenschmelz, Bd. III, 31ff.

Coemeterium Valentini an der Via Flaminia in Rom (Abb. 42), das unter Papst Theodor I. (642 – 649) entstanden ist.¹¹⁵ Der Papst Theodor I. war der Sohn eines Jerusalemer Presbyters, sodass es nicht ungewöhnlich erscheint, dass man den Ursprung dieses Bildmotivs im Osten vermutet. Außerdem muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich die italienischen Beispiele im 7. Jh. von den Beispielen der östlichen Kunst nicht unterscheiden.

Die Kreuzigungsszene aus dem Coemeterium Valentini befand sich rechts an der Wand und zeigte vermutlich die übliche Dreiergruppe. Da die Wandmalereien in dieser Katakomben größtenteils nicht mehr erhalten sind, muss auf die Zeichnung von Bosio bzw. auf die Kopien davon von Ciacconio zurückgegriffen werden.¹¹⁶ Die beiden Zeichnungen zeigen aber teilweise unterschiedlich Darstellungsweisen des Gekreuzigten. Während bei Bosio lediglich die Hände des Heilands mit Nägeln an das Kreuz befestigt sind und Christus auf einem Suppedaneum steht, zeigt die Skizze von Ciacconio Christus mit ans Kreuz genagelten Händen und Füßen und er steht auf keinem Suppedaneum. Auch die Inschriften variieren: bei Bosio heißt es: IESVS REX IVDE ORVM und bei Ciacconio: IHS NAZARENVS REX IVDEORVM. Während Maria in der Skizze von Bosio ihre Hände Christus entgegen streckt und zu ihm blickt, sind ihre Hände in der Darstellung von Ciacconio unter dem Pallium versteckt. Die Gestirne Sonne und Mond waren oberhalb der Kreuzarme zu sehen. Da neben der Mondsichel auf der Skizze Bosios das Wort LVNA zu lesen ist, kann davon ausgegangen werden, dass neben der Sonne das Wort SOL gestanden haben könnte, was jedoch die beiden Kopisten nicht darstellten.

Eine Mosaikdarstellung der Kreuzigung befand sich laut der Nachzeichnung im Codex Barb. Lat. 2732 auch auf der Rückwand der Marienkapelle der Peterskirche in Rom (Abb. 43), die unter dem aus Griechenland stammenden Papstes Johann VII. (705 – 707) errichtet wurde.¹¹⁷ Auf dem Kreuzigungsmosaik dieser Kapelle zeichnet sich im Gegensatz zu älteren Darstellungen eine Vereinfachung der Szene ab, obwohl hier mehrere Personen abgebildet sind. Es hat den Anschein, als ob der Gekreuzigte stehen würde, obwohl das Suppedaneum fehlt. Oberhalb des Kreuzes befinden sich die Gestirne Sonne und Mond.

¹¹⁵ WILPERT, Katakombengemälde, T. XVIII.

¹¹⁶ Nachdem die Crypta der Katakomben des heiligen Valentin an der Via Flaminia in Rom in einen Weinkeller umgebaut wurde, wurden sehr viele Malereien zerstört. Außerdem geriet in Vergessenheit, wo sich dieses Coemeterium befunden hat. Erst im Jahr 1878 entdeckte der römische Archäologe Orazio Marucchi erneut diese Katakomben. Die Malereien dieses Coemeteriums wurden von Bosio publiziert; Kopien hierzu stammen von einem Künstler namens Ciacconio. Die Skizze von Ciacconio ist bei Joseph Wilpert abgebildet.

– WILPERT, Katakombengemälde, T. XVIII.

¹¹⁷ SCHÜLLER-PIROLI, Sankt Peter, 136.

Die Figuren Maria und Johannes, die unter dem Kreuz stehen, wirken im Vergleich zu Christus überdimensional groß. Longinus und Stephaton hingegen sind in passenden Proportionen wiedergegeben. Eine Besonderheit dieses Bildes zeigt sich durch die Darstellung des Christus in einer Mandorla, die unmittelbar neben der Kreuzigung steht und bildlich seine Schwerelosigkeit, die Himmelfahrt, zeigt. Mit seiner rechten Hand berührt er die ihm entgegengestreckte Hand einer männlichen Figur. In der rechten unteren Ecke der Komposition ist die Büste eines Engels zu sehen.

Der Darstellung der Kreuzigung in der Marienkapelle des Papstes Johann VII. ist das besonders wichtige und bis heute erhaltene frühchristliche Wandbild in der Santa Maria Antiqua (Abb. 34) sehr ähnlich. Diese Kirche, die sich auf dem Trojansforum in Rom befindet, nutzten während des Bilderstreits die griechischen Mönche als Gotteshaus. Die Fresken stammen aus der Zeit des Papstes Zacharias I. (741 – 752).¹¹⁸

Der steife Körper Christi ist auf dem Fresko aus Santa Maria Antiqua wie üblich mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt, wobei hier das Suppedaneum unter seinen Füßen wie in der oben besprochenen Kapelle fehlt. Der Sieger über den Tod blickt hier weiterhin mit geöffneten Augen aus dem Bild heraus. Links unter dem Kreuz sind Maria und Longinus zu sehen, während sich Johannes und Stephaton auf der rechten Seite der Szene befinden. Auf die Schächer sowie auf die um Christi Gewand losenden Soldaten wurde hier jedoch verzichtet. Alle dargestellten Figuren sind mit Inschriften gekennzeichnet. Bemerkenswert ist hier die Darstellung des Johannes, der aus dem Bild heraus schaut und in seiner linken Hand einen mit Schmuck verzierten Codex hält. Seine rechte Hand hat er im Segensgestus erhoben. Dies erinnert sofort an die Aussage des Johannes 19,35: „et qui vidit, testimonium perhibuit; et verum est testimonium eius, et ille scit quia vera dicit: ut et vos credatis.“¹¹⁹ Diese Worte des Apostels zeigen dem Betrachter dieser Darstellung „den Heilstod seines Herrn, dessen Herrschertum und dessen kosmische Heilsmacht.“¹²⁰ Der Gekreuzigte befindet sich auf diesem Bild vor einer felsigen Landschaft und über den Querbalken des Kreuzes sind die Sonne und der sichelförmige Mond abgebildet.

Die Darstellung der Kreuzigung zeigt zwei wichtige Veränderungen, die auf eine Umformung bzw. Weiterentwicklung der Szene schließen lassen. Einerseits blickt Johannes auf diesem Bild direkt zum Betrachter und andererseits wird das aus der

¹¹⁸ ROMANELLI & NORDHAGEN, S. Maria Antiqua, T. 32; WESSEL, Kreuzigung, 26.

¹¹⁹ „Und der, der es gesehen hat, hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahr. Und er weiß, dass er Wahres berichtet, damit auch ihr glaubt.“ – Joh. 19,35.

¹²⁰ WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 62.

Seitenwunde Christi strömende Blut und Wasser, wie es im Evangelium nach Johannes geschildert wird, erstmals bildlich klar dargestellt, obwohl der Heiland das Colobium trägt, das die Unterarme nur ein wenig frei lässt. Wie bereits in der altsyrischen Liturgie, die eine Erklärung für die kosmische Sinnhaftigkeit des Todes Christi am Kreuz lieferte, beschrieben ist, wird in dieser Darstellung die besondere Wichtigkeit und Achtung des Blutes und des Wassers nun bildlich gezeigt.

Ein sehr wichtiges Beispiel für die weitere Entwicklung des Kreuzigungsbildes stellt eine Ikone des 8./9. Jh. aus dem Katharinen-Kloster auf dem Sinai (Abb. 38) dar.¹²¹ Christus ist hier mit den Schächern zu sehen, deren Arme interessanterweise über die Querbalken der T-förmigen Kreuze nach hinten gebunden sind. Links und rechts unter dem Kreuz sind die Gottesmutter und der Apostel Johannes abgebildet. Am Fuß des Kreuzes befinden sich drei Soldaten, die Mora spielen. Auf Longinus und Stephaton wurde dagegen hier verzichtet. Wie in der Kirche Santa Maria Antiqua ist das Gemisch aus Blut und Wasser, das aus der Seitenwunde Christi heraus spritzt, auf dieser Sinai-Ikone deutlich zu erkennen. Im Unterschied zu der Darstellung in der Kirche Santa Maria Antiqua ist hier der Stützbalken für die Füße Christi zu sehen.

Bedeutende Neuerungen in der Szene sind das mit goldenen Sternen symbolisch verzierte Colobium Christi, die links und rechts über dem Querbalken des Kreuzes neben der Sonne und dem Mond dargestellten je zwei Christus bewundernde Engel und die Tatsache, dass Christus hier zum ersten Mal mit geschlossenen Augen zu sehen ist. Damit stellt diese Ikone eine bedeutende Veränderung im ikonographischen Werdegang des byzantinischen Kreuzigungsbildes dar, der sich besonders nach dem Bilderstreit entwickelt hat. Christus, der zuvor stets als „ewig lebender Toter“¹²² dargestellt wurde, wird nun offenbar als bereits verstorbener Mensch gezeigt. Im Gegensatz zu den früheren Kreuzigungsbildern, die aufgrund theologischer Überlegungen die Zweinaturenlehre Christi bildlich zeigten, wird nun jetzt der tatsächlich historische Tod Christi in Form eines Bildes festgehalten.¹²³

¹²¹ WESSEL, Kreuzigung, 27; MANAFIS, Sinai, 141/Abb. 9.

¹²² WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 62.

¹²³ Diesen Umstand führt Klaus Wessel auf die intensive Auseinandersetzung mit dem Leiden und den Wunden Christi in den Klöstern ab dem 4. Jh. zurück. Ephrem Syrus ist hierfür als wichtige Quelle zu nennen. Zusätzlich erwähnt Klaus Wessel eine Schrift, auf die bereits Erik Petersen verwiesen hatte: sie handelt von dem Mönch Dādīsho, der um 690 gestorben war. An sein vermutlich am Persischen Golf beheimatetes Publikum richtete er folgende Worte: „Küsse unseren Herrn an seinem Kreuz, zwei Mal auf die Nägel seines rechten und zwei Mal auf die Nägel seines linken Fußes...Mache das Kreuzzeichen auf deinen Mund mit dem Kruzifix.“ – zitiert nach WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen, 63. – Dieser Beleg aus dem späten 7. Jh. bezüglich des Küssens der Wundmale an den Füßen des Heilands zeigt die große Bedeutung der Verehrung des Christus am Kreuz und des Glaubens.

Während die geschlossenen Augen Christi den Tod seines Leibes verdeutlichen, wird seine Unsterblichkeit durch die Sterne seines Colobiums und die ihn bewundernden Engel gezeigt. Die Sterne, die an Blüten erinnern, thematisieren den Sternenmantel des Kaisers und symbolisieren deren Herrschaft über die Welt. Diese Symbolik findet sich auch bei den römischen Kaisern im Mittelalter, wie zum Beispiel bei dem Mantel von Heinrich II., der im Domschatz in Bamberg (Abb. 44) aufbewahrt wird.¹²⁴ Die Erscheinung der Christus bewundernden Engel wird durch die nähere Auseinandersetzung mit dem Psalm 24 verdeutlicht. Wie der hl. Athanassios und der hl. Gregor von Nyssa berichten, werden die Engel als die himmlischen Torwächter bezeichnet, „die den König der Ehren, den Starken und Mächtigen im Streit, den Herrn der Kräfte begrüßen“.¹²⁵ Der Kreuztod Christi bedeutet sowohl den Sieg über den Tod und die Hölle als auch den Herrschaftsantritt als König der Ehren.

Auf einer anderen Sinai-Ikone aus dem 8./9. Jh. (Abb. 37) erscheinen ebenfalls die Christus bewundernden Engel über den Kreuzbalken sowie Sonne und Mond.¹²⁶ Daher ist zu vermuten, dass Christus auch auf dieser Ikone mit geschlossenen Augen dargestellt war, obwohl dies wegen der starken Beschädigung der Ikone unklar bleibt. Auf dieser Ikone ist im Unterschied zur vorigen nur die Dreiergruppe dargestellt.

Es besteht die Möglichkeit, dass die Sinai-Ikone jedoch den älteren Vorbildern des Christus mit geschlossenen Augen folgt. Dies ist aus der Beschreibung des verloren gegangenen Kreuzigungsmosaiks der Apostelkirche in Konstantinopel ersichtlich. Diese Grabeskirche der byzantinischen Kaiser wurde unter Kaiser Justinus II. (565 – 578) mit Mosaiken ausgestattet. Diese wurden zuerst im 10. Jh. von Konstantinos Rhodios beschrieben und später, um 1200, von Nikolaos Merarites. Sowohl Konstantinos Rhodios als auch Nikolaos Mesarites sprechen darüber, dass in dieser Darstellung Christus bereits tot gezeigt wurde. Daraus schließt man, dass Christus auf diesem Mosaik mit geschlossenen Augen dargestellt war.¹²⁷

Klaus Wessel schließt nicht aus, dass durch diese neue Darstellungsweise des toten Christus am Kreuz seine Zweinaturenlehre vernachlässigt wurde. Vielmehr ist er der Ansicht, dass dem Beschauer des Kreuzigungsbildes die Stunde des Todes des Heilands vor Augen geführt werden sollte. Schließlich lautet es in dem Löwengleichnis des Physiologos: „So schläft zwar der Leib meines Herrn am Kreuz, seine Gottheit aber wacht zur Rechten des Vaters.“ – zitiert nach GRILLMEIER, *Der Logos*, 84. cf. WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 63.

¹²⁴ 1000 Jahre Bistum Bamberg, Bucheinband innen, 20 – 21.

¹²⁵ WESSEL, *Frühbyzantinische Darstellungen*, 64.

¹²⁶ WESSEL, *Kreuzigung*, 36.

¹²⁷ cf. HEISENBERG, *Grabeskirche*, 37f.

Auf dieser Ikone aus dem 8./9. Jh. im Katharinen-Kloster am Sinai (Abb. 37) sind keine Schächer dargestellt, sondern nur links und rechts unter dem Kreuz die Gottesmutter und Johannes.¹²⁸ Besonders außergewöhnlich bei diesem Kreuzigungsbild ist die Darstellung des Johannes als bärtigen Alten. Er ist mit einem Buch in der linken Hand zu sehen. Die Gottesmutter stützt sich in ihrer Trauer mit der linken Hand auf ihr Gesicht. Eine weitere Ikone aus Sinai (Abb. 45), die in das 9. Jh. datiert wird,¹²⁹ zeigt wie die erstbesprochene Sinai-Ikone die beiden gekreuzigten Schächer, die an den Rand der Darstellung gedrängt sind. Christus ist hier nach alter Art und Weise mit geöffneten Augen gezeigt.

8.2. Kreuzigungsdarstellungen in der mittelbyzantinischen Zeit

8.2.1. Kreuzigungsdarstellungen des Chludov-Psalters

Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Kreuzigungsbildes sind mehrere Randminiaturen im Chludov-Psalter (Abb. 46 - Abb. 51), der sich im Historischen Museum in Moskau befindet. Es ist schwer, die Handschrift trotz mehrerer historischer Miniaturen genau zu datieren. Unbestritten ist aber, dass sie mit dem Ikonoklasmus in Verbindung steht. Anatole Frolov datierte die Handschrift in die zweite Phase des Bilderstreits, also in das erste Drittel des 9. Jh. Marfa V. Ščepkina setzte sich für die Zeit zwischen 829 und 834 ein, während Viktor N. Lazarev für das Jahr 830 plädierte. André Grabar setzte sich dagegen für die erste Amtsperiode des Patriarchen Photios (zwischen 858 und 867) ein.¹³⁰

Dieser Psalter beinhaltet einerseits Szenen aus dem Neuen Testament sowie kirchengeschichtliche Geschehnisse – besonders in Bezug auf den Bilderstreit – und andererseits werden Bilder aus dem Alten Testament gezeigt, die mit symbolischen und allegorischen Elementen versehen wurden. Die Handschrift erzählt von den Psalmen in der Reihenfolge der Septuaginta, der griechischen Übersetzung des hebräischen Alten Testaments.¹³¹ In einigen Rubriken sind Refrains der Kirchenlieder geschrieben, die die Liturgie in der Hagia Sophia in Konstantinopel begleitet haben. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Chludov-Psalter für den Klerus der Hagia Sophia und vermutlich

¹²⁸ WESSEL, Kreuzigung, 36.

¹²⁹ WESSEL, Kreuzigung, 38.

¹³⁰ cf. GRABAR, *Quelques*, 61 – 82; cf. ŠČEPKINA, *Miniatjura*, 7 – 23; cf. LAZAREV, *Istorija*, 60.

¹³¹ cf. CORMACK, *Writing in Gold*, 134 ff.

im Palast des Patriarchen entstand. Es kann daher angenommen werden, dass die Handschrift und ihre Illustrationen nicht dem Ausdruck eines „populären“ Gedankens entsprechen, sondern den Ansichten des byzantinischen Klerus.

Im Chludov-Psalter sind sechs Kreuzigungsszenen abgebildet. Zwei von diesen (fol. 4r (Abb. 46), 86r (Abb. 47)) stellen ein symbolisches Bild der Kreuzigung dar, da auf diesen innerhalb der Aureole die Büste des Christus dargestellt und auf dem Kreuz angebracht ist.¹³² In beiden Fällen wird der Heiland von König David angebetet. Diese Darstellungen des Erlösers auf dem Kreuz sind den Kreuzigungsbildern auf den Pilgerampullen aus Monza und Bobbio sehr ähnlich und dies beweist, dass es sich hier um eine relativ frühe vorikonoklastische Ikonographie der Kreuzigung handelt.

Auf der Miniatur folio 20r (Abb. 48) ist die Befestigung des Christus auf dem Kreuz gezeigt. Vier Männer nageln mit dem Hammer die Hände und die Füße des Heilands an das Kreuz, wobei aus den so entstandenen Wunden Christi Blut fließt. Der Gekreuzigte ist lebendig und mit offenen Augen dargestellt, sein mit einem Colobium bekleideter Körper ist sehr starr, seine Arme sind steif gestreckt und er steht fest auf dem Suppedaneum. In allen Einzelheiten handelt es sich hier also um eine typische vorikonoklastische Darstellung der Kreuzigung.

Die Miniatur der Kreuzigung folio 45v (Abb. 49) zeigt neben dem gekreuzigten Christus auch die beiden an ihre Kreuze gebundenen und genagelten Schächer.¹³³ Christus erscheint auf diesem Bild im Vergleich zu den Schächern überdimensional. Auch auf dieser Miniatur ist er mit dem für die frühchristliche Kunst üblichen Colobium bekleidet. Er ist bereits tot zu sehen, seine Augen sind geschlossen, sein Kopf ist zur rechten Schulter geneigt, er steht aber stämmig und starr auf dem Suppedaneum, sein Körper und seine steif ausgestreckten Hände sind den geraden Schenkeln des Kreuzes genau angepasst. Aus der Seitenwunde Christi tritt Blut und Wasser aus, aus dem Wundmal seiner linken Hand strömt ebenfalls Blut. Alle drei Gekreuzigten sind mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt, die zwei mit einem Lendenschurz bekleideten Schächer wurden zusätzlich mit Schnüren an der Schulter an die Querbalken des Kreuzes gebunden. Im Gegensatz zu Christus sind ihre Arme angewinkelt. Der eine der beiden Schächer blickt zu Christus, während der andere seinen Kopf zum Boden neigt. Links und rechts von Christi Haupt befinden sich Sonne

¹³² ŠČEPKINA, Miniatur, 4, 86.

¹³³ ŠČEPKINA, Miniatur, 45ob; CORMACK, Writing in Gold, 135.

und Mond. Auf der rechten Seite neben der Kreuzigungsgruppe ist eine Menschenmenge zu sehen, der zwei Soldaten voran gehen.¹³⁴

Diese Kreuzigungsdarstellung verbildlicht wörtlich die Textpassage aus Psalm 46 (47),7: „Völker tobten, Königreiche wankten, er donnerte drein, da bebte die Erde.“ Der Bezug zu diesem Psalm erklärt deutlich die dargestellten Personen, die das grausame Ereignis betrachten. So befinden sich unter der Menschenmenge auch zwei Kaiser, die mit loros und ohne Kronen gezeigt werden. Bei diesen Herrschern handelt es sich vermutlich um die Verbildlichung der Psalm passage „...Königreiche wankten,...“ Weiters sind auf der Miniatur neben der Gruppe Schaulustiger auch die üblichen Figuren abgebildet, welche die Szene zu besprechen scheinen. Aufgrund einer nun schwer lesbaren Beschriftung – Ελληνες ... Διονυσιος ... – kann eine der Figuren identifiziert werden. Die rechts stehende Figur mit den Schriftrollen in der Hand soll allem Anschein nach der bekannte Philosoph und Schriftsteller des frühen 6. Jh. sein, der als Pseudonym den Namen Dionysios Areopagites benutzte. Sein Pseudonym verbindet ihn mit dem wahren Dionysios Areopagites, der ein Pagan (Ελληνες) aus Athen war, von Paulus bekehrt und später der erste Bischof von Athen wurde (Apg 17,34). Die Werke des Pseudo-Dionysios Areopagites über die mystische Theologie beeinflussten durchgehend die christliche Kirche und machten ihn berühmt. Unter anderem befasste er sich mit der Verdunkelung des Himmels, welche die Qualen des Gottesmenschen auf dem Kreuz bestätigte. Gerade diese Textstellen seiner Schriften verbinden ihn mit dem Psalm 46 (47),7 und mit der Kreuzigung und gerechtfertigen seine Darstellung auf der Miniatur des Chludov-Psalter, in der Dionysios seine Beobachtungen einem Gefolgsmann, der hier auf das Geschehen zeigend dargestellt ist, beschreibt und interpretiert. Somit ist bildlich erklärt, dass die Verdunkelung beweist, dass Christus mit seinem „Fleisch“, also mit seinem Körper, am Kreuz gelitten hat. Dies ist ein wichtiges Argument gegen die Ikonoklasten, die nämlich die Wahrhaftigkeit der Inkarnation Christi leugneten.

Auf der rechten Marginalie der folio 67r (Abb. 50) befindet sich im Chludov-Psalter eine weitere Kreuzigungsdarstellung,¹³⁵ die sich ebenfalls auf einer Passage aus der Heiligen Schrift bezieht. Hier handelt es sich um Psalm 68 (69),22: „Sie gaben mir Gift zu essen, /für den Durst reichten sie mir Essig.“ Auch dieser Psalm wird auf der Miniatur nun wörtlich illustriert. Die erhöhte Position des Christus ist auf diesem Bild durch einen sehr steilen Felsen unter dem Kreuz besonders betont. Der Heiland ist nach der

¹³⁴ cf. CORMACK, *Writing in Gold*, 134.

¹³⁵ ŠČEPKINA, *Miniatjry*, 67.

Darstellungsweise der vorikonoklastischen Ikonographie gezeigt. Er ist mit einem blauen Colobium bekleidet und stützt sich steif und gerade auf dem Suppedaneum unter seinen Füßen, sodass der Eindruck entsteht, als ob er auf diesem normal steht und nicht fest genagelt ist. Alle vier Nägel, mit denen er an das Kreuz befestigt ist, sind deutlich erkennbar und aus seinen Wunden fließt Blut. Im Unterschied zu seinem starren Körper ist sein Kopf mit anscheinend geöffneten Augen im abweisenden Gestus zu seiner rechten Schulter geneigt. Dies ist die Reaktion auf den Schwamm, mit dem ihm Stephaton ein Galle-Essig-Getränk mittels eines großen Stabes vor den Mund reicht. Gleichzeitig starrt er Longinus, der sich gegenüber von Stephaton und unter dem von Christus aus gesehen linken Querbalken befindet, an. Dieser hält mit beiden Händen die Lanze und stellt sie senkrecht gerade auf den Boden, nachdem er Christus bereits in die Rippe gestochen hat. Aus der Seitenwunde Christi fließt ein großer Blutstrahl. Sowohl Longinus als auch Stephaton halten neben ihren Instrumenta martirii ein Schutzschild in einer Hand. Am Kreuzfuß neben Stephaton steht noch das Gefäß für das bittere Getränk.

Das gleiche Martyrium wiederholt sich symbolisch auf der unteren Marginalie derselben Codexseite, d.h. links von der Kreuzigungsszene. Hier ist nämlich der ikonoklastische Patriarch Johannes VII. Grammatikos dargestellt, wie er mit einem Schwamm, der an einem Stab befestigt ist, eine Christusikone auslöscht. Dieser Akt der Ikonenschändung, die die Ikonoklasten durchführten, bedeutet nach der Lehre der Ikonodulen ein erneuertes Martyrium und Tod des Erlösers, denn nach dem bilderfreundlichen Verständnis ging diese Qual von dem Bild an ihren Prototypus zurück und dies bedeutet an Christus selbst. Das grausame Vorgehen des ikonoklastischen Patriarchen wird auch durch seine Darstellung auf dieser Miniatur unterstrichen, indem Johannes Grammatikos mit zerzausten, ungekämmten und abstehenden Haaren gezeigt ist.

Die letzte Kreuzigungsdarstellung im Chludov-Psalter befindet sich auf folio 72v (Abb. 51) und unterscheidet sich wesentlich von allen oben besprochenen Miniaturen, indem hier die aktuellen Neuerungen in das Bild eingeführt sind.¹³⁶ Auch hier ist Christus auf einem Suppedaneum stehend ans Kreuz genagelt. Er trägt ein Perizoma um die Hüften und ist bereits tot, also mit geschlossenen Augen dargestellt. Sein Haupt ist zur rechten Schulter geneigt, während sein Körper und die Hände weiterhin steif bleiben. Longinus, der rechts von Christus unter dem Kreuz steht, wird gerade in dem Moment gezeigt, wie er Christus mit seiner Lanze in die rechte Rippe sticht, sodass die gewaltigen Strahlen von Blut und

¹³⁶ ŠČEPKINA, Miniatur, 72ob.

Wasser aus der Wunde strömen. Zur linken Seite Christi stehen unter dem Kreuz Johannes und Maria sowie ein Soldat. Links und rechts von Christi Haupt sind die Himmelskörper Sonne und Mond dargestellt. Das Kreuz steht auf einem Felsen, in dem der Schädel Adams zu sehen ist.

8.2.2. Weitere Darstellungen der Kreuzigung der mittelbyzantinischen Zeit

In der mittelbyzantinischen Zeit ist bei der Gestaltung des Kreuzigungsbildes das alte Kreuzigungsschema mit dem mit vier Nägeln ans Kreuz befestigten Christus im Zentrum der Szene beibehalten. Wie in den meisten Darstellungen aus der frühbyzantinischen Zeit wird Christus am Kreuz auch in dieser Epoche auf einem Suppedaneum stehend gezeigt. Alle Figuren, die bereits in der frühchristlichen Zeit dem Bild beiwohnen, werden auch in dieser Epoche übernommen, ebenso wie die begleitenden Symbole, die Sonne und der Mond sowie der Adams Schädel. In dieser Epoche kommen aber viele Neuerungen, die manchmal und besonders in der ausgehenden frühchristlichen Zeit bereits auftraten, zum Ausdruck, während einige andere alte Elemente der Szene langsam aufgegeben wurden. So verschwand in dieser Epoche aus der Szene die Darstellung des Christus im Colobium und der Heiland ist praktisch nur in zwei Übergangswerken so gekleidet gezeigt. Es handelt sich hierbei um die Darstellungen im Chludov-Psalter (Abb. 48 - Abb. 50) und im Pantokrator-Psalter (Abb. 52) aus dem 9. Jh.,¹³⁷ obwohl auch in diesen Codizes in manchen Darstellungen der Erlöser mit einem Perizoma um die Hüfte dargestellt ist (Abb. 51 und Abb. 53).¹³⁸ Das Perizoma, das in der frühbyzantinischen Zeit üblicherweise für die Schächer vorbehalten war, wird nun die ausschließliche Bekleidung des gekreuzigten Christus in der mittelbyzantinischen Epoche und auch in der späbyzantinischen Zeit.¹³⁹ Bei dieser Art der Bekleidung handelt es sich um ein Tuch, „das, am oberen Rande zu einem Wulst zusammengerollt, um die Hüften gelegt und vor dem Unterleib geknotet wird; aus dem Knoten fällt ein Zipfel glatt oder in Wasserfallfalten hinab; die Länge des Schurzes ist verschieden, er kann bis ans Knie

¹³⁷ ŠČEPKINA, Miniatur, 20, 45ob, 67; Treasures, 134/Abb. 180.

¹³⁸ ŠČEPKINA, Miniatur, 72ob; Treasures, 142/Abb. 207.

¹³⁹ Einige Beispiele aus der mittelbyzantinischen Zeit, die Christus im Perizoma zeigen, sind diejenigen aus der Kiliçlar (um 900), Tokali (um die Mitte des 10. Jh.), Sakli (um 1070), Elmali (um 1190/1200) und Karanlık Kilise (um 1200/10) in Kappadokien, weiter noch die Darstellungen auf einer Elfenbeinplatte eines Buchdeckels aus Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, 2. Hälfte des 10. Jh.), auf einer Elfenbeintafel aus Paris (Louvre, 2. Hälfte des 10. Jh.), auf dem Elfenbeintriptychon aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, 10./11. Jh.), auf der Elfenbeintafel aus Berlin (11. Jh.), auf dem Tetraptychon aus Sinai (12. Jh.), auf dem Emailbuchdeckel aus München (12. Jh.) sowie auf dem Fresko in der Gottesmutterkirche in Studenica (1208). Für die hier aufgezählten Beispiele: RESTLE, Kleinasien, II, 258, 92, 117, 118, 119, 31, 183, 237; GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/Abb. 102, T. VIII/26; WESSEL, Kreuzigung, 46, 60, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16; MANAFIS, Sinai, 158/28; Studenica, 77/Abb. 63.

reichen, aber auch die Knie freilassen; ebenso ist sein oberer Abschluss, der Wulst, nicht immer in gleicher Höhe angebracht, er kann weit auf den Bauch hinab rutschen und den Nabel freilassen oder bis fast über die Taille hinaufgezogen sein.“¹⁴⁰

Wie bereits im Kapitel über die frühbyzantinischen Darstellungen der Kreuzigung dargelegt wurde, lassen sich im 8. Jh. drei Neuerungen in den Darstellungsweisen der Kreuzigung Christi feststellen, die alle das Hauptaugenmerk auf den Tod des Gekreuzigten legen. Dies sind die Details, die bereits in der ausgehenden Phase der frühchristlichen Zeit auftreten, in der mittelbyzantinischen Zeit aber zum vollen Ausdruck kommen. Es handelt sich hierbei um den Strahl aus Wasser und Blut, der aus der Seitenwunde Christi austritt, die geschlossenen Augen Christi, und die ihn begrüßenden bzw. anbetenden Engel.¹⁴¹ An dieser Stelle muss noch einmal auf die Worte aus dem Johannesevangelium (Joh. 19,33 – 34) hingewiesen werden, die lauten: „Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floss Blut und Wasser heraus.“

Sowohl der Anblick als auch die Verehrung des Todesleidens Christi waren von großer Bedeutung als sich die neue Darstellungsweise des Gekreuzigten verbreitete. Bei diesem neuen Bild des leidenden Christus liegt das Hauptaugenmerk auf der Abbildung des sterblichen Menschen. Um das fortwährende Göttliche zu zeigen, müssen gewisse Symbole als Hilfsmittel angewendet werden. So stehen beispielsweise die begrüßenden und verehrenden Engel als Zeichen dafür, dass Christus als „König der Ehren“ sein Amt antritt und der Strahl, der aus der Seitenwunde Christi strömt, steht für das andauernde Leben und Wirken des Göttlichen in seiner menschlichen Gestalt. Obwohl sich nun die Art und Weise der Darstellung verändert hat, so ist doch der dogmatische Hintergrund gleich geblieben.

Der leibliche Tod Christi steht nun in den Kreuzigungsdarstellungen im Vordergrund. Es gibt hierzu eine Theorie, die davon ausgeht, dass die Hervorhebung des leiblichen Todes Christi in Zusammenhang mit einer Schrift aus der Mitte des 11. Jh. zu sehen ist und daher negiert, dass zuvor Christus tot am Kreuz dargestellt wurde.¹⁴² Aufgrund der kunstgeschichtlichen Quellen und Zeugen kann diese Hypothese jedoch widerlegt werden.¹⁴³ Trotzdem ist dieser Erklärungsversuch erwähnenswert, da er zeigt, dass eine

¹⁴⁰ WESSEL, Kreuzigung, 44.

¹⁴¹ cf. WESSEL, Kreuzigung, 37.

¹⁴² cf. WESSEL, Kreuzigung, 39.

¹⁴³ cf. WESSEL, Kreuzigung, 39.

Auseinandersetzung mit dem Wandel in der Darstellungsweise der Kreuzigung Christi stattgefunden hat. Außerdem bietet diese Theorie, die sich mit dieser Schrift auseinandersetzt, die die liturgischen Riten der Römer kritisiert und einen ostkirchlichen Brauch erklärt, einen Erläuterungsversuch. Der in der Schrift erwähnte Brauch ist seit dem 6. Jh. bezeugbar und betrifft „die Zufügung von etwas warmem, unkonsekriertem Wasser in den bereits konsekrierten Kelch des Altarsakraments.“¹⁴⁴ Ab dem 13. Jh. heißt die Formel hierzu „Zesis pneumatou hagiou“¹⁴⁵, was so viel bedeutet wie „Wärme des Heiligen Geistes.“ Vor dem 13. Jh. lautete die Formel „Pleroma pneumatou hagiou“¹⁴⁶, was übersetzt „Fülle des Heiligen Geistes“ meint. Der Name „Zeon- Ritus“ für die Beimengung von Wasser basiert auf dieser Formel. Dieser ziemlich alte Brauch bringt in die Meßliturgie Überlegungen mit hinein, die bereits seit längerer Zeit in der ostkirchlichen Religiosität und Gläubigkeit vorhanden waren: das Blut ist jenes, das bei Matthäus 27,25 als Blutruf beschrieben wird. Matthäus schildert das „jüdische Volk“ als wütende Menschengruppe, die trotz der Besänftigungsversuche des Pontius Pilatus darauf besteht, dass Jesus Christus gefoltert und gekreuzigt wird. Mit dem Ausruf „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“ (Mt. 27,25) verflucht sich das Volk selbst und gibt sich auch selbst die Schuld am Tod Christi. Das Wasser ist jenes, das in der Taufe von der Erbsünde befreit. Durch das Herausspritzen von Blut und Wasser aus der Seitenwunde Christi wird ausgedrückt, dass Christus auch noch nach seinem Tod am Kreuz am Leben ist.

Folgender Vergleich kann gezogen werden: Während aus der Seite des Adam der Tod durch die Erschaffung der Eva aus einer Rippe hervor trat, kam aus der Seite Christi das Leben zum Vorschein.¹⁴⁷ Durch diese Sichtweise ist die Interpretation und Bedeutung von Blut und Wasser für die Sakramente als Basis der Kirche selbstredend. So ist auch in der Liturgie das Konsekrieren von Wasser und Wein nahezu ein Muss. Schließlich soll im Altarssakrament das Blut Christi, das er am Kreuz vergossen hat, tatsächlich existieren und die Beimengung von warmen Wasser – die Wärme symbolisiert das Leben – unterstreicht den lebendigen Christus während seines Todes, das Weiterwirken des Heiligen Geistes in ihm und durch ihn. Zusätzlich zu diesem religiösen Ritus, der bereits lange vor dem

¹⁴⁴ WESSEL, Kreuzigung, 39.

¹⁴⁵ WESSEL, Kreuzigung, 39.

¹⁴⁶ WESSEL, Kreuzigung, 39.

¹⁴⁷ Diesen Vergleich zieht auch Klaus Wessel – cf. WESSEL, Kreuzigung, 39f.

Bilderstreit praktiziert wurde, ist nun ein Kult zu beobachten, der den toten Christus nahezu verehrt.¹⁴⁸

Kreuzigungsdarstellungen, die Christus mit einer Seitenwunde zeigen, aus der ein Stahl von Blut und Wasser strömt, basieren auf der theologischen Überlegung, dass der Körper Christi auch nach seinem leiblichen Tod noch lebendig ist. Kreuzigungsbilder, in denen aus Christi Seitenwunde nur ein Blutstrahl fließt, begründen sich auf andere theologische Gedanken: hier liegt das Hauptaugenmerk auf dem leiblichen Tod Christi.

Wie schon im vorigen Kapitel angeführt, ist bereits in der Kreuzigungsdarstellung in Santa Maria Antiqua in Rom (Abb. 34) ein Strahl aus Blut und Wasser, der aus der Seitenwunde Christi austritt, zu erkennen. In der mittelbyzantinischen Zeit gibt es mehrere solche Kreuzigungsdarstellungen, wie zum Beispiel auf den Mosaiken des Klosters Hosios Lukas (um die Mitte des 11. Jh.) (Abb. 54) und des Katholikons von Daphni (wahrscheinlich Ende des 10. bzw. Anfang des 11. Jh.) (Abb. 55).¹⁴⁹ Auch auf den Kreuzigungsdarstellungen in Göreme in Kappadokien und zwar in der Mittelapsis der Tokali Kilise (um die Mitte des 10. Jh.) (Abb. 56 - Abb. 58), in Kiliçlar Kuşluk (1. Hälfte des 11. Jh.) (Abb. 59), in Çarikli (2. Hälfte des 12. Jh.) (Abb. 60) und in der Karanlık Kilise (um 1200/10) (Abb. 61) ist dieses Detail zu sehen,¹⁵⁰ ebenso wie auf dem Tetrptychon aus dem Katharinen-Kloster auf dem Sinai (12. Jh.) (Abb. 62) und auf dem Fresko in der Gottesmutterkirche in Studenica (1208) (Abb. 20).¹⁵¹ Auf den Kreuzigungsbildern in der Sakli Kilise in Göreme (um 1070) (Abb. 63), des Pariser Codex gr. 74 (12. Jh.) (Abb. 64) und auf dem Emailbuchdeckel im Münchner Wittelsbacher Ausgleichsfond (12. Jh.) (Abb. 65) ist hingegen zu sehen, dass aus der Seitenwunde Christi nur ein Strahl aus Blut austritt.¹⁵² In den Darstellungen in der Kiliçlar (um 900) (Abb. 66)

¹⁴⁸ In diesem Zusammenhang hat Erik Peterson – cf. PETERSON, *La croce*, 65. – ein Zitat des syrischen Mönches Dadisho (gestorben um 690) erwähnt: „Küsse unseren Herrn an seinem Kreuz, zweimal auf die Nägel seines rechten und zweimal auf die Nägel seines linken Fußes...Mache das Kreuzzeichen auf deinen Mund mit dem Kruzifix.“ – zitiert nach GRILLMEIER, *Logos*, 71. – Der Kuss als Symbol tiefer Verehrung wird ebenso zum Symbol des Todesleidens Christi.

¹⁴⁹ Über die Datierung der Mosaik von Daphni herrscht Unstimmigkeit. Während Ernst Diez und Otto Demus sowie Reiner Hausscherr davon ausgehen, dass sie gegen Ende des 11. Jh. entstanden sind – cf. DIETZ & DEMUS, *Byzantine*, 110; cf. HAUSCHERR, *Der tote Christus*, 137. – , vermutet Anatole Frolov, dass sie Ende des 10. Jh. geschaffen wurden – cf. FROLOW, *La Date*, 183ff. Für die Darstellungen in Hosios Loukas und Daphni: DIETZ & DEMUS, *Byzantine*, Fig. 99, Pl. XIII; CHATZIDAKIS, *Hosios Loukas*, 32/Abb. 19.

¹⁵⁰ WHARTON EPSTEIN, *Tokali Kilise*, Abb. 83; RESTLE, *Kleinasien*, II, 117, 118, 119, 285, 209, 237.

¹⁵¹ MANAFIS, *Sinai*, 158/Abb. 28; *Studenica*, 77/Abb. 63.

¹⁵² RESTLE, *Kleinasien*, II, 31; WESSEL, *Kreuzigung*, 25, 35; WEITZMANN, *Die Ikone*, Abb. 16.

und Karanlik Kilise (um 1200/10) (Abb. 61) von Göreme ist dieses Detail nicht eindeutig zu erkennen.¹⁵³

Der leibliche Tod des Christus auf dem Kreuz wird in der mittelbyzantinischen Zeit durch seine geschlossenen Augen und durch die deutlich veränderte Körperhaltung betont. Während der Körper des Gekreuzigten in der frühbyzantinischen Epoche steif und starr zu sehen ist, ist er jetzt leicht geneigt und nicht mehr so starr abgebildet. Sein Kopf ist zu seiner Schulter geneigt, seine Arme und Beine sind unter der Last des Körpers gebeugt. Die Ansätze dieser Veränderung sind bereits in der frühbyzantinischen Epoche zu finden, sie entfalteten sich aber erst nach dem Ikonoklasmus und kommen in der mittelbyzantinischen Epoche zum vollen Ausdruck. Das Motiv des gekreuzigten Heilands mit den geschlossenen Augen und dem geneigten Kopf ist, wie im Kapitel über die frühbyzantinischen Darstellungen besprochen, zum ersten Mal auf einer Sinai-Ikone des 8./9. Jh. (Abb. 38) gesichert.¹⁵⁴ Im 9. Jh. tritt dieses Merkmal des Verstorbenen viel öfter auf, wie es zwei weitere Ikonen aus dem Katharinen-Kloster am Sinai zeigen (Abb. 37 und Abb. 45),¹⁵⁵ ebenso wie zwei Miniaturen im Chludov-Psalter (fol. 45v (Abb. 49), 72r (Abb. 51)) und eine im Pantokrator-Psalter 61 (fol. 98r (Abb. 53)).¹⁵⁶ Wie die Beispiele in der Tokali Kilise (um die Mitte des 10. Jh.) in Kappadokien¹⁵⁷ sowie diejenigen auf den Elfenbeinreliefs aus Paris (2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 68) und Berlin (Triptychon, 10. Jh.) (Abb. 69) zeigen, ist im 10. Jh. eine solche Darstellung des Christus bereits geläufig. Zu Beginn des 11. Jh. führten zusätzlich die neuen theologischen Überlegungen zu endgültigen Veränderungen in dem Bild der Kreuzigung. So wurden die Kreuzigungsdarstellungen beispielsweise von der Lehre des Niketas Stethatos beeinflusst,¹⁵⁸ nach der Christus am Kreuz als bereits tot dargestellt werden konnte. So ist ab dieser Zeit eine solche Wiedergabe der menschlichen Seite des Christus auf den Kreuzigungsbildern fast ausschließlich zu sehen. Dies bestätigen die bekannten Beispiele auf den Mosaiken der Klöster Hosios Lukas in der Nähe von Phokis (Mitte 11. Jh.) und Daphni in Athen (10./11. Jh.),¹⁵⁹ die kappadokischen Fresken in den Çarikli (2. Hälfte des

¹⁵³ RESTLE, Kleinasien, II, 258, 237.

¹⁵⁴ Die erste Kreuzigung im Westen, die einen toten Christus am Kreuz zeigt, ist jene in der Basilika in Aquileia (Abb. 67) und wurde Ende des 12. bzw. Anfang des 13. Jh. geschaffen. Im Westen wurde der Typus des toten Christus erst später übernommen unter dem Einfluss von der Mystik des Franz von Assisi.

¹⁵⁵ WESSEL, Kreuzigung, 36, 38.

¹⁵⁶ ŠČEPKINA, Miniatur, 45ob, 72ob; Treasures, 142/Abb. 207.

¹⁵⁷ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, II, 117, 118, 119.

¹⁵⁸ Niketas Stethatos lebte im 11. Jh. als Mönch im Studionkloster in Konstantinopel. Sein Lehrer war Symeon, der Neue Theologe, den er sehr verehrte. Er gehört zu den wichtigsten mystischen Theologen in Byzanz. – cf. Tusculum, 359f.

¹⁵⁹ DIETZ & DEMUS, Byzantine, Fig. 99, Pl. XIII; CHATZIDAKIS, Hosios Loukas, 32/Abb. 19.

11. Jh.) und Elmalı (um 1190/1200) Kilise (Abb. 70),¹⁶⁰ die Miniaturen des 11. Jh. in den Codizes Parisinus gr. 74 (Abb. 64) und Parma 5 (Abb. 71),¹⁶¹ eine Elfenbeintafel aus Berlin (11. Jh.?) (Abb. 72),¹⁶² der Emailbuchdeckel aus dem Münchner Wittelsbacher Ausgleichsfond (12. Jh.?) (Abb. 65),¹⁶³ eine Steatit Tafel aus Athen (12. Jh.) (Abb. 73)¹⁶⁴ sowie die Darstellung auf einem Tetrptychon aus Sinai (ausgehendes 12. Jh.) (Abb. 62)¹⁶⁵ und auf dem Fresko in der Gottesmutterkirche in Studenica (1208) (Abb. 20).¹⁶⁶

Seltener aber doch wird Christus in der mittelbyzantinischen Zeit nach alten Vorbildern sehr steif, mit ausgestreckten Armen und Beinen an das Kreuz genagelt und mit geöffneten Augen dargestellt, wobei dieser Archaismus vor allem bei den provinziellen Monumenten vorkommt, wie es bei den kappadokischen Kiliçlar Kilise (um 900), Kiliçlar Kuşluk (1. Hälfte des 11. Jh.) sowie Saklı (um 1070), Elmalı (um 1190/1200) und Karanlık Kilise (um 1200/10) der Fall ist.¹⁶⁷

8.2.3. Sonne und Mond

Beinahe auf jeder Kreuzigungsdarstellung aus der mittelbyzantinischen Zeit sind wie auf jenen aus der frühbyzantinischen Epoche die Gestirne Sonne und Mond abgebildet. Sie nehmen ihre übliche Position oberhalb der Querbalken des Kreuzes, rechts und links oberhalb des Hauptes Christi ein und werden unterschiedlich dargestellt, wobei sie meistens die übliche Scheibenform haben. In Hosios Lukas (Abb. 54) ist in den Scheiben je ein Gesicht gezeigt, wobei die Sonne rot und der Mond hellblau erscheinen; von den Scheiben gehen jeweils drei gebündelte Strahlen weg.¹⁶⁸ Je ein Kopf in der Scheibe, der Christus zugewandt ist, wird auch auf dem Fresko in der Kiliçlar Kilise (um 900) (Abb. 66) gezeigt.¹⁶⁹ Ähnlich sind die Gestirne auch auf den Fresken in der Çarikli (2. Hälfte des

¹⁶⁰ RESTLE, Kleinasien, II, 209, 183.

¹⁶¹ Für beide Beispiele: cf. WESSEL, Kreuzigung, 35, 63. Im Codex Parisinus gr. 74, der in der Mitte des 11. Jh. im Studionkloster in Konstantinopel entstand, befinden sich insgesamt neun Darstellungen der Kreuzigung Christi, die alle denselben Typus des Kreuzigungsbildes aufweisen: Christus ist mit einem Perizoma bekleidet und steht leicht gebeugt vor dem Kreuz auf einem Suppedaneum. Seine Arme hängen ein wenig durch, seine Augen sind geschlossen und sein Haupt ist zur Seite geneigt. Aus der Seitenwunde Christi strömt Blut und Wasser. In manchen Miniaturen ist zu sehen, dass auch aus den Wundmalen Christi Blut tropft. Da der Typus des Kreuzigungsbildes in allen neun Miniaturen derselbe ist, wird stellvertretend für alle nur eine Abbildung gezeigt.

¹⁶² WESSEL, Kreuzigung, 60.

¹⁶³ WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16.

¹⁶⁴ WESSEL, Kreuzigung, 64.

¹⁶⁵ MANAFIS, Sinai, 158/Abb. 28.

¹⁶⁶ Studenica, 77/Abb. 63.

¹⁶⁷ RESTLE, Kleinasien, II, 258, 285, 31, 183, 237.

¹⁶⁸ DIETZ & DEMUS, Byzantine, Pl. XIII; CHATZIDAKIS, Hosios Loukas, 32/Abb. 19.

¹⁶⁹ RESTLE, Kleinasien, II, 258.

12. Jh.) (Abb. 60) und Elmalı Kilise (um 1190/1200) (Abb. 70) gestaltet,¹⁷⁰ wobei in der Çarikli Kilise von den Scheiben in alle Himmelsrichtungen ein Bündel von vier Strahlen weggeht. Auch auf beiden Kreuzigungsbildern in der Tokali Kilise (Abb. 56 und Abb. 74) sowie auf demjenigen in der Karanlık Kilise (um 1200/10) (Abb. 61) wurde auf die Gesichter in den Gestirnscheiben verzichtet.¹⁷¹ In der Kirche Kiliçlar Kuşluk (1. Hälfte des 11. Jh.) (Abb. 59) sind Sonne und Mond ebenfalls scheibenförmig dargestellt, anstelle der Gesichter ist hier ein Muster zu sehen.¹⁷² In der Kirche der Panagia Mavriotissa in Kastoria (Abb. 22) sind ähnlich wie in manchen kappadokischen Fresken auf den scheibenförmigen Gestirnen die Gesichter abgebildet.¹⁷³ In der Gottesmutterkirche in Studenica (Abb. 20) ist die Sonne nur in gelber Farbe ausgeführt, während der Mond rot erscheint.¹⁷⁴ Die Sonne und der Mond sind ebenfalls auf dem Kreuzigungsbild der Elfenbeinplatte eines Buchdeckels aus Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, 2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 75) sowie auf jenem des Elfenbeintriptychons aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, 10./11. Jh.) (Abb. 76) zu sehen.¹⁷⁵ Interessant erscheint aber die Darstellung der Sonne auf dem Kreuzigungsbild eines Elfenbeintriptychons aus München (2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 77), die die Form einer Blume hat; die Mondsichel wird in einer Scheibe angedeutet.¹⁷⁶ Auf einer Elfenbeintafel aus Berlin (11. Jh.?) (Abb. 72) sind die Gestirne in Form eines Medaillons mit einem Kopf darin dargestellt.¹⁷⁷ Auf dem Emailbuchdeckel des Münchner Wittelsbacher Ausgleichsfonds (Abb. 65) ist die Sonne in Form einer roten Scheibe mit einem gelben Kreuz darin zu sehen, während der Mond in einer blauen Scheibe sichelförmig dargestellt ist.¹⁷⁸

8.2.4. Die Engel

Sehr häufig treten in den Darstellungen der Kreuzigung der mittelbyzantinischen Zeit die um Christi weinenden bzw. ihn begrüßenden Engel auf, die, wie oben bereits besprochen wurde, mit seinem Tod verbunden sind und eine Neuerung der Epoche darstellen. Ihre Anzahl variiert häufig zwischen zwei und vier und sie sind fast immer oberhalb des Kreuzes Christi zu sehen. In der liturgischen Poesie werden die Engel als

¹⁷⁰ RESTLE, Kleinasien, II, 209, 183.

¹⁷¹ RESTLE, Kleinasien, II, 117, 118, 119, 237; WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83.

¹⁷² RESTLE, Kleinasien, II, 285.

¹⁷³ PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/12.

¹⁷⁴ Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.

¹⁷⁵ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/102, T. VIII/ 26.

¹⁷⁶ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XL/105.

¹⁷⁷ WESSEL, Kreuzigung. 60.

¹⁷⁸ WESSEL, Kreuzigung. 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16.

Zeugen der Kreuzigung besungen. Diese „fragenden Torwächter des Himmels“, von denen der Heilige Gregor von Nyssa († 394) spricht, sind offensichtlich mit den Christus begrüßenden Engeln bei der Kreuzigung gleichzusetzen und bilden daher ein wesentliches Element der Kreuzigungsdarstellung.¹⁷⁹ Die Engel heißen Christus bei seinem Einzug in den Himmel willkommen, denn er ist der Herr der Kräfte.

Die mittelbyzantinischen Beispiele für die Aufnahme der Engel in das Kreuzigungsbild sind in der Tokali Kilise von Göreme (Abb. 56), sowie in den Klöstern Daphni (Abb. 55) und Studenica (Abb. 20) zu sehen,¹⁸⁰ ebenso auf den Elfenbeinreliefs des 11. Jh. aus St. Petersburg (Abb. 78),¹⁸¹ der zweiten Hälfte des 10. Jh. in Berlin (Abb. 75),¹⁸² der zweiten Hälfte des 10. Jh. in Paris (Abb. 68),¹⁸³ des 11. Jh. in Berlin (Abb. 72),¹⁸⁴ sowie auf dem Elfenbeintriptychon des 10./11. Jh. im Cambridge Fitzwilliam Museum (Abb. 76).¹⁸⁵ Auch auf den oben bereits genannten Tetrptychon aus Sinai und Emailbuchdeckel aus dem Münchner Wittelsbacher Ausgleichsfond sind Engel vorhanden.¹⁸⁶ Interessanterweise beweinen die Engel auf dem Tetrptychon den Erlöser. Sie wischen sich ihre Tränen mit einem weißen kleinen Tuch aus ihrem Gesicht.

8.2.5. Die Propheten

Ein sehr seltenes, aber immerhin neues Motiv der Kreuzigungsszene der mittelbyzantinischen Zeit sind die Gestalten der Propheten. Sie sind zwar erst auf dem Kreuzigungsfresko in der Gottesmutterkirche von Studenica (Abb. 20) abgebildet, doch zeigt dieses Beispiel aus dem Jahre 1208, dass sie spätestens ab dem 12. Jh. im Kreuzigungsbild auftreten können. In Studenica sind Moses und Elias dargestellt. Sie flankieren den oberen Szenebereich, da sie über dem Querbalken und seitlich der beiden Engel zu sehen sind. Die beiden Propheten halten in ihren Händen eine Schriftrolle, auf der Zitate geschrieben sind, die sich auf die Kreuzigung beziehen.

¹⁷⁹ WESSEL, Kreuzigung, 37.

¹⁸⁰ Für Tokali Kilise, Daphni und Studenica: WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; DIETZ & DEMUS, Byzantine, Fig. 99, Pl. XIII; CHATZIDAKIS, Hosios Loukas, 32/Abb. 19; Studenica, 77/Abb. 63.

¹⁸¹ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201.

¹⁸² GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/102.

¹⁸³ WESSEL, Kreuzigung, 46.

¹⁸⁴ WESSEL, Kreuzigung, 60.

¹⁸⁵ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/26.

¹⁸⁶ MANAFIS, Sinai, 158/Abb. 28; WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16.

8.2.6. Adams Schädel

Durch seinen Tod erlöste Christus zuerst die Sünde des erstgeschaffenen Menschen, indem aus seinen Wundmalen Blut direkt auf Adams Schädel tropfte, da der Heiland auf dessen Begräbnisstätte gekreuzigt wurde. Der Schädel Adams unter dem Kreuz Christi ist ein sehr gängiges Motiv in den Kreuzigungsbildern aus der mittelbyzantinischen Zeit. So befindet er sich auf den Mosaiken in den Klöstern Daphni in Athen (Abb. 55) und Hosios Lukas in der Nähe von Phokis (Abb. 54).¹⁸⁷ Das Mosaik im Kloster Daphni zeigt deutlich das auf den Schädel Adams tropfende Blut, das aus den Wundmalen der Füße Christi austritt. Hier sind zudem zur linken als auch zur rechten Seite des Grabhügels von Adam Pflanzen dargestellt. Der Schädel Adams ist auch auf den Elfenbeintafeln aus Paris (2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 68), Cambridge (Fitzwilliam Museum, 10./11. Jh.) (Abb. 76) und Berlin (11. Jh.) (Abb. 72) zu sehen,¹⁸⁸ ebenso in der Sakli Kilise in Göreme in Kappadokien (um 1070) (Abb. 63),¹⁸⁹ in der Kirche der Panhagia Mavriotissa in Kastoria (Anfang des 12. Jh.) (Abb. 22),¹⁹⁰ auf dem Emailbuchdeckel aus dem Münchener Wittelsbacher Ausgleichsfond (12. Jh.) (Abb. 65)¹⁹¹ sowie auf dem Tetraptichon aus Sinai (12. Jh.) (Abb. 62).¹⁹² Auf dem Fresko in der Gottesmutterkirche des Klosters Studenica (Abb. 20) ist eine interessante Darstellung des Motivs mit dem Schädel Adams zu sehen, denn dort sind noch Blumen auf dem kleinen Hügel abgebildet.¹⁹³

Mit dem Tod Christi auf dem Kreuz beginnt die Erlösung für die Menschheit und aus diesem Grund ist in das Bild der Kreuzigung in der mittelbyzantinischen Zeit auch das Motiv mit dem Aufbrechen der Gräber eingeführt worden. Bis heute sind wenige Beispiele mit diesem Detail bekannt, es ist lediglich auf einem Elfenbeinrelief aus dem 11. Jh. in St. Petersburg (Abb. 78) zu sehen.¹⁹⁴

¹⁸⁷ DIETZ & DEMUS, *Byzantine*, Fig. 99, Pl. XIII; CHATZIDAKIS, Hosios Loukas, 32/Abb. 19.

¹⁸⁸ GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, T. VIII/26; WESSEL, *Kreuzigung*, 46, 60.

¹⁸⁹ RESTLE, *Kleinasien*, II, 31.

¹⁹⁰ PELEKAN. & CHATZIDAK., *Kastoria*, 75/12, 87.

¹⁹¹ WESSEL, *Kreuzigung*, 25; WEITZMANN, *Die Ikone*, Abb. 16.

¹⁹² MANAFIS, *Sinai*, 158/Abb. 28.

¹⁹³ *Studenica*, 77/Abb. 63.

¹⁹⁴ GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, T. LXVI/201.

8.2.7. Ecclesia und Synagoge

Während in westlichen Kreuzigungsbildern bereits in karolingischer Zeit (751 – 987) die personifizierten Figuren der Ecclesia und der Synagoge dargestellt wurden, haben wir in der byzantinischen Kunst den ersten bekannten Beleg dafür erst aus dem 11. Jahrhundert. Die frühen Darstellungen im Westen weisen auf die Möglichkeit hin, dass es auch im Osten solche Beispiele bereits in der frühbyzantinischen Zeit gegeben haben könnte, die durch die Zeit verloren gegangen sind. Frühe Erwähnungen der Kirche und der Synagoge in den byzantinischen Kirchenliedern, wie zum Beispiel in jenen des Andreas von Kreta, sprechen auch dafür, dass sie bereits schon früher in der bildenden Kunst illustriert wurden. Aus Mangel an erhaltenen Belegen kann heute auf jeden Fall festgestellt werden, dass dieses Kreuzigungsmotiv eine Neuerung der mittelbyzantinischen Zeit ist. Es wird jedoch auch in dieser Epoche nicht oft dargestellt, sondern nur hie und da als halbfigurige weibliche Personifikation in das Kreuzigungsbild integriert. Eine der ältesten erhaltenen Darstellungen ist in der Kirche der Panhagia Mavriotissa in Kastoria (Abb. 22) zu sehen.¹⁹⁵ Unter dem rechten Arm Christi ist die personifizierte Ecclesia abgebildet. Sie nähert sich dem Kreuz, hält einen Kelch und fängt darin das aus der Rippenwunde Christi fließende Blut auf. Das Sammeln des Blutes Christi deutet das Sakrament des Altares, die Eucharistie, an. Unter dem linken Arm Christi schiebt ein Engel die Personifikation der Synagoge aus der Szene. Sie dreht sich jedoch zu Christus und hält ebenfalls einen Kelch in ihren Händen. Ähnlich ist auch die Szene in der Gottesmutterkirche in Studenica (Abb. 20) wiedergegeben.¹⁹⁶ Der Unterschied besteht nur darin, dass hier die personifizierte Ecclesia mit einem Nimbus gezeigt wird und die Synagoge keinen Kelch hat. Außerdem ist das Gewand der abgebildeten Ecclesia prunkvoller und mit Ornamentmuster gestaltet.

Das Sammeln des Blutes Christi in einem Kelch wird manchmal auch ohne die personifizierte Ecclesia dargestellt. Ein Beispiel dafür befindet sich auf dem bereits mehrmals erwähnten Emailbuchdeckel (25x18cm) (Abb. 65), der im Wittelsbacher Ausgleichsfond in München aufbewahrt wird und ins 12. Jh. datiert wird.¹⁹⁷ Der sehr kunstvoll ausgeführte Kelch mit zwei Henkeln, in den das Blut des Gekreuzigten fließt, schwebt auf dieser Darstellung in der Luft.

¹⁹⁵ PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/12.

¹⁹⁶ Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.

¹⁹⁷ WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16.

8.2.8. Die Stadtmauer Jerusalems

Gelegentlich wird auf Kreuzigungsdarstellungen aus der mittelbyzantinischen Zeit Jerusalem mit der Stadtmauer abgebildet. Als Beispiel hierfür ist die Darstellung in der Mittellapsis der Tokali Kilise (um die Mitte des 10. Jh.) (Abb. 56) zu nennen, wo ein Haus unter dem Kreuz des einen Schächers zu sehen ist.¹⁹⁸ Auf einem Elfenbeinrelief aus St. Petersburg (11. Jh.) (Abb. 78) befindet sich im Hintergrund der Kreuzigungsszene ein Tempel.¹⁹⁹ Auch auf dem Kreuzigungsbild in der Kirche der Panagia Mavriotissa in Kastoria (Abb. 22) ist ein Haus abgebildet.²⁰⁰ Auf dem Sinai-Tetraptychon (spätes 12. Jh.) (Abb. 62) steht hinter Maria ein kleiner Turm der Jerusalemer Mauer, während sich hinter Johannes ein Häuschen befindet.²⁰¹ Nur das Kreuzigungsbild in der Sakli Kilise in Göreme in Kappadokien (um 1070) (Abb. 63) zeigt im Hintergrund einen Felsen.²⁰²

8.2.9. Kreuzigungsdarstellungen der Dreiergruppe

Auf einigen Kreuzigungsbildern aus der mittelbyzantinischen Zeit ist das einfachste Schema der Szene zu sehen, in der das traurige Ereignis nur die wichtigsten Figuren begleiten. Es handelt sich hier um die Kunstobjekte, auf denen nur die übliche Dreiergruppe wiedergegeben wird und neben dem gekreuzigten Christus nur die Gottesmutter Maria und der Apostel Johannes unter dem Kreuz stehen. Die meisten Beispiele dieser Art stellen die Gottesmutter unter dem rechten Kreuzarm und den Lieblingsjünger Johannes unter dem linken dar. Die traurigen BegleiterInnen des Erlösers zeigen ihren Schmerz auf unterschiedliche Art und Weise. Während in den ersten Jahrhunderten der mittelbyzantinischen Zeit sie ernst und erhaben ihren Schmerz ertragen, zeichnet sich in der Komnenen-Zeit die Tendenz ab, die Szene immer aufregender zu zeigen, bis sie zur Darstellung der extremen Traurigkeit führte. Johannes wird oft mit einem Evangelienbuch in seiner linken Hand präsentiert, während er mit der rechten sein Gesicht berührt und dadurch seinen leicht geneigten Kopf stützt oder sie im Sprechgestus erhebt. Auch die Gottesmutter stützt manchmal mit ihrer linken Hand ihren ebenso geneigten Kopf, während sie ihren anderen Arm in Andacht hebt oder vor der Brust hält.

¹⁹⁸ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83.

¹⁹⁹ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201.

²⁰⁰ PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/12.

²⁰¹ MANAFIS, Sinai, 158/Abb. 28.

²⁰² RESTLE, Kleinasien, II, 31.

Zu den frühesten Werken der mittelbyzantinischen Zeit, auf denen nur die übliche Dreiergruppe präsentiert ist, zählen manche Elfenbeinreliefs des 10. Jh. Ein solches Beispiel ist ein Buchdeckel (17,8x14,8cm) aus der zweiten Hälfte des 10. Jh. (Abb. 75), das sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindet.²⁰³ Die Dreiergruppe ist hier durchaus üblich gezeigt, doch eine andere Besonderheit macht dieses Werk sehr interessant. Unter dem Kreuz ist nämlich neben Maria und Johannes noch eine kniende Figur zu sehen. Hierbei handelt es sich um einen Geistlichen im bischöflichen Gewand, der ein Buch als sein Geschenk der Gottheit reicht. Hier ist offensichtlich der Stifter des Codex, zu dem dieser Elfenbeineinband gehörte, verewigt. So ein teures Geschenk spricht dafür, dass es sich hier um eine angesehene Person handelt, nähere Angaben über sie sind leider nicht bekannt.

Das folgende Beispiel stammt vermutlich aus der Mitte eines Triptychons aus der zweiten Hälfte des 10. Jh. (Abb. 77) und wird in der Staatbibliothek in München aufbewahrt. Die Tafel mit der Kreuzigungsszene (13,6x10,9cm) befindet sich auf einem Deckel, der aus weißem Schweinsleder gefertigt wurde und an dem ein Zettel aus Pergament mit folgender Schrift aus dem 15. Jh. angebracht ist: „Codex quatuor evangeliorum cum canonibus concordantiarum.“²⁰⁴ Das Evangeliar wurde in der zweiten Hälfte des 9. Jh. verfasst, kommt aus Tegernsee und hat seinen Ursprung vermutlich in Trier. Diese Annahme klingt plausibel, da der Tegernseer Abt Hartwich († 982) aus Trier kam und die Handschrift mitgenommen haben soll. Weiters kann vermutet werden, dass bereits in Trier der Buchdeckel mit der Elfenbeinplatte erzeugt worden ist.

Das letzte Elfenbeinrelief mit der Dreiergruppe der Kreuzigung stammt aus dem 10. bzw. 11. Jh. (12x9cm) (Abb. 76). Es ist die mittlere Platte eines Triptychons, das im Fitzwilliam-Museum in Cambridge (Mc.Clean Bequest) aufbewahrt wird.²⁰⁵ Auf dieser Darstellung der Kreuzigung hebt Maria beide Hände zu Christus hoch, während Johannes wie üblich ein Buch hält und seine rechte Hand im Sprechgestus erhebt.

Sehr ähnlich erscheinen die Kreuzigungsszenen mit der Dreiergruppe in zwei bekannten Mosaikensembles. Das eine befindet sich im Katholikon des Klosters Daphni in Athen (Abb. 55), das wahrscheinlich im ausgehenden 10. oder am Anfang des 11. Jh. die Mosaikdekoration erhielt. Die Kreuzigungsdarstellung befindet sich im nördlichen Kreuzarm des Naos. In dieser Szene blickt die Heilige Jungfrau Maria traurig zu ihrem

²⁰³ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/102.

²⁰⁴ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, 56, T. XL/105.

²⁰⁵ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. VIII/26.

Sohn am Kreuz und streckt ihre rechte Hand zu ihm empor, während sie in ihrer linken ein weißes Tuch hält. Der frontal stehende Johannes blickt den Betrachter an, rafft mit seiner linken Hand einen Teil seines Gewandes und macht mit der rechten einen Sprechgestus.

Das zweite Mosaik befindet sich im Kloster Hosios Lukas in der Nähe von Phokis (Abb. 54). Die Mosaike dieses Klosters, das nicht weit entfernt vom antiken Delphi liegt, entstanden um die Mitte des 11. Jh. Die Kreuzigungsszene befindet sich im Narthex der Kirche. Hier hält Maria mit ihrer rechten Hand den Saum ihres Kopftuches fest, während sie ihre linke zu Christus erhebt, den sie traurig anblickt. Der Lieblingsjünger Johannes hält mit seiner linken Hand seinen Mantel fest und stützt mit der rechten seine Wange. Unter den Kreuzarmen ist auf der einen Seite die Inschrift „Siehe, dein Sohn“ und auf der anderen Seite „Siehe, deine Mutter“ zu lesen. Unter den Gestirnen ist die Beschriftung der Szene angebracht „HCTAYPGΩCIC“. Oben auf dem Kreuz ist eine Tafel mit der Inschrift „IC XC“ zu lesen. Der Tod des Heilands ist hier nicht nur durch seinen leblos hängenden Kopf mit geschlossenen Augen gezeigt, sondern auch durch seinen Körper und seine Extremitäten. Er hält seine Arme nur leicht gebeugt und sein Körper ist ein wenig geschwungen.

Auch in Göreme in Kappadokien ist in der Kirche Kiliçlar Kuşluk (Abb. 59) eine Kreuzigungsszene aus der ersten Hälfte des 11. Jh. erhalten. Sie befindet sich an der Ostwand und zeigt ebenfalls die Dreiergruppe, wobei die Mariendarstellung sehr stark beschädigt erscheint. Johannes fasst sich mit einer Hand an die Wange, während er mit der anderen sein Gewand zusammenrafft. Sowohl die Figuren als auch die Himmelskörper sind mit Inschriften gekennzeichnet.

* * *

Die Gottesmutter und Johannes behalten ihre Platzierung links und rechts unter dem Kreuz oft auch in den Kreuzigungsszenen, die reicher an Figuren sind. Auf einer Elfenbeintafel in Paris (Abb. 68), die aus der zweiten Hälfte des 10. Jh. stammt, ist anstelle der üblichen Dreiergruppe eine Fünfergruppe zu sehen.²⁰⁶ Neben Johannes und Maria sind in dieser Darstellung auch noch zwei trauernde Apostel abgebildet. Maria und Johannes sind unter dem von Christus aus gesehen rechten Querbalken dargestellt, die zwei bärtigen Apostel unter dem linken. Bis auf Maria werden die Gestalten barfuß gezeigt. Alle Figuren sind

²⁰⁶ WESSEL, Kreuzigung, 46.

gelängt und schmal dargestellt. Insgesamt sind die Personen still und bedächtig. Die gesamte Komposition wirkt sehr ruhig, starr und zeigt keinerlei Dynamik.

Auch in anderen Szenen mit zahlreichen Figuren befinden sich die Gottesmutter und Johannes einander gegenüber, links und rechts vom Kreuz. Solche Beispiele sind in mehreren kappadokischen Kirchen zu sehen: Tokali (Alte Kirche, um 920) (Abb. 74), Sakli (um 1070) (Abb. 63), Elmali (um 1190/1200) (Abb. 70), Çarikli (2. Hälfte des 12. Jh.) (Abb. 60) und Karanlık Kilise (um 1200/10) (Abb. 61).²⁰⁷ Ebenfalls auf dem Tetrptychon aus Sinai (Abb. 62) und auf der Emailtafel aus München (Abb. 65) ist eine solche Anordnung der beiden Figuren zu finden.²⁰⁸ Weitere Darstellungen in den Kirchen der Hl. Sofia in Kiew (2. Hälfte des 11. Jh.) (Abb. 79), in Panagia Mavriotissa in Kastoria (Abb. 22) und in Studenica (Abb. 20) bestätigen, dass diese Platzierung der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers die geläufigste in der mittelbyzantinischen Zeit war.²⁰⁹

* * *

In manchen Kreuzigungsbildern mit mehreren Personen sind Maria und Johannes gemeinsam auf der linken Seite der Szene zu sehen. So sind sie nebeneinander auf den Kreuzigungsdarstellungen in der Mittelapsis der Tokali Kilise in Göreme (Kappadokien, Mitte des 10. Jh.) (Abb. 56),²¹⁰ auf dem Elfenbeinrelief aus St. Petersburg (11. Jh.) (Abb. 78), auf den Elfenbeintafeln in Paris (2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 68) und in Berlin (11. Jh.) (Abb. 72) gezeigt.²¹¹

* * *

In Kreuzigungsdarstellungen aus der mittelbyzantinischen Zeit wird der Lieblingsjünger Johannes sehr oft mit einem Buch in der Hand dargestellt. Beispiele hierfür sind auf dem Kreuzigungsbild aus der Mitte eines Triptychons in München (Staatsbibliothek (Cod. lat. 19101), 2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 77), auf jenem in der Kirche Kiliçlar Kilise (um 900) (Abb. 66), auf jenem, das ein Teil des Kreuzweges ist, in der Kirche Tokali Kilise (ca. 920) (Abb. 74), auf jenem auf einem Buchdeckel in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, 2. Hälfte des 10. Jh.) (Abb. 75), auf jenem in der Triptychonmitte einer Elfenbeinskulptur in

²⁰⁷ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 117, 118, 119, 31, 183, 209, 237.

²⁰⁸ MANAFIS, Sinai, 158/28; WESSEL, Kreuzigung, 25.

²⁰⁹ POWSTENKO, St. Sophia, 135; PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/Abb. 12; Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.

²¹⁰ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 117, 118, 119.

²¹¹ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201; WESSEL, Kreuzigung, 46, 60.

Cambridge (Fitzwilliam-Museum (Mc.Clean Bequest) 10./11. Jh.) (Abb. 76) sowie auf jenem auf einer Emailtafel in München (12. Jh.) (Abb. 65) zu finden.²¹²

8.2.10. Kreuzigungsdarstellungen mit Figuren, die tiefe Trauer ausdrücken

In der mittelbyzantinischen Zeit sind die Angehörigen Christi auf dem Kreuzigungsbild in ihrer Trauer unter dem Einfluss der klassischen Helden sehr zurückhaltend und erhaben dargestellt. Ihre Gesichter sind eher ernst und fast emotionslos. Hie und da zeigt die Haltung der Figuren, dass in ihren Seelen doch Schmerz steckt. So nimmt Maria Johannes auf der Darstellung der Kreuzigung auf dem Elfenbeinbuchdeckel (19,2x12,8cm) des 11. Jh. in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 78) in den Arm.²¹³ Die figurenreiche Szene ist insgesamt sehr präzise, detailliert und sorgfältig ausgeführt. Unter den Kreuzarmen Christi befinden sich die Reste der Worte Christi an Maria und Johannes. Erst in der ausgehenden Phase der mittelbyzantinischen Zeit – und zwar in der Komnenen-Zeit – wird die Trauer der bei der Kreuzigung anwesenden Personen emotionaler ausgedrückt. So hält Maria auf der Darstellung der Elfenbeintafel in Berlin (11. Jh.) (Abb. 72) wie auf jener in St. Petersburg die Hand des Johannes und eine von zwei Frauen hinter den beiden hält ihre Hände vor ihr Gesicht, während die andere ihre Arme zu Christus empor hebt.²¹⁴ Ein Beispiel der tief ausgedrückten Trauer befindet sich auch in der Gottesmutterkirche in Studenica (Abb. 20). Obwohl die Malerei aus dem Jahre 1208 bereits die neuen Elemente der spätbyzantinischen Zeit aufweist, ist gerade die Darstellung des Schmerzes eine Weiterführung der komnenischen Merkmale.²¹⁵ Auf dem Kreuzigungsfresco in Studenica ist besonders die Trauer der dargestellten Frauen ausdrucksvoll präsentiert. Neben der Gottesmutter sind in ihrer Begleitung noch drei Frauen auf der linken Seite der Szene angebracht. Die Jungfrau Maria (MP ΘΥ = MHP ΘΥ) greift mit ihrer linken Hand zu ihrer rechten Schulter, während sie ihre Rechte zum Kreuz Christi empor hebt. Die drei Frauen sind besonders traurig dargestellt, ihre Gesichter sind vor Schmerz verzerrt. Während sich eine trauernd dem Geschehen abzuwenden scheint, blickt diejenige direkt hinter Maria weinend zum Kreuz und stützt ihre Wange mit ihrer linken Hand. Die Frau, die ganz links zu sehen ist, schaut traurig zu ihrer Nachbarin und berührt diese an der Schulter. Der Lieblingsjünger Johannes, der auf der rechten Seite des

²¹² GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XL/105, T. XXXIX/102, T. VIII/26; RESTLE, Kleinasien, 258, 117, 118, 119; WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16.

²¹³ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201.

²¹⁴ WESSEL, Kreuzigung, 60.

²¹⁵ Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.; cf. PETKOVIĆ, Kloster Studenica, 42 – 44.

Kreuzes steht, ist in seiner Trauer und besonders bei der Darstellung des Gesichtes etwas zurückhaltender wiedergegeben. Er stützt jedoch seinen Kopf mit der rechten Hand, indem er sie auf die Wange legt.

Die Anzahl der trauernden Frauen hinter der Gottesmutter beschränkt sich in Kreuzigungsbildern der mittelbyzantinischen Zeit meistens auf zwei, wie etwa in der Sakli Kilise (um 1070) (Abb. 63), Çarikli (2. Hälfte des 12. Jh.) (Abb. 60), Elmali (um 1190/1200) (Abb. 70) und Karanlik Kilise (um 1200/10) (Abb. 61).²¹⁶ Auch auf dem Elfenbeinrelief in St. Petersburg aus dem 11. Jh. befinden sich unter dem rechten Kreuzarm hinter Maria und Johannes zwei Frauen, von denen eine einen Kelch in den Händen zu Christus empor hebt.²¹⁷ Auf der Emailtafel in München aus dem 12. Jh. (Abb. 65) ist neben Maria nur noch eine Frau zu sehen, während in der Mittellapsis der Tokali Kilise (Abb. 56), in der Sophienkathedrale in Kiew (2. Hälfte des 11. Jh.) (Abb. 79) und in der Kirche der Panhagia Mavriotissa in Kastoria (Abb. 22) drei klagende Frauen neben der Gottesmutter zu sehen sind.²¹⁸

8.2.11.Szenen mit den Darstellungen der üblichen Soldaten

Meistens sind auf Kreuzigungsdarstellungen aus dieser Epoche neben der üblichen Dreiergruppe auch Longinus und Stephaton abgebildet. Diese beiden Figuren sind beispielsweise in den Kiliçlar (um 900) (Abb. 66), Tokali aus dem 10. Jh. (Abb. 56 und Abb. 74), Sakli (um 1070) (Abb. 63), Çarikli (2. Hälfte des 12. Jh.) (Abb. 60), Elmali (um 1190/1200) (Abb. 70) und Karanlik Kilise (um 1200/10) (Abb. 61) zu sehen,²¹⁹ ebenfalls auf dem Elfenbeinrelief des 11. Jh. in St. Petersburg (Abb. 78) sowie auf den Fresken in der Sophienkathedrale in Kiew (2. Hälfte des 11. Jh.) (Abb. 79) und in der Kirche der Panhagia Mavriotissa in Kastoria (Anfang 12. Jh.) (Abb. 22).²²⁰

Eine ikonographische Seltsamkeit zeigt eine Elfenbeintafel in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin (Abb. 72), die vermutlich aus dem 11. Jh. stammt.²²¹ Longinus und Stephaton werden zwar abgebildet, jedoch nicht, wie sie ihre Handlungen ausführen. Im

²¹⁶ RESTLE, Kleinasien, 31, 209, 183, 237.

²¹⁷ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201.

²¹⁸ WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16; WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 117, 118, 119; POWSTENKO, St. Sophia, 135; PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/Abb. 12.

²¹⁹ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 258, 117, 118, 119, 31, 209, 183, 237.

²²⁰ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201; POWSTENKO, St. Sophia, 135; PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/Abb. 12.

²²¹ WESSEL, Kreuzigung, 60.

Vordergrund befinden sich Longinus und ein Offizier, zu dem er seinen Kopf wendet. Longinus hält mit der rechten Hand seine Lanze, die auf dem Boden steht, während er mit der linken zu Christus zeigt und sich nach hinten zu dem Offizier dreht. Bei diesem Offizier handelt es sich offensichtlich um den Zenturio, obwohl er keinen Nimbus hat, da er wie üblich dargestellt ist, sich mit seiner linken Hand auf sein auf den Boden gestelltes Schild stützend und mit seiner rechten zum Heiland am Kreuz weisend. Stephaton ist hinter Longinus zu sehen. Er stellt den Stab mit dem Schwamm ebenso auf den Boden und dreht seinen Kopf zu den zwei Lanzenträgern neben sich.

Eine Neuerung der mittelbyzantinischen Zeit ist die Einführung des Zenturio in das Kreuzigungsbild. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass er in der Stunde des Todes Christi ihn als Sohn Gottes anerkannt hat und als Gerechter in die Szene aufgenommen wurde. Er wird üblicherweise wie auf dem Elfenbeinrelief in Berlin gezeigt, mit seiner rechten Hand zu Christus am Kreuz zeigend und mit der linken sich auf sein Schild stützend oder es einfach haltend. Meistens ist er mit einem Nimbus abgebildet, wie etwa auf den Kreuzigungsszenen auf dem Emailbuchdeckel (25x18cm) in München (12. Jh.) (Abb. 65), in der Mittelapsis der Tokali Kilise (um die Mitte des 10. Jh.) (Abb. 56), in der Sakli Kilise (um 1070) (Abb. 63) sowie in den Çarikli (2. Hälfte des 12. Jh.) (Abb. 60), Elmalı (um 1190/1200) (Abb. 70) und Karanlık Kilise (um 1200/10) (Abb. 61), ebenso in der Gottesmutterkirche in Studenica (1208) (Abb. 20).²²² Auf dem Elfenbeinrelief in St. Petersburg (11. Jh.) (Abb. 78) und auf einem Steatitrelief in Athen (12. Jh.) (Abb. 73) ist er gleich wie auf der oben erwähnten Elfenbeintafel aus Berlin ohne Nimbus abgebildet.²²³

Sehr selten werden in Kreuzigungsdarstellungen aus dieser Zeit die um Christi Gewand losenden Soldaten unter dem Kreuz gezeigt, wie zum Beispiel auf dem bereits genannten Elfenbeinrelief in St. Petersburg (11. Jh.) und auf der Emailtafel in München (12. Jh.).²²⁴

8.2.12. Kreuzigungsbilder mit den beiden Schächern

Wie in der frühbyzantinischen Zeit gibt es auch in dieser Epoche Kreuzigungsdarstellungen, die neben Christus am Kreuz auch die beiden gekreuzigten Schächer abbilden. Ein Beispiel befindet sich an der Südwand der Kiliçlar Kilise in

²²² WESSEL, Kreuzigung, 25; WEITZMANN, Die Ikone, Abb. 16; WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 117, 118, 119, 31, 209, 183, 237; Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.

²²³ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201; WESSEL, Kreuzigung, 64, 60.

²²⁴ GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201; WESSEL, Kreuzigung, 25.

Göreme (Kappadokien, um 900) (Abb. 66).²²⁵ Die Kreuzigungsszene zeigt wie üblich in der Mitte Christus am Kreuz und die beiden gekreuzigten Schächer jeweils links und rechts von ihm. Die beiden Schächer sind mit geöffneten Augen abgebildet. Abgesehen von den geöffneten Augen und dem Perizoma, das alle Verurteilten tragen, ist die Darstellungsweise der Gekreuzigten unterschiedlich: Während Christus auf einem Suppedaneum steht, wie üblich mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt ist und seine Arme ausgestreckt sind, sind die Schächer mit Seilen an das Kreuz gebunden, stehen auf keinem Suppedaneum und halten ihre Arme sehr stark angewinkelt. Beide Schächer blicken zu Christus. Maria und Johannes stehen neben dem Kreuz Christi zwischen den Kreuzen der Schächer. Sie sind verhältnismäßig sehr groß dargestellt, da sie beinahe so groß wie das Kreuz Christi sind. Alle abgebildeten Figuren sowie die Himmelskörper sind mit Inschriften gekennzeichnet.

Auch in der Mittelapsis der Neuen Tokali Kilise (ca. Mitte des 10. Jh.) (Abb. 56) in Göreme sind auf der Kreuzigungsszene beide Schächer abgebildet.²²⁶ Die Schächer sind im Unterschied zu Christus mit leicht gebeugten Armen dargestellt, tragen wie der Heiland ein Perizoma und stehen auf einem Suppedaneum. Merkwürdigerweise sind auf dieser Darstellung beide Schächer mit einem Nimbus versehen, was nur auf einen Irrtum des Künstlers schließen lässt.

Ein weiteres Beispiel, das die Kreuzigung Christi sehr detailliert schildert und auch die beiden mit Christus gekreuzigten Schächer zeigt, befindet sich auf dem Fresko in der Sophienkathedrale in Kiew (1055 – 1062) (Abb. 79).²²⁷ Sowohl zur linken als auch zur rechten Seite vom Kreuz Christi befindet sich je ein ans Kreuz genagelter Schächer, wobei der linke zu Christus blickt, während der rechte seinen Kopf zu seiner linken Schulter neigt.

8.3. Kreuzigungsdarstellungen in der spätbyzantinischen Zeit

Die Darstellung der Kreuzigung in der spätbyzantinischen Zeit zeigt einerseits eine Weiterführung der Merkmale, die bereits in der mittelbyzantinischen Zeit in diesen Bildern zu bemerken sind, andererseits sind hier auch einige Elemente zu sehen, die eine Neuerung

²²⁵ RESTLE, Kleinasien, 258.

²²⁶ WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise, Abb. 83; RESTLE, Kleinasien, 117, 118, 119.

²²⁷ POWSTENKO, St. Sophia, 135.

darstellen. Die Kreuzigungsbilder aus der spätbyzantinischen Epoche sind im Gegensatz zu jenen, die in der früh- oder mittelbyzantinischen Periode entstanden sind, viel gefühlvoller und lebendiger. Außerdem ist zu beobachten, dass die Anzahl der dargestellten Figuren in den Kreuzigungsszenen der spätbyzantinischen Zeit steigt. Immer häufiger werden Darstellungen, in denen sehr viele Menschen der Kreuzigung Christi beiwohnen.

Im Zentrum des Bildes befindet sich auch in dieser Epoche Christus am Kreuz, der auf einem Suppedaneum steht. Die Augen des Heilands sind immer geschlossen und er neigt sein Haupt zu seiner rechten Schulter, er ist also bereits tot. Wie schon in Kreuzigungsdarstellungen aus der mittelbyzantinischen Zeit ist Christus auch auf den Kreuzigungsbildern aus der spätbyzantinischen Epoche mit einem Perizoma bekleidet zu sehen. Der Gekreuzigte ist üblicherweise auch in dieser Periode mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt und dies wird konsequent beibehalten. Seine Arme sind nicht mehr gerade ausgestreckt, sondern leicht gebeugt. Insgesamt wirkt der Körper Christi nicht steif, da auch sein Oberkörper etwas geschwungen dargestellt wird. Besonders hervorzuheben ist die Darstellung des Christus am Kreuz auf einer Platte aus dem Jahr 1336, die an der Tür der Dreifaltigkeitskathedrale in Novgorod (Abb. 80) angebracht ist,²²⁸ da der gekreuzigte Heiland hier so mager abgebildet ist, dass sogar seine Rippen zu erkennen sind. Aus seinen Wundmalen an den Händen und Füßen fließt Blut und aus seiner Seitenwunde strömen Blut und Wasser. Dies ist zum Beispiel auf der Kreuzigungsszene aus dem letzten Viertel des 13. Jh. an der Westwand des Refektoriums des Klosters von Patmos (Abb. 21) zu sehen.²²⁹ Auf der Kreuzigungsdarstellung auf dem Epistyl der Ikonostasis (Abb. 81), das sich heute im Katholikon des Klosters Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis befindet, ist ebenso der Strahl aus Blut und Wasser deutlich zu erkennen.²³⁰ In manchen Darstellungen aus der spätbyzantinischen Zeit jedoch tritt aus der Seitenwunde Christi nur ein Strahl aus Blut aus. Als Beispiele hierfür sind die Kreuzigungsdarstellung auf einer Ikone (96,5x67cm) des 14. Jh. aus Paphos (Zypern) (Abb. 82) sowie jene auf einer Ikone des 13. Jh. (104,5x74,3cm) aus Pelendria (Zypern) (Abb. 83) zu nennen.²³¹

Am Fuße des Kreuzes ist in dieser Epoche der Schädel Adams meist deutlich zu erkennen, wie zum Beispiel auf dem Kreuzigungsbild einer Ikone (97x67cm) aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. aus Ohrid (Abb. 84).²³² Auch auf dem Kreuzigungsfresko von Sopoćani (Abb.

²²⁸ LAZAREV, Old Russian, 138/Abb. 116.

²²⁹ Patmos, 95/Abb. 36.

²³⁰ PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypern, 88f./Abb. 55a.

²³¹ PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypern, 76/Abb. 52; SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 151/Abb. 24.

²³² BABIĆ, Ikonen, 20/Nr. 15; WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen, 173.

85) aus dem Jahr um 1265 sowie auf jenem in der Kirche Sveti Nikola in Prilep (Abb. 86) aus dem Jahr 1298 ist der Schädel Adams in einem kleinen Hügel, auf dem das Kreuz Christi steht, dargestellt.²³³ Interessant ist, dass in Sopoćani zur linken und zur rechten Seite des Bildes auch das Aufbrechen der Gräber wiedergegeben ist. Das Kreuzigungsbild aus dem Jahr 1336 auf der oben bereits erwähnten Platte, die sich an der Tür der Dreifaltigkeitskathedrale in Novgorod befindet, zeigt auch Adams Schädel unter dem felsigen Hügel, auf dem das Kreuz Christi steht, ebenso das Kreuzigungsfresko des Klosters in Dečani (Abb. 6) aus den Jahren 1335 – 1350,²³⁴ eine Ikone (97x61cm) aus dem 14. Jh. (Abb. 87), die aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia stammt und die bereits erwähnte Darstellung auf dem Epistyl der Ikonostasis aus dem Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis (Zypern, 14. Jh.).²³⁵ Manchmal ist der Schädel Adams in einer Höhle, die sich in dem Hügel befindet, auf dem das Kreuz steht, abgebildet. Ein Beispiel hierfür ist die Kreuzigungsdarstellung auf einer Ikone des Johannes-Klosters auf Patmos (Abb. 88) aus der ersten Hälfte des 15. Jh.²³⁶

Erst in spätbyzantinischen Kreuzigungskompositionen werden zusätzlich zu Adams Schädel noch die Knochen dargestellt. Als Beispiel hierfür ist die Kreuzigungsszene in der Peribleptos Kirche in Ohrid (Abb. 89) aus dem Jahr 1295 zu nennen,²³⁷ sowie das Kreuzigungsbild des aus dem 14. Jh. stammenden serbischen Psalter aus München (Abb. 90) und jenes auf der Ikone (133x98cm) aus dem 15. Jh. in der Kirche zur Heiligen Paraskevi in Geroskipou (Abb. 23).²³⁸

Gelegentlich sind in Kreuzigungsszenen aus der spätbyzantinischen Zeit Propheten zu sehen. Bereits in der Gottesmutterkirche in Studenica (1208) (Abb. 20) ist eine solche Wiedergabe zu finden,²³⁹ sowie später in der oben bereits genannten Kirche im Kloster Sopoćani (ca. 1265), wo ein Prophet in der felsigen Landschaft im Hintergrund des Bildes steht, in einer Hand die Schriftrolle hält und mit der anderen zur Kreuzigung zeigt. In dem Kreuzigungsbild aus dem letzten Viertel des 13. Jh. an der Westwand des Refektoriums

²³³ ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 20; DJURIĆ, Sopoćani, 31; KANADIĆ & MILOŠEVIĆ, Sopoćani, 32/Abb. 15.

²³⁴ ČANAK & TODIĆ, Dečani, 373.

²³⁵ PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypern, 75/Abb. 51a, 88f./Abb. 55a.

²³⁶ Patmos, 136/Abb. 9.

²³⁷ POPOSKA, Church Mother of God, Illustration/Crucifixion.

²³⁸ WESSEL, Kreuzigung, 76; Der serbische Psalter, fol. 31r; SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b.

²³⁹ Studenica, 77/Abb. 63; DJURIĆ, Byzantinische Fresken, T. XVII.

des Klosters von Patmos sind oberhalb des Kreuzes Christi die Propheten Kosmas von Jerusalem und Johannes Damaskenos dargestellt.²⁴⁰

Vereinzelt werden in Kreuzigungsszenen aus dieser Epoche die Personifikationen der Ecclesia und der Synagoge abgebildet. So fängt die personifizierte Ecclesia in der Darstellung aus dem letzten Viertel des 13. Jh. an der Westwand des Refektoriums des Klosters von Patmos den Strahl aus Blut und Wasser, der aus der Seitenwunde Christi strömt, in einem Gefäß auf. Als Gegenstück zur personifizierten Ecclesia erscheint hier auch die personifizierte Synagoge, die von einem Engel von der Szene ferngehalten wird. Die personifizierte Ecclesia, die den Strahl aus Blut und Wasser in einem Kelch auffängt, wird auch auf dem Fresko aus dem Jahre um 1313 im Kloster Žiča (Abb. 91 und Abb. 92), auf der Darstellung innerhalb des Festzyklus in Gračanica (Abb. 93) und auf der Ikone (133x98cm) des 15. Jh. aus der Kirche zur Heiligen Paraskevi in Geroskipou gezeigt.²⁴¹

Die Gestirne Sonne und Mond sind in den Kreuzigungsbildern aus der spätbyzantinischen Zeit oft zu sehen. Sie befinden sich üblicherweise oberhalb des linken und rechten Querbalkens des Kreuzes und werden unterschiedlich gezeigt. So sind sie auf den Kreuzigungsszenen in Sopoćani (ca. 1265) (Abb. 85) und in Gradac (ca. 1275) (Abb. 94) dargestellt, wobei auf dem Fresko in Gradac einer der Himmelskörper nicht mehr erhalten ist.²⁴² In Sopoćani sind auf den scheibenförmigen Gestirnen die im Profil gezeigten Gesichter zu sehen, wobei jenes der Sonne noch eine Krone auf dem Kopf trägt. Auf dem Fresko in der Kirche Sveti Nikola in Prilep (1298) (Abb. 86) sind die Himmelskörper in Form eines sichelartigen Gesichts dargestellt. In der Kreuzigungsszene der Gottesmutterkirche im Patriachatskloster von Peć (1335) (Abb. 5) sind die Gestirne Sonne und Mond in Form einer Scheibe und ebenfalls mit einem Gesicht darin zu sehen. Sie sind seitlich abgebildet und blicken zu Christus am Kreuz.²⁴³

Die Sonne und der Mond sind oberhalb des Kreuzes Christi auch auf dem Kreuzigungsbild im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi (Abb. 95) aus dem Jahr 1312 zu sehen,²⁴⁴ sowie auf jenem in der Christus Kirche in Verria (Griechenland) (Abb. 96) aus dem Jahr

²⁴⁰ RbK, 350; Patmos, 95/Abb. 36.

²⁴¹ ŽIVKOVIĆ, Žiča, 35; ŽIVKOVIĆ, Gračanica, 34; SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b.

²⁴² ŽIVKOVIĆ, Gradac, 125.

²⁴³ Pećka Patrijaršija, 156/Abb. 95.

²⁴⁴ WESSEL, Kreuzigung, 77.

1315.²⁴⁵ In der zuletzt genannten Kirche sieht die Sonne wie eine Kugel mit Strahlen aus, der Mond ist auch rund aber ohne Strahlen abgebildet.

Besonders interessant sind die beiden Gestirne in der Kreuzigungsdarstellung des Klosters Dečani (1335 – 1350) dargestellt: sie befinden sich links und rechts im Bild über der Stadtmauer und sind in Form einer Träne mit Strahlen oder besser gesagt wie eine Weltraumkapsel ausgeführt, in der sich je eine Gestalt befindet, die zu Christus am Kreuz blickt.²⁴⁶

Sehr häufig ist in Kreuzigungsbildern aus der spätbyzantinischen Epoche im Hintergrund der Szene die Stadtmauer Jerusalems dargestellt. Auf dem älteren Fresko im Kloster Žiča (ca. 1220) sind sogar einige Häuser Jerusalems zu erkennen.²⁴⁷ In Sopoćani ist dagegen die felsige Landschaft mit einem kleinen Turm gezeigt. Weitere Beispiele der Monumentalmalerei sind im 13. Jh. auf dem um 1275 gefertigten Fresko in Gradac, auf jenem in der Peribleptos-Kirche in Ohrid (1295) (Abb. 89), auf dem Bild in der Nikolaus-Kirche in Prilep (1298) oder auf der Kreuzigungsszene an der Westwand des Refektoriums des Johannes-Klosters von Patmos (letztes Viertel des 13. Jh.) (Abb. 21), wo neben der Stadtmauer auch eine Landschaft zu sehen ist, zu finden.

In der Monumentalmalerei des 14. Jh. ist die Stadtmauer Jerusalems etwa auf dem Kreuzigungsbild im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi aus dem Jahr 1312 abgebildet, wo auch ein Torbogen und ein Turm zu sehen sind. Weitere Beispiele befinden sich noch in der Christos Kirche in Verria (1315), in Gračanica (um 1320) (Abb. 93 und Abb. 97),²⁴⁸ in Dečani (1335 – 1350), in der Erzengel Michael Kirche in Lesnovo (1346 – 1347) (Abb. 98) und in der Andreaskirche an der Treska (1388/89) (Abb. 99).²⁴⁹

Auf den Ikonen sind solche Beispiele auf einer zu Beginn des 13. Jh. gemalten Tafel (70x43cm) aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (Abb. 100), auf dem Epistyl der Ikonostasis im Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis aus dem 14. Jh. (Abb. 81), auf der Ikone (96x70cm) des beginnenden 14. Jh. aus Ohrid (Abb. 101), auf einer weiteren (96,5x67cm) des 14. Jh. in Paphos (Abb. 82), sowie auf jenen in der Kirche zur

²⁴⁵ PELEKANIDIS, Καλλιέργης, ΠΙΝΑΞ Θ.

²⁴⁶ ČANAK & TODIĆ, Dečani, 373.

²⁴⁷ ŽIVKOVIĆ, Žiča, 8.

²⁴⁸ ŽIVKOVIĆ, Gračanica, 34, 41.

²⁴⁹ GABELIĆ, Lesnovo, 85, Abb. 30; PROLOVIĆ, Andreaskirche, 131/Fig. 24.

Hl. Paraskevi in Geroskipou (133x98cm, 15. Jh.) (Abb. 23) und im Johannes-Kloster auf Patmos (1. Hälfte des 15. Jh.) (Abb. 88) zu finden.²⁵⁰

Sehr oft werden auf Kreuzigungsbildern aus der spätbyzantinischen Epoche unterschiedlich dargestellte Engel gezeigt. Sie sind üblicherweise auf der linken und rechten Seite oberhalb der Kreuzarme zu sehen und begrüßen oder beweinen den Heiland, was dem Ikos am Ostersabbat entspricht: „und es weint die ganze Schöpfung, ihn nackt ans Holz gehängt sehend“.²⁵¹

Ihre Anzahl kann variieren, am meisten sind aber zwei vorhanden – je einer auf jeder Seite. Die Beispiele sind auf beiden Darstellungen im Kloster Žiča (ca. 1220, ca. 1313) (Abb. 91 und Abb. 92) zu sehen, ebenfalls in Sopoćani (ca. 1265) (Abb. 85) und im Refektorium des Johannes-Klosters von Patmos (letztes Viertel des 13. Jh.) (Abb. 21), auf den zwei Ikonen des 13. Jh. aus Athen (Abb. 102) bzw. Ohrid (Abb. 101) (87x61,5cm; 97x67cm),²⁵² auf der Platte aus dem Jahr 1336, die sich an der Tür der Dreifaltigkeitskathedrale in Novgorod (Abb. 80) befindet, auf der Kreuzigungsikone des Johannes-Klosters auf Patmos (1. Hälfte des 15. Jh.) und auf dem Epistyl der Ikonostasis im Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis aus dem 14. Jh. (Abb. 81).

Um Christus weinende Engel tragen wesentlich zur Dramatik der Szene bei. Die Himmelswesen mit so entfalteten Emotionen sind im ausgehenden 13. Jh. etwa in der oben bereits erwähnten Peribleptos-Kirche in Ohrid (1295) (Abb. 89) und in der Nikolaus Kirche in Prilep (1298) (Abb. 86) zu sehen. Weitere Beispiele befinden sich im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi (1312) (Abb. 95), im Kloster Gračanica (ca. 1320) (Abb. 93 und Abb. 97), in der Andreaskirche an der Treska (1388/89) (Abb. 99) und auf einer Ikone (70x43cm, Beginn des 13. Jh.) aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (Abb. 100).

Auf eine interessante Weise ist die Trauer der Himmelswesen in der Gottesmutterkirche im Patriachatskloster von Peć (1335) (Abb. 5) und in Dečani (1335 – 1350) (Abb. 6) präsentiert.²⁵³ In Peć streckt ein Engel seine Hände zum Himmel und der andere hält nur eine Hand hoch und fasst sich mit der anderen ans Gesicht. Beide Engel blicken hinauf. Auf dem Fresko im Kloster Dečani befinden sich sowohl zur linken als auch zur rechten

²⁵⁰ PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem, 32/Abb. 18, 88f./Abb. 55a; BABIĆ, Ikonen, 21/Nr. 20; PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem, 76/Abb. 52; SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b; Patmos, 136/Abb. 9.

²⁵¹ WESSEL, Kreuzigung, 50.

²⁵² BABIĆ, Ikonen, 19/Nr. 12, 20/Nr. 15; WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen, 93, 173.

²⁵³ Pećka Patrijaršija, 156/Abb. 95; ČANAK & TODIĆ, Dečani, 373.

Seite des Kreuzarmes jeweils zwei weinende Engel. Die Engel, die näher am Kreuz sind, schauen entsetzt, machen mit der einen Hand eine Abwehrbewegung und mit der anderen fassen sie sich an ihre Wange. Die anderen wenden sich völlig vom Geschehen ab und halten sich beide Hände an ihren Kopf.

Die Miniatur des Münchner serbischen Psalters (14. Jh.) (Abb. 90) weist in Bezug auf die Darstellungsweise der Engel eine Besonderheit auf. Hier ist ausnahmsweise unter dem linken und rechten Querbalken je ein Engel zu sehen, der mit einem Weihrauchfass schwingt. Neben dem Engel auf der linken Seite der Szene befindet sich ein weiterer Engel, der in einem Gefäß das Blut Christi, das aus seiner Seitenwunde strömt, sammelt.²⁵⁴

8.3.1. Kreuzigungsdarstellungen mit der Dreiergruppe

Bei den Kreuzigungsszenen aus der spätbyzantinischen Zeit, die sich auf die Darstellung der wichtigsten Personen der Kreuzigung Christi konzentrieren, also Christus am Kreuz, die Gottesmutter sowie Johannes, sind meistens wie in den früheren Epochen der byzantinischen Kunst die Gottesmutter links unter dem Kreuz und Johannes rechts im Bild zu sehen. Die Darstellungen mit der Dreiergruppe sind besonders oft auf Ikonen zu finden. Eine solche Ikone des 13. Jh. befindet sich im Byzantinischen Museum in Athen (Abb. 102).²⁵⁵ Hierbei handelt es sich um eine doppelseitig bemalte Prozessionsikone mit der Kreuzigung auf der Vorder- und der Gottesmutter mit Christus auf der Rückseite. Es wird angenommen, dass die Kreuzigungsszene übermalt wurde. Am goldenen Hintergrund mit Sternen sind noch Rückstände der vorigen Darstellung sichtbar, die vermutlich im 9. Jh. entstanden ist. Auch auf einer doppelseitigen Ikone (104,5x74,3cm) des 13. Jh. aus Zypern (Abb. 83) ist auf der einen Seite Maria mit ihrem Sohn und auf der anderen die Kreuzigung zu sehen. Diese Ikone stammt aus dem historischen Kloster des Hl. Mamas Kouremenos in Pano Amiantos und wird nun in Pelendri in der Kapelle der Panagia Katholiki aufbewahrt.²⁵⁶ Die Haltung der Gottesmutter und des Johannes ist auf beiden Ikonen sehr ähnlich. Anstatt der Sterne im Hintergrund der Athener Ikone ist jener auf der zypriotischen in grün gehalten.

Den Tafeln aus Athen und Zypern sind zwei ebenso doppelseitige Prozessionsikonen aus Ohrid im Bildaufbau und in der Komposition ähnlich. Bei einer aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. (97x67cm) (Abb. 84) ist auf der Vorderseite die Darstellung der Gottesmutter

²⁵⁴ WESSEL, Kreuzigung, 76; Der serbische Psalter, 31r.

²⁵⁵ BABIĆ, Ikonen, 19/Nr. 12; WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen, 93.

²⁵⁶ SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 151/Abb. 24.

(Hodegetria) zu sehen,²⁵⁷ während auf der anderen (96x70cm) (Abb. 101) aus dem beginnenden 14. Jh. Christus Seelenretter erscheint.²⁵⁸ Im Unterschied zu den Kreuzigungsdarstellungen der anderen Ikonen ist auf dieser aus dem beginnenden 14. Jh. im Hintergrund die Stadtmauer Jerusalems zu sehen.

Zu den Ikonen mit der Dreiergruppe zählen auch diejenige (96,5x67cm) des 14. Jh. aus dem Byzantinischen Museum der Metropolis zu Paphos (Abb. 82),²⁵⁹ sowie eine doppelseitige Ikone aus der Kirche Panagia Chrysokorfitissa in Korfu (87x55cm) (Abb. 103),²⁶⁰ die in das 14. bzw. in die erste Hälfte des 15. Jh. datiert wird. Diese Ikone zeigt auf der Vorderseite die Gottesmutter mit ihrem Sohn.

Auch in der Monumentalmalerei kommen manchmal die Kreuzigungsszenen mit der Dreiergruppe vor. Solche Beispiele befinden sich unter anderem in der Peribleptos Kirche in Ohrid (1295) (Abb. 89), in der Gottesmutterkirche des Patriachatsklosters von Peć (1335) (Abb. 5) und in der Andreaskirche an der Treska (1388/89) (Abb. 99).

* * *

Auch auf den Darstellungen der spätbyzantinischen Zeit, die viele Personen zeigen, die der Kreuzigung beiwohnen, sind meistens die Gottesmutter links unter dem Kreuz und Johannes rechts im Bild zu finden. Solche Beispiele der Monumentalmalerei sind im Refektorium des Klosters von Patmos (letztes Viertel des 13. Jh.) (Abb. 21), im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi (1312) (Abb. 95) und in der Christos Kirche in Verria (1315) (Abb. 96) zu sehen. Ein solches Schema haben auch die Darstellungen auf der Platte (1336), die sich an der Tür der Dreifaltigkeitskathedrale in Novgorod (Abb. 80) befindet, auf der Miniatur des Münchener serbischen Psalters (14. Jh.) (Abb. 90), auf der Ikone (133x98cm) (15. Jh.) aus Geroskipou (Abb. 23) und auf zwei weiteren in der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (70x43cm, Beginn des 13. Jh.; 97x61cm, 14. Jh.) (Abb. 100 und Abb. 87).

* * *

Auf den Darstellungen aus der spätbyzantinischen Zeit mit zahlreichen Personen ist oft auch die Ikonographie vorhanden, nach der sowohl Maria als auch Johannes unter dem linken Kreuzarm zu sehen sind. Solche Beispiele befinden sich in Sopoćani (um 1265)

²⁵⁷ BABIĆ, Ikonen, 20/Nr. 15; WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen, 173.

²⁵⁸ BABIĆ, Ikonen, 21/Nr. 20; WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen, 149.

²⁵⁹ PAPAGEORGHIOU, Ikonen aus Cypern, 76/Abb. 52.

²⁶⁰ SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 160/Abb. 31.

(Abb. 85), in Gradac (um 1275) (Abb. 94), in der Nikolaus Kirche in Prilep (1298) (Abb. 86), im Kloster Dečani (1335 – 1350) (Abb. 6) und auf der Ikone des Johannes-Klosters auf Patmos (1. Hälfte des 15. Jh.) (Abb. 88).

8.3.2. Trauernde Frauen

Sehr häufig werden auf den Kreuzigungsdarstellungen aus der spätbyzantinischen Zeit trauernde Frauen, die hinter der Gottesmutter unter dem Kreuz meistens auf der linken Seite der Szene stehen, abgebildet. Dabei variiert ihre Anzahl von Bild zu Bild. Das Fresko in der Peribleptos-Kirche in Ohrid aus dem Jahr 1295 (Abb. 89) zeigt neben der Gottesmutter eine klagende Frau. Die zu Beginn des 13. Jh. gemalte Ikone (70x43cm) aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (Abb. 100) zeigt hinter Maria zwei trauernde Frauen, die ebenso auf beiden Kreuzigungsdarstellungen im Kloster Žiža (Abb. 91 und Abb. 92), auf der Darstellung in der Christos Kirche in Verria (1315) (Abb. 96), auf der Miniatur des Münchener serbischen Psalters (14. Jh.) (Abb. 90), auf der Ikone (133x98cm) des 15. Jh. aus Geroskipou (Abb. 23) und auf dem Epistyl der Ikonostasis aus dem Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis (Abb. 81) aus dem 14. Jh. zu sehen sind.

Auf der Ikone (97x61cm) des 14. Jh. aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (Abb. 87) sind neben Maria drei trauernde Frauen dargestellt, während auf der Ikone der ersten Hälfte des 15. Jh. im Johannes-Klosters auf Patmos (Abb. 88) hinter Maria vier Frauen stehen. Das Fresko in der Kirche Sveti Nikola in Prilep (Abb. 86) aus dem Jahr 1298 zeigt hinter Maria und Johannes ebenfalls vier mit einem Heiligenschein versehene klagende Frauen, von denen nur zwei mit Gesicht zu sehen sind, die anderen zwei sind von den vor ihnen stehenden verdeckt, sodass nur ein Teil des Kopfes und der Heiligenschein auszumachen sind. Während eine der trauernden Frauen zu Christus am Kreuz blickt, wendet sich die andere vom Gottessohn ab und wischt sich eine Träne aus dem Gesicht. Zahlreiche trauernde Personen sind auf den Kreuzigungsbildern in Sopoćani (um 1265) (Abb. 85), in Gradac (um 1275) (Abb. 94) und im Kloster Dečani (1335 – 1350) (Abb. 6) dargestellt.

8.3.3. Bestürzte Gottesmutter

In diesen sehr gefühlvoll dargestellten Kreuzigungsbildern ist die Heilige Jungfrau Maria unter dem Kreuz Christi zu sehen, wie sie in ihrem Schmerz zusammenbricht und gestützt werden muss. Sie wurde dabei entweder von Johannes oder von den anwesenden

Frauen gehalten. So wird zum Beispiel in dem Kreuzigungsfresko von Sopoćani (um 1265) (Abb. 85) Maria von Johannes gestützt und gehalten, da sie in ihrer Trauer in sich zusammen zu sinken droht. Johannes unterstützt die trauernde Jungfrau Maria auch auf der Darstellung in der Nikolaus Kirche in Prilep (1298) (Abb. 86). In ihrem Schmerz legt Maria ihren Kopf auf ihre linke Schulter, umgreift mit ihrem linken Arm ihren rechten Oberarm, während sie mit ihrem rechten Arm die Hand von Johannes hält. Der Lieblingsjünger Johannes, der ihr in ihrer Trauer beisteht, blickt traurig zu Christus am Kreuz. Maria hingegen schaut bestürzt von ihrem Sohn weg.

Auf der Kreuzigungsszene aus dem letzten Viertel des 13. Jh. an der Westwand des Refektoriums des Johannes Klosters von Patmos (Abb. 21) wird die in Ohnmacht gefallene und nach vorne gebeugte Gottesmutter von einer Frau gestützt. Dasselbe ist auch auf der Platte (1336), die sich an der Tür der Dreifaltigkeitskathedrale in Novgorod (Abb. 80) befindet, zu sehen.²⁶¹ Die vor Schmerz und Trauer gebeugte Maria krümmt sich hier so sehr und wird von der Frau neben ihr umarmt. Auf der Miniatur im serbischen Münchener Psalter (14. Jh.) (Abb. 90) wird die in Ohnmacht fallende Gottesmutter von zwei trauernden Frauen festgehalten.

Sehr dramatisch wird die Ohnmacht der Heiligen Jungfrau Maria in dem Kreuzigungsbild im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi (Abb. 95) aus dem Jahr 1312 dargestellt. In diesem Fresko fällt Maria in ihrer Ohnmacht nach hinten und wird von einer Frau, die sich hinter ihr befindet, aufgefangen. Eine zweite Frau versucht ebenfalls die stürzende Maria zu stützen. Diese sehr dramatische und tragische Art den Verlust des Sohnes zu zeigen, wird allerdings nicht die gängige Darstellungsweise.

8.3.4. Darstellungen der üblichen Soldaten

Im Unterschied zu der früh- und mittelbyzantinischen Zeit wird der Zenturio in den Kreuzigungsdarstellungen der spätbyzantinischen Zeit sehr oft aufgenommen. Meistens steht er unter dem rechten Kreuzarm (von dem Betrachter/der Betrachterin aus gesehen) hinter Johannes, blickt zu Christus am Kreuz und zeigt mit seiner rechten Hand zu ihm. Der Zenturio hält sehr oft ein Schild sowie eine Lanze in seinen Händen und ist meistens mit einem Nimbus dargestellt. Beispiele hierfür sind die beiden Kreuzigungsfresken im Kloster Žiča (um 1220, um 1313) (Abb. 91 und Abb. 92), sowie diejenigen in Sopoćani (um 1265) (Abb. 85), in Gradac (um 1275) (Abb. 94), im Refektorium des Johannes

²⁶¹ LAZAREV, Old Russian, 138/Abb. 116.

Klosters von Patmos (letztes Viertel des 13. Jh.) (Abb. 21), in der Nikolaus Kirche in Prilep (1298) (Abb. 86), in der Peribleptos-Kirche in Ohrid (1295) (Abb. 89), im Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi (1312) (Abb. 95), in der Kirche Hagios Christos in Verria (1315) (Abb. 96), im Kloster Gračanica (um 1320) (Abb. 93 und Abb. 97), im Kloster Dečani (1335 – 1350) (Abb. 6) und in der Andreaskirche an der Treska (1388/89) (Abb. 99).

Der Zenturio ist ebenfalls auf der Miniatur des Münchener serbischen Psalters (14. Jh.) (Abb. 90), auf der Ikone aus der Kirche des Hl. Loukas in Nikosia (97x61cm; 14. Jh.) (Abb. 87), auf jener des Johannes-Klosters auf Patmos (1. Hälfte des 15. Jh.) (Abb. 88) und auf dem Epistyl der Ikonostasis aus dem Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis (14. Jh.) (Abb. 81) zu sehen. Das Kreuzigungsbild der Ikone (133x98cm) des 15. Jh. aus Geroskipou (Abb. 23) bildet den Zenturio, der die übliche Rüstung sowie das Schild trägt und zusätzlich auch noch einen Stab mit einer kleinen Fahne in seiner linken Hand hält, ab. Er blickt andächtig zu Christus am Kreuz, zeigt jedoch nicht zu ihm.

Im Gegensatz zu den früh- und mittelbyzantinischen Darstellungen werden in der spätbyzantinischen Zeit Longinus und Stephaton in Kreuzigungsbildern nur sehr selten gezeigt. Wenn sie zu sehen sind, dann stehen sie üblicherweise einander gegenüber unter dem rechten bzw. linken Kreuzarm, Stephaton reicht Christus den Galle-Essigschwamm, der auf einem Stab befestigt ist, während Longinus dem Erlöser mit einer Lanze die Seitenwunde zufügt. Lediglich das Fresko von Sopoćani aus dem Jahr 1265 (Abb. 85) sowie jenes in der Kirche des Erzengels Michael in Lesnovo, das in den Jahren 1346/47 (Abb. 98) entstanden ist, bilden diese Figuren ab.

Hin und wieder sind in den Kreuzigungsszenen aus der spätbyzantinischen Epoche die drei um Christi Gewand losenden Soldaten abgebildet, die unter dem Kreuz Christi dargestellt werden. Auf dem Kreuzigungsfresko von Sopoćani sind die drei rechts neben dem Kreuzhügel zu sehen. Auf der Miniatur des Münchener serbischen Psalters aus dem 14. Jh. scheinen sie sich am Geschehen nicht zu beteiligen und bilden daher eine eigene Szene. Auf dem Fresko in Lesnovo (1346 – 1347) ist deutlich zu erkennen, dass zwei Männer eine Schere in ihren Händen halten. Die drei Soldaten sind ebenso auf einer Kreuzigungsszene auf einer Ikone des Johannes-Klosters auf Patmos aus der ersten Hälfte des 15. Jh. (Abb. 88) dargestellt.

8.3.5. Figurenreiche Kreuzigungsbilder

Auf einigen Kreuzigungsbildern aus spätbyzantinischer Zeit ist zu beobachten, dass zusätzlich zu den Hauptcharakteren der Kreuzigung Christi auch noch sehr viele Nebenfiguren, Schaulustige und Soldaten, dargestellt sind. So wird sehr detailliert und figurenreich das Kreuzigungsbild auf der Ikone (70x43cm) aus der Kirche des Agios Loukas in Nicosia (Beginn des 13. Jh.) (Abb. 100) wiedergegeben. Dasselbe gilt auch für die Darstellungen der Kreuzigung auf der Ikone des Johannes-Klosters auf Patmos (1. Hälfte des 15. Jh.) (Abb. 88) und auf dem Epistyl der Ikonostasis aus dem Kloster Agios Ioannis Lampadistes in Kalopanagiotis (14. Jh.) (Abb. 81).

Zahlreiche anwesende Personen befinden sich auch auf den Kreuzigungsfresken in Sopoćani (um 1265) (Abb. 85), in Gradac (um 1275) (Abb. 94), im Refektorium des Klosters von Patmos (Abb. 21) sowie in der Nikolaus Kirche in Prilep (1298) (Abb. 86), in der Christos Kirche in Verria (1315) (Abb. 96) und im Kloster Dečani (1335 – 1350) (Abb. 6). Allerdings mit Ausnahme von Sopoćani und teilweise Gradac fehlen auf den genannten Fresken Longinus und Stephaton sowie die um Christi Gewand losenden Soldaten. In Gradac steht Longinus ausnahmsweise auf der rechten Seite des Bildes, da der Maler auf der linken Seite nur Frauen und auf der rechten nur Männer darstellen wollte. Daher wird er nicht in dem Moment abgebildet, in dem er in die Rippen Christi sticht, sondern nach diesem Akt und mit dem Finger auf Christus zeigend erklärt er jetzt den ihn umgebenden Menschen, dass der Erlöser bereits tot ist. Durch die vielen klagenden Frauen hinter Maria und Johannes sowie die zahlreichen Männer, die den Zenturio umgeben, wirkt die Szene besonders in Dečani sehr lebendig und voll.

8.3.6. Kreuzigungsdarstellungen mit den beiden Schächern

Manchmal werden auf den Kreuzigungsbildern dieser Periode neben Christus am Kreuz auch die beiden gekreuzigten Schächer dargestellt, wie zum Beispiel auf dem um 1320 entstandenen Fresko im Kloster Gračanica (Abb. 97) sowie auf jenem in der Kirche des Erzengels Michael in Lesnovo (Abb. 98), das in den Jahren 1346 – 1347 angefertigt wurde. Auffallend ist, dass in diesen Kirchen zwei Kreuzigungsdarstellungen vorhanden sind, eine befindet sich im Rahmen des Festzyklus, während die andere im Passionszyklus integriert ist. Dabei ist nur die Darstellung im Passionszyklus mit den beiden Schächern gestaltet. Üblicherweise befindet sich Christus am Kreuz in der Mitte, während links und rechts von ihm je ein gekreuzigter Schächer zu sehen ist.

Die Darstellungen in Gračanica und Lesnovo unterscheiden sich wesentlich von einander. In Gračanica, eine Stiftung des serbischen Königs Milutin, ist der gute Schächer links im Bild mit einem Heiligenschein dargestellt.²⁶² Die beiden Schächer sind hier wie Christus mit einem Perizoma bekleidet und mit ausgestreckten Armen an das Kreuz genagelt. Unter dem Kreuz Christi ist eine Gruppe Soldaten mit ihren Schildern und Speeren dargestellt sowie Longinus, der in seiner linken Hand ein Schild hält und mit seinem Speer in seiner Rechten Christus am Kreuz in die Rippen stößt. Auch Stephaton ist hier anwesend und er beschäftigt sich mit dem Krug für den Martyriumtrank. Auf der rechten Seite der Szene befinden sich zwei Gestalten, die Stecken in die Luft halten, während auf der linken Seite des Bildes eine kleine Gruppe von Figuren zu erkennen ist, die dem Geschehen beiwohnt. Die Gottesmutter und der Lieblingsjünger Johannes sind ausnahmsweise beide rechts im Bild dargestellt.

Die Erzengel-Michael-Kirche in Lesnovo ist eine Stiftung des serbischen Despoten Jovan Oliver.²⁶³ Das Fresko der Kreuzigung mit den Schächern in Lesnovo zeigt die übliche Anordnung der Gekreuzigten, jedoch wurden hier aus Platzmangel die Kreuze der beiden Schächer ein wenig unterhalb des Kreuzes Christi dargestellt. Alle drei Gekreuzigten sind namentlich beschriftet, Christus mit IC XC und der zusätzlichen Inschrift „König der Ehre“, der gute Schächer mit Dismas und der Böse mit Gestas. Die Namen der beiden Schächer stammen aus den Apokryphen. Der gute Schächer befindet sich zur rechten Seite von Christus am Kreuz und ist mit einem Nimbus versehen.

Besonders hervorzuheben ist die Darstellungsweise der gekreuzigten Schächer. Sie stehen beide, wie auch Christus, auf einem Suppedaneum und sind mit einem Perizoma bekleidet. Während jedoch der gute Schächer wie Christus mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt ist und seine Arme gebeugt hat, sind die Füße des bösen Schächers, die er übereinander verkreuzt, mit nur einem Nagel am Suppedaneum angenagelt. Auch die Handhaltung des bösen Schächers unterscheidet sich von jener des guten Schächers bzw. jener von Christus: Die Arme des Verurteilten sind hinter dem Kreuz zusammengebunden. Der Grund für die andere Kreuzigungsweise des bösen Schächers ist vermutlich auf die Phantasie des Künstlers zurückzuführen. Gestas, der sich von Christus abwendet, ist mit offenen Augen dargestellt und blickt ins Leere. Da die Figur des Dismas beschädigt ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie sein Kopf abgebildet ist. Die Umrisse seines Hauptes lassen

²⁶² ŽIVKOVIĆ, Gračanica, 41.

²⁶³ HOOTZ, Kunstdenkmäler, 383; cf. DJORDJEVIĆ, Srpske vlastele, 153 – 157; GABELIĆ, Lesnovo, 85, Abb. 30.

allerdings vermuten, dass auch er seine Augen geöffnet hat und zu Christus am Kreuz blickt. Insgesamt ist dieses Kreuzigungsbild sehr erzählerisch und detailliert, beispielsweise ist unter dem Kreuz eine Figur zu sehen, die das Kreuz mit einem Hammer in der rechten Hand auf dem Golgotafelsen errichtet. So besticht das Kreuzigungsbild innerhalb des Passionszyklus in der Kirche des Erzengels Michael in Lesnovo nicht nur durch seine äußerst detailreiche Darstellung, sondern ist auch hinsichtlich der unterschiedlichen Kreuzigungsweisen der Verurteilten sehr interessant.

8.3.7. Die einzigartige Darstellung der Kreuzigung in Pološko

In der Kreuzigungsdarstellung in der Kirche von Pološko (Abb. 104 und Abb. 105), die mit Fresken zwischen den Jahren 1343 und 1345 ausgestattet wurde, ist die Anzahl der Figuren sehr beschränkt. Die um Christi Gewand losenden Soldaten fehlen hier ebenso, wie die sonst fast üblichen Christi verehrenden und begrüßenden Engel. Dafür sind in diesem Kreuzigungsbild Eva und Hades zu sehen, was in den zuvor in dieser Arbeit angeführten Beispielen nicht der Fall war und weshalb dieses Fresko eine Besonderheit darstellt.²⁶⁴

Das Fresko in der Kirche zum Heiligen Georg in Pološko zeigt erneut ein Kreuzigungsbild, in dem die Heilige Jungfrau Maria in Ohnmacht fällt. Maria ist auf der linken Seite der Szene dargestellt, wie sie nach hinten zu kippen droht und von zwei Frauen gestützt wird. Während Maria ihren rechten Arm um die Schulter der einen Frau legt, wird sie von der anderen am linken Arm gehalten. Eine so dramatische Darstellung, in der Maria in ihrem Schmerz tatsächlich nach hinten in Ohnmacht zu fallen droht, ist bereits in dem oben besprochenen Fresko des Athos-Klosters Vatopedi (1312) (Abb. 95) auf dem Berg Athos zu sehen, wo Maria ebenfalls von Frauen aufgefangen wird. Da Maria aber in der Szene des Klosters Vatopedi in den Armen der zwei Frauen liegt, ihr rechter Arm herunter hängt, sie einen sehr schwachen Eindruck macht und ihren Kopf weiter nach hinten gelehnt hält als in der Darstellung des Freskos in der Kirche zum Heiligen Georg in Pološko, ist die Wirkung des Bildes im Athos-Kloster tragischer.

Auch in dieser Darstellung steht das Kreuz Christi auf einem kleinen Hügel. Der Schädel Adams, der üblicherweise in diesem kleinen Hügel gezeigt wird, ist hier nicht eindeutig zu erkennen. Allerdings befindet sich unter dem Kreuz eine Höhle, in der der unersättliche Hades sitzt. Er ist als älterer, nackter Mann dargestellt. Unter den Kreuzarmen sind auf der

²⁶⁴ cf. BABIĆ, Pološko, 163 – 178; cf. DJORDJEVIĆ, Srpske vlastele, 147 – 150; DJURIĆ, Pološko, Abb. 2.

linken Seite der Mond und auf der rechten Seite die Sonne dargestellt. Die Himmelskörper haben einen Kometenschweif sowie ein Gesicht, das zu Christus am Kreuz gerichtet ist. Rechts in der Szene sind Johannes und der Zenturio zu sehen. Der Zenturio ist mit einer Rüstung bekleidet und hält einen Speer sowie ein Schild in seiner linken Hand. Während Johannes in seiner Trauer gekrümmt ist und sich mit beiden Händen an sein Gesicht fasst, steht der Zenturio aufrecht und zeigt mit seinem rechten Arm zu Christus am Kreuz. Beide Figuren haben einen Heiligenschein. Auf der linken Seite des Bildes befindet sich die von zwei Personen gestützte Maria sowie eine am Boden sitzende und sich die Haare raufende Figur, die eine Schüssel auf ihrem Schoß hat. Hierbei handelt es sich um Eva. Im Hintergrund dieser Kreuzigungsdarstellung ist die Stadtmauer Jerusalems deutlich zu erkennen.

Die Besonderheit dieses Kreuzigungsbildes ist in der vertikalen Achse der Komposition, die durch das Kreuz und den Gekreuzigten dominiert, zu sehen.²⁶⁵ Die Spitze des Kreuzes ist in die Erde gesteckt, dringt durch eine Grotte hindurch und sticht den Körper der nackten Figur, die dort mit ausgebreiteten Armen sitzt. Die Inschrift verrät, dass es sich hier um die Personifikation des unersättlichen Hades handelt. Er beschwert sich bei seinen Kindern darüber, dass er von einer Holzlanze durchstoßen wurde, die ihn im Herzen getroffen hat und ihm Bauchschmerzen bereitet. Die Beschwerde ist im unteren Teil des Bildes zu lesen. Diese Worte stammen aus der Liturgie des Orthros des dritten Sonntags der Fastenzeit, der in jener Woche beginnt, die der Verherrlichung des Heiligen Kreuzes gewidmet ist. Diese Verse sind Teil des Oikos, der nach der sechsten Ode des Morgenkanons gesungen wird. Der Maler des Freskos in Pološko schrieb jene Verse auf, die von Romanos Melodos erfunden wurden, wobei er die Worte, die er dank der liturgischen Tradition kannte, in korumpierter Form wieder gab. Tatsächlich ist das Romanos-Gedicht auf dem Fresko in Pološko paraphrasiert. Während in den Versen von Romanos Melodos die dämonischen Kräfte als Diener angesprochen werden, richtet sich der Text in dem Kreuzigungsbild in Pološko an seine Dämonenkinder. Tatsächlich sind die kleinen schwarzen Dämonen rechts im unteren Teil der Szene zu sehen.²⁶⁶

Hades, der vom Kreuz angestoßen ist, ist ein seltenes und altes Motiv, obwohl es in der byzantinischen Ikonographie sehr bekannt ist. Durch die Darstellung des besiegtten Hades verfolgt der Maler die Gedanken der christlichen Theologen, die in ihren Werken erklären, dass der gekreuzigte Christus die Menschheit von der Erbsünde befreite, die sie in die

²⁶⁵ cf. BABIĆ, Pološko, 163 – 178.

²⁶⁶ cf. BABIĆ, Pološko, 163 – 178.

Hölle gebracht hat, wo Hades regiert. Durch das Opfer Christi haben die Menschen die Möglichkeit erhalten aufzuerstehen, sich von Hades zu befreien und dem Sohn Gottes zu folgen, der sie ins Paradies mitnimmt. Die Rettung wurde durch die Jungfrau Maria ermöglicht, die ihren Sohn der Menschheit geopfert hat. Schließlich wird an dem Morgen des Festes zur Verherrlichung des Heiligen Kreuzes am 14. September gesungen: „Die Verfluchung der gesamten Nachkommenschaft unserer ersten Mutter ist durch die Frucht der reinen Mutter des Herrn unbedeutend gemacht worden.“²⁶⁷ Dank der Jungfrau, die der Welt den wiedergeborenen Logos gegeben hat, kann die erste Mutter von ihren Qualen in der Hölle erlöst werden. Am Tag des Festes der Geburt der Jungfrau wird gesungen, dass die Gottesmutter durch ihre Geburt Eva von ihrer Verdammung und von ihren Leiden befreit hat.²⁶⁸ Auf dem Fresko in Pološko zeigt die Jungfrau mit der linken Hand auf eine Frau, die bis zur Taille nackt ist, unter dem Kreuz sitzt und ihre Beine auf orientalische Art gekreuzt hat. Sie rauft sich die Haare in ihrer Verzweiflung und hat eine Schüssel auf ihrem Schoß. Es handelt sich bei dieser Gestalt um Eva, die durch die Jungfrau Maria von ihren Leiden erlöst wird. Sie ist bereit, das Wasser und das Blut Christi, das aus seiner Seitenwunde fließt, aufzufangen. Während die Jungfrau beim Anblick ihres Sohnes am Kreuz fast ohnmächtig ist, stützen sie zwei Frauen, wobei eine von ihnen Duftstoffe in ihren Händen hält. Auf der rechten Seite der Komposition ist Johannes zu sehen. Er ist nicht mehr als Evangelist, sondern als betrübter Schüler dargestellt. Der Zenturio hinter Johannes zeigt mit seiner rechten Hand zum Kreuz, trägt eine Lanze sowie einen dreieckigen Schild in seiner Linken. Sein Panzer ist besonders interessant ausgeführt: er besteht aus metallischen Platten, reicht bis zum Knie und ist an der Brust mit zahlreichen Medaillons (phalerae) dekoriert. Im Gegensatz zu vielen gezeichneten Panzern aus dem 14. Jh. ist dieser mit seinen drei Medaillons am exaktesten der antiken Quelle nachempfunden. Einige Portraits römischer Offiziere, die auf Grabsäulen des 1. Jh. erhalten sind, dienen hierfür als Beweis.

Die Anwesenheit der Eva in der Kreuzigungsszene in Pološko lässt sich folgendermaßen erklären: Die Maler versuchten, die Ideen und Gedanken der Theologen und Liturgiker durch ihre Bilder zu verdeutlichen. Dies konnten sie auf verschiedene Arten tun, wie zum Beispiel entweder Eva, die Kirche oder die Synagoge unter dem Kreuz oder beide Themen gemeinsam darstellen. Ein Gesang, der am Heiligen Freitag gesungen wird, veranschaulicht, dass das Blut und das Wasser aus der verletzten Seitenwunde Christi auf

²⁶⁷ BABIĆ, Pološko, 173.

²⁶⁸ cf. BABIĆ, Pološko, 173.

die Kirche tropft, die vergleichbar mit dem Paradies ist: „deine lebensspendende Seite wie die Quelle von Eden gießt deine Kirche dieses spirituelle Paradies.“²⁶⁹ Mit ihren Metaphern und Anspielungen erlaubt die liturgische Poesie den Malern neue Motive zu kreieren. In diesem Fall beglaubigt die literarische Anspielung die Gründung der Kirche Christi.

Die Miniatur eines serbischen Psalters in der Bayrischen Staatsbibliothek in München aus dem 14. Jh. (Abb. 90) zeigt die Kreuzigungsszene mit der trauernden Jungfrau Maria, die von zwei Frauen gestützt wird. Dadurch, dass Maria mit geschlossenen Augen dargestellt ist, hat es den Anschein, als ob sie ohnmächtig ist.

Ebenso dramatisch wie in den Darstellungen des Klosters Vatopedi (Abb. 95) und der Kirche zum Heiligen Georg in Pološko fällt Maria auch in der Kreuzigungsszene auf der Ikone (133x98cm) des 15. Jh. aus der Kirche zur Hl. Paraskevi in Geroskipou (Abb. 23) in Ohnmacht und muss aufgefangen werden. Diese doppelseitige Ikone zeigt auf der einen Seite die Jungfrau Ieroskipiotissa und auf der anderen Seite die Kreuzigung.²⁷⁰ Links unter dem Kreuz befindet sich auf dieser Ikone hinter dem Zenturio Maria Magdalena, die die in Ohnmacht fallende Gottesmutter in ihren Armen hält. Neben Christus sind auch noch die Gottesmutter, Maria Magdalena, die klagende Frau hinter ihnen sowie der Zenturio und der Evangelist Johannes mit einem Heiligenschein versehen. Die Inschriften dieser Ikone wurden aufgrund des Einflusses der Franken in Zypern im 15. Jh. in lateinischer Sprache verfasst.

²⁶⁹ BABIĆ, Pološko, 174.

²⁷⁰ SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b.

9. Schlussbemerkungen

Die nähere Auseinandersetzung mit dem byzantinischen Kreuzigungsbild und seiner Entwicklung in der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Zeit hat die Veränderungen in der Darstellungsweise des Christus am Kreuz sowie aller Figuren, die in Kreuzigungsszenen abgebildet werden, gezeigt.

Die Symbolik des Kreuzes sowie das Bewusstsein über die Kreuzigung als grausame Todesstrafe dienen als Grundlage für diese Thematik. Ebenso ist es von großer Wichtigkeit darüber Bescheid zu wissen, was in der Heiligen Schrift über die Kreuzigung Christi geschrieben steht um die Kreuzigungsdarstellungen besser interpretieren zu können. Durch die Worte in der Bibel wird es verständlich, warum Maria, Johannes, die um Christi Gewand losenden Soldaten, Longinus, Stephaton und die beiden Schächer abgebildet werden.

Theorien für die Darstellung der Gestirne Sonne und Mond in Kreuzigungsszenen basieren ebenso auf den Worten in der Heiligen Schrift bzw. auf einem Brief des PsDionysios Areopagites, der von der Kreuzigung Christi berichtete.

Ab dem 10. Jh. werden die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge in byzantinischen Kreuzigungsbildern dargestellt, wobei die Ecclesia im Gegensatz zur Synagoge mit einem Nimbus versehen ist. Häufig sammelt die Ecclesia in einem Gefäß das aus der Seitenwunde Christi strömende Blut, was eine Anspielung auf die Eucharistie ist.

Der Schädel Adams bzw. in seltenen Fällen Adam als Mensch ist unter dem Kreuz Christi zu sehen, da einer Legende nach sein Grab an jener Stelle war, wo das Kreuz Christi aufgestellt wurde. Durch das herabtropfende Blut Christi wurde Adam erlöst.

Das Kreuzigungsbild in der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Zeit veränderte sich nicht nur in Hinblick auf die dargestellten Elemente, sondern auch in Bezug auf die Darstellungsweise. Wie bereits erwähnt, wurden zum Beispiel erst in der mittelbyzantinischen Epoche die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge abgebildet. Des Weiteren wurden die um Christi weinenden bzw. ihn begrüßenden Engel erst im Laufe der Zeit dargestellt.

Auch die Darstellungsweise der Figuren veränderte sich in den drei untersuchten Epochen. Während der Körper Christi in Kreuzigungsbildern aus der frühbyzantinischen Zeit starr und steif dargestellt wird, ist er in Kreuzigungsszenen aus der mittel- und spätbyzantinischen Zeit mehr und mehr gebeugt zu sehen. Außerdem wird Christus am Kreuz ab der mittelbyzantinischen Zeit meistens mit geschlossenen Augen, also bereits tot, abgebildet. Abgesehen von der Körperhaltung des Heilands ist auch eine Veränderung seiner Kleidung zu bemerken. Das Colobium wird schließlich durch das Perizoma ersetzt.

Darüber hinaus ist festzustellen, dass die anderen Figuren, die in den Kreuzigungsszenen dargestellt werden, sich ebenso im Laufe der drei behandelten Epochen weiterentwickelt haben. Hierbei fällt besonders auf, dass in jüngeren Werken die Trauer der Figuren stärker zum Ausdruck kommt als in früheren Darstellungen.

10. Abstract

Charakteristisch für das byzantinische Kreuzigungsbild ist die Darstellung des gekreuzigten Christus im Zentrum der Szene. Unter dem Kreuz stehen die Jungfrau Maria sowie der Lieblingsjünger Johannes. Longinus und Stephaton befinden sich ebenfalls unter dem Kreuz wie auch die um Christi Gewand losenden Soldaten. Über dem Kreuz sind die Gestirne Sonne und Mond abgebildet. Während oberhalb des Kreuzbalkens die um Christi weinenden bzw. ihn begrüßenden Engel zu sehen sind, werden unterhalb des Kreuzbalkens die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge dargestellt. In dem kleinen Hügel, auf dem das Kreuz errichtet wird, ist der Schädel Adams abgebildet. Im Hintergrund der Kreuzigungsszene ist die Stadtmauer Jerusalems zu erkennen.

Die untersuchten Kreuzigungsdarstellungen weisen eine Variation der erwähnten Figuren und Elemente auf, die sich in ihrer Darstellungsweise und Position in der Szene unterscheiden. Nicht in jedem Kreuzigungsbild werden alle erwähnten Figuren und Elemente gezeigt.

In manchen Kreuzigungsbildern sind außerdem trauernde Frauen, meistens hinter der Gottesmutter, sowie Soldaten und Schaulustige abgebildet. Des Weiteren gibt es Kreuzigungsdarstellungen, die ebenso die beiden Schächer zeigen. Auch hier befindet sich der gekreuzigte Christus stets in der Mitte.

Vor allem anhand der unterschiedlichen Darstellungsweise von Christus am Kreuz im Laufe der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Zeit lässt sich die Entwicklung des Kreuzigungsbildes beobachten. Charakteristisch für das Kreuzigungsbild in der frühbyzantinischen Zeit ist, dass der gekreuzigte Heiland meist steif und starr auf einem Suppedaneum steht und sehr oft mit einem Colobium bekleidet ist. Selten ist Christus am Kreuz mit einem Perizoma zu sehen. Erst in der mittelbyzantinischen Zeit ist es üblich, den

Gekreuzigten nur im Perizoma zu zeigen. Fast immer ist er mit geöffneten Augen, also noch lebend, dargestellt.

Erst ab der Mitte des 8. Jh., nach dem Bilderstreit (726 – 843), wird Christus am Kreuz mit geschlossenen Augen abgebildet. Des Weiteren ist in der mittelbyzantinischen Zeit zu bemerken, dass der Körper des gekreuzigten Heilands ein wenig geneigt dargestellt wird. Seine Arme sind nicht mehr ausgestreckt wie in der frühbyzantinischen Epoche, sondern ein wenig gebeugt und sein Haupt ist zu seiner rechten Schulter geneigt. Auch die Kreuzigungsdarstellungen aus der mittelbyzantinischen Zeit zeigen Christus am Kreuz auf einem Suppedaneum stehend.

Die Darstellungsweise des gekreuzigten Heilands in der spätbyzantinischen Zeit ist jener aus der mittelbyzantinischen Epoche sehr ähnlich, was die Körperhaltung und die Bekleidung betrifft: nun wird Christus üblicherweise stets mit einem Perizoma bekleidet abgebildet.

In Bezug auf die Figuren, die der Kreuzigung Christi beiwohnen, lässt sich feststellen, dass sie im Laufe der erwähnten Epochen stets emotionaler gezeigt werden.

11. Literaturverzeichnis

- | | |
|---|---|
| BABIĆ, Ikonen | G. BABIĆ, Ikonen. Belgrad – Frankfurt 1980. |
| BABIĆ, Pološko | G. BABIĆ, Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine). <i>Cahiers archéologiques</i> 27 (1978) 163 – 178. |
| BAGATTI, Adamo | B. BAGATTI, Note sull'iconografia di „Adamo sotto il Calvario“. <i>Liber Annuus</i> 27 (Jerusalem 1977) 5-32. |
| BOSCH-ABELE, Kreuzigung | S. BOSCH-ABELE [Übers.], Kreuzigung, Berlin 2005. |
| ČANAK & TODIĆ, Dečani | M. ČANAK-MEDIĆ – B. TODIĆ, Dečani. Beograd 2005. |
| CHATZIDAKIS, Hosios Loukas | N. CHATZIDAKIS, Hosios Loukas. (Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Ed. M. CHATZIDAKIS). Athens 1997. |
| CORMACK, Writing in Gold | R. CORMACK, Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons. London 1985. |
| CUMONT, Textes et monuments | F. CUMONT, Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra II“(1896); I (1899), 121 – 129. |
| CUTLER & SPIESER, Das mittelalterliche | A. CUTLER – J.-M. SPIESER, Das mittelalterliche Byzanz. 725-1204. München 1996. |
| DALLABARBA BRUSIN & LORENZONI, Aquileia | D. DALLABARBA BRUSIN – G. LORENZONI, L' arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX als secolo XIII. Padova 1968. |
| DEONNA, Les crucifix | W. DEONNA, Les crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique. In: <i>RHistRel</i> 132, 1947, 5 – 47; 133; 1948, 49 – 102. |
| Der serbische Psalter | Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayrischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden 1983. |
| DIETZ & DEMUS, Byzantine | E. DIETZ – O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni. (Published for the American School of Classical Studies at Athens). Cambridge Mass. 1931. |

DINKLER-VON SCHUBERT, Der Schrein	E. DINKLER-VON SCHUBERT, Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie. Marburg 1964, 37 – 45.
DJORDJEVIĆ, Srpske vlastele	I. M. DJORDJEVIĆ, Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića. [The Wall-Paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era (Res.)]. Beograd 1994.
DJURIĆ, Pološko	V. J. DJURIĆ, Pološko Hilendarski metoh i Dragutinova grobnica. In: <i>Zbornik narodnog muzeja</i> . Beograd 1975.
DJURIĆ, Byzantinische Fresken	V. J. DJURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien. München 1976.
DJURIĆ, sun and moon	V. J. DJURIĆ, The representations of sun and moon at Dečani. In: <i>Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle</i> . (1989) 339 – 346.
DJURIĆ, Sopoćani	V. J. DJURIĆ, Sopoćani. Beograd 1991 ² .
ENGEMANN, Sonne und Mond	J. ENGEMANN, Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi. Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet. Teil 3. Bonn 1986, 95 – 101.
FRIEND, Carolingian art	A. M. FRIEND, Carolingian art in the abbey of St. Denis. In: <i>Art Studies</i> 1, 1923. 67 – 75.
FROLOW, La Date	A. FROLOW, La Date des Mosaïques de Daphni, In: <i>Revue Archéologique</i> . (1963) 183ff.
GABELIĆ, Lesnovo	S. GABELIĆ, Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo. Beograd 1998.
GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen	A. GOLDSCHMIDT, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. Berlin 1979.
GRABAR, Un médaillon	A. GRABAR, Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie. In: <i>DOP</i> 6 (1951) 27 – 49.
GRABAR, Ampoules	A. GRABAR, Ampoules de Terre Sainte (Monza – Bobbio). Paris 1958.
GRABAR, Quelques	A. GRABAR, Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IXe siècle. <i>Cahiers archéologiques</i> 15 (1965) 61 – 82.
GRILLMEIER, Der Logos	A. GRILLMEIER, Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung. München 1956.
GRONDIJS, Quelques remarques	H. GRONDIJS, Quelques remarques sur les extérieurs de S. Sabine à Rome. In: <i>Actes du Ve Congrès Interantinal d'Archéologie Chrétienne</i> . Aix-en-Provence 1954. Città del Vaticano 1957.
GRONDIJS, Le Soleil et la Lune	L. H. GRONDIJS, Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixion. In: <i>Actes du IV^e Congrès International des études byzantines</i> , T. I, Sofia (1935) 250 – 254.

HAUSSHERR, Der tote Christus	R. HAUSSHERR, Der tote Christus am Kreuz. Phil. Dissertaton Bonn 1963.
HAUTECOEUR, Le Soleil et la Lune	L. HAUTECOEUR, Le Soleil et la Lune dans les crucifixions.” <i>Revue Archéologique</i> , sér. 5, T. 14 (1921) 13 – 32.
HEISENBERG, Grabeskirche	A. HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Zweiter Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908.
HESBERT, Le problème	R.-J. HESBERT, Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions biblique, petristique, iconographique, liturgique et musicale. Paris-Tournai-Rome 1940.
HOOTZ, Kunstdenkmäler	R. HOOTZ (Hrsg.), Kunstdenkmäler in Jugoslawien. Ein Bildhandbuch. Band 1. Darmstadt 1981.
JEREMIAS, Die Holztür	G. JEREMIAS, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. <i>Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom</i> 7. Tübingen 1980.
KANADIĆ & MILOŠEVIĆ, Sopoćani	O. KANADIĆ & D. MILOŠEVIĆ, Sopoćani Monastery. Belgrade 1986.
KESSLER, An eleventh century ivory plaque	H. L. KESSLER, An eleventh century ivory plaque from South Italy and the Cassinese Revival. In: <i>JbBerlMus N. F.</i> 7 (1965) 67 – 95.
KLAUSER, Henri Leclercq	TH. KLAUSER, Henri Leclercq 1869 – 1945. In: <i>JbAChr Ergbd.</i> 5, 1977.
LAZAREV, Istorija	V. N. LAZAREV, Istorija vizantijskoj živopisi. I-II. Moskva 1948 = Storia della pittura bizantina. Torino 1967 (verb. Aufl.) = neue Aufl. Moskva 1986 (russisch).
LAZAREV, Old Russian	V. N. LAZAREV, Old Russian Murals & Mosaics from the XI to the XVI Century. London 1966.
LAZARIDES, Daphni	P. LAZARIDES, Das Kloster Daphni. Kurzer bebildelter Archäologischer Führer. Athen 1980.
LAZARIDES, Hosios Lukas	P. LAZARIDES, Hosios Lukas. Kurzer bebildelter Archäologischer Führer. Athen 1987.
LECLERCQ, Les asters	H. LECLERCQ, Les asters et la Crucifixion. In: <i>F. Cabrol et H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> I/2, 3018 – 3025.
MANAFIS, Sinai	K. A. MANAFIS (Ed.), Sinai. Treasures of the Monastery of St. Catherine. Athen 1990.
MASER, Rabulas-Kodex	P. MASER, Das Kreuzigungsbild des Rabulas-Kodex. <i>Byzantinoslavica</i> 35/1 (1974) 34 – 46.
MASER, Zur Entstehung	P. MASER, Zur Entstehung des Kreuzigungs-Bildes. Diss. Halle 1970.
MOLSDORF, Christliche Symbolik	W. MOLSDORF, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst (1926), 171f und 257f.

L'ORANGE, Der spätantike Bildschmuck	H. P. L'ORANGE, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939.
PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem	A. PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem. Nicosia 1993.
Patmos	Patmos. Die Schätze des Klosters. Ed. A. D. KOMINIS. Athen 1988.
Pećka Patrijaršija	V. J. DJURIĆ – S. ĆIRKOVIĆ – V. KORAC, Pećka Patrijaršija. Beograd 1990.
PELEKANIDIS, Καλλιέργης	S. PELEKANIDIS, Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος. Athen 1973.
PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria	S. PELEKANIDIS – M. CHATZIDAKIS, Kastoria (<i>Byzantine Art in Greece</i>). Athen 1985.
PETERSON, La croce	E. PETERSON, La croce e la preghiera verso l'oriente. In: <i>EphLit</i> 61 (1945) 52 – 68.
PETKOVIĆ, Kloster Studenica	V. R. PETKOVIĆ, Kloster Studenica. Belgrad 1924.
PIPPAL, Kunst des Mittelalters	M. PIPPAL, Kunst des Mittelalters - eine Einführung. Von den Anfängen der christlichen Kunst bis zum Ende des Hochmittelalters. Wien (u.a.) 2010.
POPOSKA, Church Mother of God	J. POPOSKA, Church Mother of God Peribleptos (St. Clement). Ohrid 2006.
POWSTENKO, St. Sophia	O. POWSTENKO, The Cathedral of St. Sophia in Kiev. Kiev 1954.
PROLOVIĆ, Andreaskirche	J. PROLOVIĆ, Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš. Wien 1997.
RADOJČIĆ: Jedna slikarska škola	S. RADOJČIĆ: Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka. Prilog istoriji hrišćanske umetnosti pod Turcima. <i>Zbornik o likovnoj umetnosti</i> (= 2 LUMS) 1 (1965), 69 – 104.
REIL, Die frühchristlichen Darstellungen	J. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.
RESTLE, Kleinasien	M. RESTLE, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen 1967.
RbK	M. RESTLE (Hrsg.), Reallexikon zur Byzantinischen Kunst (Band V). Stuttgart 1995.
ROMANELLI & NORDHAGEN, S. Maria Antiqua	P. ROMANELLI & P. J. NORDHAGEN, S. Maria Antiqua. Rom 1964.
ROSENBERG, Zellenschmelz	M. ROSENBERG, Zellenschmelz, Bd. III, 31ff.
ROTH, Die Gestirne	A. G. ROTH, Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst. Berner Schriften zur Kunst 3. 1945.

ŠČEPKINA, Miniatjura	M. V. ŠČEPKINA, Miniatjura Hludovskoj psaltyri. Grečeskij illustrovannyj kodeks IX veka. Moskva 1977.
SAUER, Symbolik	J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters (1924). 25f und 223 – 225.
SCHÜLLER-PIROLI, Sankt Peter	S. SCHÜLLER-PIROLI, 2000 Jahre Sankt Peter. Die Weltkirche von den Anfängen bis zur Gegenwart. Olten 1950.
SEIBERT, Lexikon	J. SEIBERT, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg im Breisgau 2002.
SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus	S. SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus. 7th-20th Century. Nikosia 1994.
SÖRRIES, Buchmalerei	R. SÖRRIES, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick. Wiesbaden 1993.
Studenica	S. ĆIRKOVIĆ – V. KORAĆ – G. BABIĆ, Le monastère de Studenica. Belgrad 1986 (auch serb. und engl.).
TOMIĆ DE MURO, Srednjovekovno shvatanje	V. TOMIĆ DE MURO, Srednjovekovno shvatanje slike i kompozicija Raspeća u Bogorodičinoj crkvi u Studenici. In: Jugoslawisches Institut zur Erhaltung der historischen Monumente. 1968.
Treasures	S. M. PELEKANIDIS – P. C. CHRISTOU – CH. TSIOMIS – S. N. KADAS, The Treasures of Mont Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. I. Athen 1974 (1. Aufl. griechisch).
Tusculum	Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters. München 1963.
VERDIER, Un monument inédit	PH. VERDIER, Un monument inédit de l'art mosan du XIIe siècle. <i>RBAHA</i> 30 (1961) 115 – 175.
WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen	K. WEITZMANN (u.a.), Die Ikonen Sinai, Griechenland und Jugoslawien. Herrsching 1977.
WEITZMANN, Die Ikone	K. WEITZMANN, Die Ikone 6. bis 14. Jahrhundert. München 1978.
WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise	A. WHARTON EPSTEIN, Tokali Kilise. The Tenth-Century Metropolitan Art in Cappadocia. (<i>Dumbarton Oaks Studies</i> 22). Washington 1986.
WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen	K. WESSEL, Frühbyzantinische Darstellungen der Kreuzigung. <i>Rivista di Archeologia Christiana</i> 36 (Roma 1960) 45 – 71.
WESSEL, KreuzigungK.	WESSEL, Die Kreuzigung. Recklinghausen 1966.
WILPERT, Katakombengemälde	J. WILPERT, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freiburg im Breisgau [u.a.] 1891.
ŽIVKOVIĆ, Gračanica	B. ŽIVKOVIĆ, Gračanica. Crteži fresaka (SSSSV 7). [Gračanica. Les dessins des fresques (LMPSM 7)]. Beograd 1989.

ŽIVKOVIĆ, Gradac	B. ŽIVKOVIĆ, Konzervatorski radovi na freskama manastira Gradca. <i>Saoštenja</i> 8 (1969) 119 – 128.
ŽIVKOVIĆ, Poganovo	B. ŽIVKOVIĆ, Poganovo. Crteži fresaka (SSSSV 5). [Poganovo. Les dessins des fresques (LMPSM 5)]. Beograd 1986.
ŽIVKOVIĆ, Sopoćani	B. ŽIVKOVIĆ, Sopoćani. Crteži fresaka (SSSSV 3). [Sopoćani. Les dessins des fresques (LMPSM 3)]. Beograd 1984.
ŽIVKOVIĆ, Žiča	B. ŽIVKOVIĆ, Žiča. Crteži fresaka (SSSSV 4). [Žiča. Les dessins des fresques (LMPSM 4)]. Beograd 1985.
1000 Jahre Bistum Bamberg	L. GÖLLER (Hrsg.), 1000 Jahre Bistum Bamberg, 1007 – 2007, unterm Sternenmantel; Katalog. Petersberg 2007.

12. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	SEIBERT, Lexikon, 183.
Abb. 2	WESSEL, Kreuzigung, 7.
Abb. 3	WESSEL, Kreuzigung, 11.
Abb. 4	BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 9.
Abb. 5	Pećka Patrijaršija, 156/Abb. 95.
Abb. 6	DJURIĆ, sun and moon, Fig. 1.
Abb. 7	DJURIĆ, sun and moon, Fig. 2.
Abb. 8	DJURIĆ, sun and moon, Fig. 3.
Abb. 9	GRABAR, Ampoules, Pl. XI.
Abb. 10	GRABAR, Ampoules, Pl. XII.
Abb. 11	GRABAR, Ampoules, Pl. XIII.
Abb. 12	GRABAR, Ampoules, Pl. XIV.
Abb. 13	GRABAR, Ampoules, Pl. XVI.
Abb. 14	GRABAR, Ampoules, Pl. XVIII.
Abb. 15	GRABAR, Ampoules, Pl. XXII.
Abb. 16	GRABAR, Ampoules, Pl. XXIV.
Abb. 17	GRABAR, Ampoules, Pl. XXVI.
Abb. 18	GRABAR, Ampoules, Pl. XXVIII.
Abb. 19	ENGEMANN, Sonne und Mond, T. 34/Abb. 1.
Abb. 20	Fotoarchiv J. Prolović.

Abb. 21	Patmos, 95/Abb. 36.
Abb. 22	PELEKAN. & CHATZIDAK., Kastoria, 75/12.
Abb. 23	SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 162/Abb. 32b.
Abb. 24	Fotoarchiv J. Prolović.
Abb. 25	WESSEL, Kreuzigung, 29.
Abb. 26	GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. II/Abb. 6.
Abb. 27	GRABAR, Ampoules, Pl. XXXIV.
Abb. 28	GRABAR, Ampoules, Pl. XXXVI.
Abb. 29	GRABAR, Ampoules, Pl. XXXVII.
Abb. 30	BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 7.
Abb. 31	BOSCH-ABELE, Kreuzigung, 5.
Abb. 32	WESSEL, Kreuzigung, 20.
Abb. 33	WESSEL, Kreuzigung, 18.
Abb. 34	WESSEL, Kreuzigung, 26.
Abb. 35	CUTTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 28.
Abb. 36	CUTTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 29.
Abb. 37	WESSEL, Kreuzigung, 36.
Abb. 38	MANAFIS, Sinai, 141/Abb. 9.
Abb. 39	WESSEL, Kreuzigung, 17.
Abb. 40	WESSEL, Kreuzigung, 28.
Abb. 41	CUTTLER & SPIESER, Das mittelalterliche, 27.
Abb. 42	WILPERT, Katakombengemälde, T. XVIII.
Abb. 43	SCHÜLLER-PIROLI, Sankt Peter, 136.
Abb. 44	1000 Jahre Bistum Bamberg, Bucheinband innen.
Abb. 45	WESSEL, Kreuzigung, 38.
Abb. 46	ŠČEPKINA, Miniatur, 4.
Abb. 47	ŠČEPKINA, Miniatur, 86.
Abb. 48	ŠČEPKINA, Miniatur, 20.
Abb. 49	ŠČEPKINA, Miniatur, 45ob.
Abb. 50	ŠČEPKINA, Miniatur, 67.
Abb. 51	ŠČEPKINA, Miniatur, 72ob.

Abb. 52	Treasures, 134/Abb. 180.
Abb. 53	Treasures, 142/Abb. 207.
Abb. 54	LAZARIDES, Hosios Lukas, 32/Abb. 14.
Abb. 55	LAZARIDES, Daphni, 45/Abb. 23.
Abb. 56	RESTLE, Kleinasien, II, 117.
Abb. 57	RESTLE, Kleinasien, II, 118.
Abb. 58	RESTLE, Kleinasien, II, 119.
Abb. 59	RESTLE, Kleinasien, II, 285.
Abb. 60	RESTLE, Kleinasien, II, 205.
Abb. 61	RESTLE, Kleinasien, II, 237.
Abb. 62	MANAFIS, Sinai, 158/Abb. 28.
Abb. 63	RESTLE, Kleinasien, II, 31.
Abb. 64	WESSEL, Kreuzigung, 35.
Abb. 65	WESSEL, Kreuzigung, 25.
Abb. 66	RESTLE, Kleinasien, II, 258.
Abb. 67	DALLABARBA BRUSIN & LORENZONI, Aquileia, 138.
Abb. 68	WESSEL, Kreuzigung, 46.
Abb. 69	WESSEL, Kreuzigung, 59.
Abb. 70	RESTLE, Kleinasien, II, 183.
Abb. 71	WESSEL, Kreuzigung, 63.
Abb. 72	WESSEL, Kreuzigung, 60.
Abb. 73	WESSEL, Kreuzigung, 64.
Abb. 74	RESTLE, Kleinasien, II, 92.
Abb. 75	GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIX/102.
Abb. 76	GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. VIII/26.
Abb. 77	GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. XL/105.
Abb. 78	GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen, T. LXVI/201.
Abb. 79	POWSTENKO, St. Sophia, 135.
Abb. 80	LAZAREV, Old Russian, 138/Abb. 116.
Abb. 81	PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypern, 88f./Abb. 55a.
Abb. 82	PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypern, 76/Abb. 52.

Abb. 83	SOPHOCLEUS, Icons of Cyprus, 151/Abb. 24.
Abb. 84	BABIĆ, Ikonen, 20/Nr. 15.
Abb. 85	KANADIĆ & MILOŠEVIĆ, Sopoćani, 32/Abb. 15.
Abb. 86	Fotoarchiv J. Prolović.
Abb. 87	PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem, 75/Abb. 51a.
Abb. 88	Patmos, 136/Abb. 9.
Abb. 89	POPOSKA, Church Mother of God, Illustration/Crucifixion.
Abb. 90	Der serbische Psalter, fol. 31r.
Abb. 91	Fotoarchiv J. Prolović.
Abb. 92	ŽIVKOVIĆ, Žiča, 35.
Abb. 93	ŽIVKOVIĆ, Gračanica, 34.
Abb. 94	ŽIVKOVIĆ, Gradac, 125.
Abb. 95	WESSEL, Kreuzigung, 77.
Abb. 96	PELEKANIDIS, Καλλιέργης, ΠΙΝΑΞ Θ.
Abb. 97	ŽIVKOVIĆ, Gračanica, 41.
Abb. 98	GABELIĆ, Lesnovo, Abb. 30.
Abb. 99	PROLOVIĆ, Andreaskirche, 131/Fig. 24.
Abb. 100	PAPAGEORGHIU, Ikonen aus Cypem, 32/Abb. 18.
Abb. 101	BABIĆ, Ikonen, 21/Nr. 20.
Abb. 102	BABIĆ, Ikonen, 19/Nr. 12.
Abb. 103	BABIĆ, Ikonen, 20/Nr. 15.
Abb. 104	BABIĆ, Pološko, 172/Abb. 1.
Abb. 105	DJURIĆ, Pološko, Abb. 2.

13. Abbildungen

	Griechisches Kreuz: vier gleich lange Arme.		Widerkreuz: an den vier Enden erscheinen wiederum kleine Kreuze.
	Lateinisches Kreuz: Querbalken kürzer und nach oben verschoben; vielleicht die Form des historischen Kreuzes Christi; übliche Kreuzform bei der Darstellung der Kreuzigung und des Kruzifixus allein.		Krückenkreuz: zusammengesetzt aus vier T-Kreuzen (Krücken, siehe oben Antoniuskreuz).
	Antoniuskreuz: T-förmig; Kennzeichen des im 11. Jh. gegründeten Antoniterordens und des hl. Einsiedlers Antonius, der einen T-förmigen, oft mit Glöckchen versehenen Kruckstab trägt. Vielleicht die Form des historischen Kreuzes Christi; die Schächer werden oft (im Unterschied zu Christus am lateinischen Kreuz) an T-förmige Kreuze gefesselt dargestellt. Zum hebräischen Buchstaben T (taw) als Zeichen der Errettung Aaron.		Jerusalem Kreuz: die fünf Kreuze bedeuten die fünf Wundmale Christi. Abzeichen des Ordens der Ritter vom Heiligen Grab in Jerusalem.
	Gabelkreuz: Y-förmig, im Mittelalter für die Schächer, aber auch für Christus selbst verwendet, um sein qualvolles Leiden mit den gewaltsam hochgebogenen Armen besonders zu verdeutlichen („Pestkruzifixe“, Kreuzigung).		Malteser- oder Johanniterkreuz: Kennzeichen der Mitglieder dieser Kreuzritterorden.
	Andreaskreuz: X-förmig, Andreas.		Kreuzabnahme. Von der Abnahme des toten Christus vom Kreuz berichten die Evangelien – wie von der Annagelung ans Kreuz (Kreuzigung) – keine Einzelheiten (Matthäus 27,57ff; Markus 15,42ff; Lukas 23,50ff; Johannes 19,38f). Joseph von Arimathäa, der als Mitglied des Hohen Rates der Verurteilung Jesu nicht zugestimmt hatte, erbittet sich von Pilatus den Leichnam Jesu, um ihn zu bestatten (Grablegung). Er nimmt den Gekreuzigten vom Kreuz ab und hüllt ihn zum Begräbnis in Leinwand. Nikodemus bringt Myrrhe und Aloe zur Salbung des Toten. In bildlichen Darstellungen hilft Nikodemus Joseph von Arimathäa bei der Abnahme Jesu vom Kreuz, Joseph steht dabei meist allein oder mit weiteren Helfern auf einer ans Kreuz gelehnten Leiter.
	Doppelkreuz (Kardinal- und Patriarchenkreuz): der obere, kürzere Querbalken erinnert an die Inschrifttafel am Kreuz Christi.		Er nimmt den Gekreuzigten vom Kreuz ab und hüllt ihn zum Begräbnis in Leinwand. Nikodemus bringt Myrrhe und Aloe zur Salbung des Toten. In bildlichen Darstellungen hilft Nikodemus Joseph von Arimathäa bei der Abnahme Jesu vom Kreuz, Joseph steht dabei meist allein oder mit weiteren Helfern auf einer ans Kreuz gelehnten Leiter.
	Byzantinisches oder russisches Kreuz: der dritte, schräg oder gerade angebrachte unterste Querbalken erinnert an das Fußbrett vom Kreuz Christi.		Er nimmt den Gekreuzigten vom Kreuz ab und hüllt ihn zum Begräbnis in Leinwand. Nikodemus bringt Myrrhe und Aloe zur Salbung des Toten. In bildlichen Darstellungen hilft Nikodemus Joseph von Arimathäa bei der Abnahme Jesu vom Kreuz, Joseph steht dabei meist allein oder mit weiteren Helfern auf einer ans Kreuz gelehnten Leiter.
	Papstkreuz mit drei verschiedenen langen Querbalken.		Er nimmt den Gekreuzigten vom Kreuz ab und hüllt ihn zum Begräbnis in Leinwand. Nikodemus bringt Myrrhe und Aloe zur Salbung des Toten. In bildlichen Darstellungen hilft Nikodemus Joseph von Arimathäa bei der Abnahme Jesu vom Kreuz, Joseph steht dabei meist allein oder mit weiteren Helfern auf einer ans Kreuz gelehnten Leiter.
	Henkelkreuz: in der ägyptischen Hieroglyphenschrift das Zeichen für „Leben“, daher von den koptischen Christen übernommen für Christi Kreuz als das wahre Lebens-Zeichen.		Er nimmt den Gekreuzigten vom Kreuz ab und hüllt ihn zum Begräbnis in Leinwand. Nikodemus bringt Myrrhe und Aloe zur Salbung des Toten. In bildlichen Darstellungen hilft Nikodemus Joseph von Arimathäa bei der Abnahme Jesu vom Kreuz, Joseph steht dabei meist allein oder mit weiteren Helfern auf einer ans Kreuz gelehnten Leiter.

Abb. 1 – Unterschiedliche Kreuzformen der christlichen Kunst.

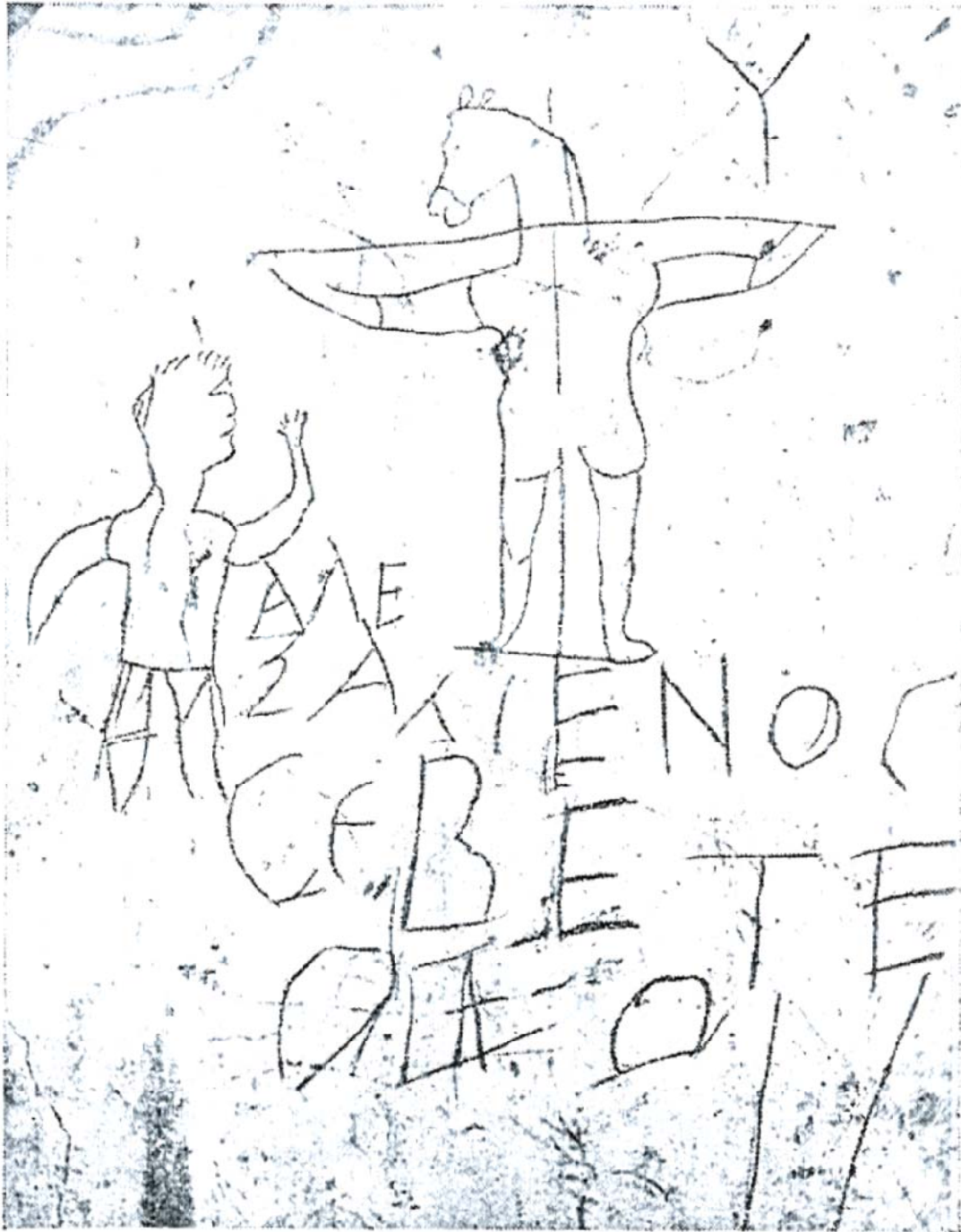


Abb. 2 – Spottkruzifix - Ritzzeichnung vom Palatin, 238/44. Rom.



Abb. 3 – Magische Gemme, 3. Jh. Paris.



Abb. 4 – Rabbula-Codex, 6. Jh. Florenz.



доприносе две појединости у овим сценама. У Причешћу апостола, у средини, између насликаних часних трпеза, иза којих стоји Христос и дели апостолима хлеб и вино, насликана је, с прочеља виђења, једнокуполна црквица. Њен улаз чува шестокрили херувим. Покушавана су различита тумачења њене изузетне појаве, и она су се сводила на проналажење везе с евхаристијом, било што се претпостављало да представља артофорнион за причесне дарове, било што је реч о симболици цркве.⁹⁵ У апсиди, доле, шест црквених отаца служе око малог Христа, положеног на часну трпезу, који симболично представља жртву. Предводе их, као обично, Василије Велики и Јован Златоусти. На северу, на крају свите, је Св. Сава, први архиепископ српски. Он је ту, као и у скоро век старијем живопису, у суседној цркви Св. Апостола, саслужитељ највећим оцима хришћанске цркве. Српско сликарство из средине XIII века указало је прво ту част Св. Сави, а српски црквени великодостојници су се потрудили да га она тако често не мимоиђе, све док се сликала у олтарима Служба епископа. У обе пећке цркве Сава Српски следи Кирила Александријског, јер га је писац Доментијан прогласио другим Кирилом, због сличне судбине и одрицања од световне власти. Данило II се угледао, у овој прилици, на старији иконографски пример из Св. Апостола.⁹⁶

Чело лука над апсидом у пећкој Одигитрији украшено је медаљонима, опет с попрелима славних епископа хришћанства. Међу њима је и Ксвмент Охридски, означен не само натписом, већ и типом особеним за овог

95.
Растеће
Христово, свог
северног крака
крста, око 1335;
црква
Богородице
Одигитрије

Abb. 5 – Gottesmutter-Kirche des serbischen Patriachatsklosters, 1335. Пећ.

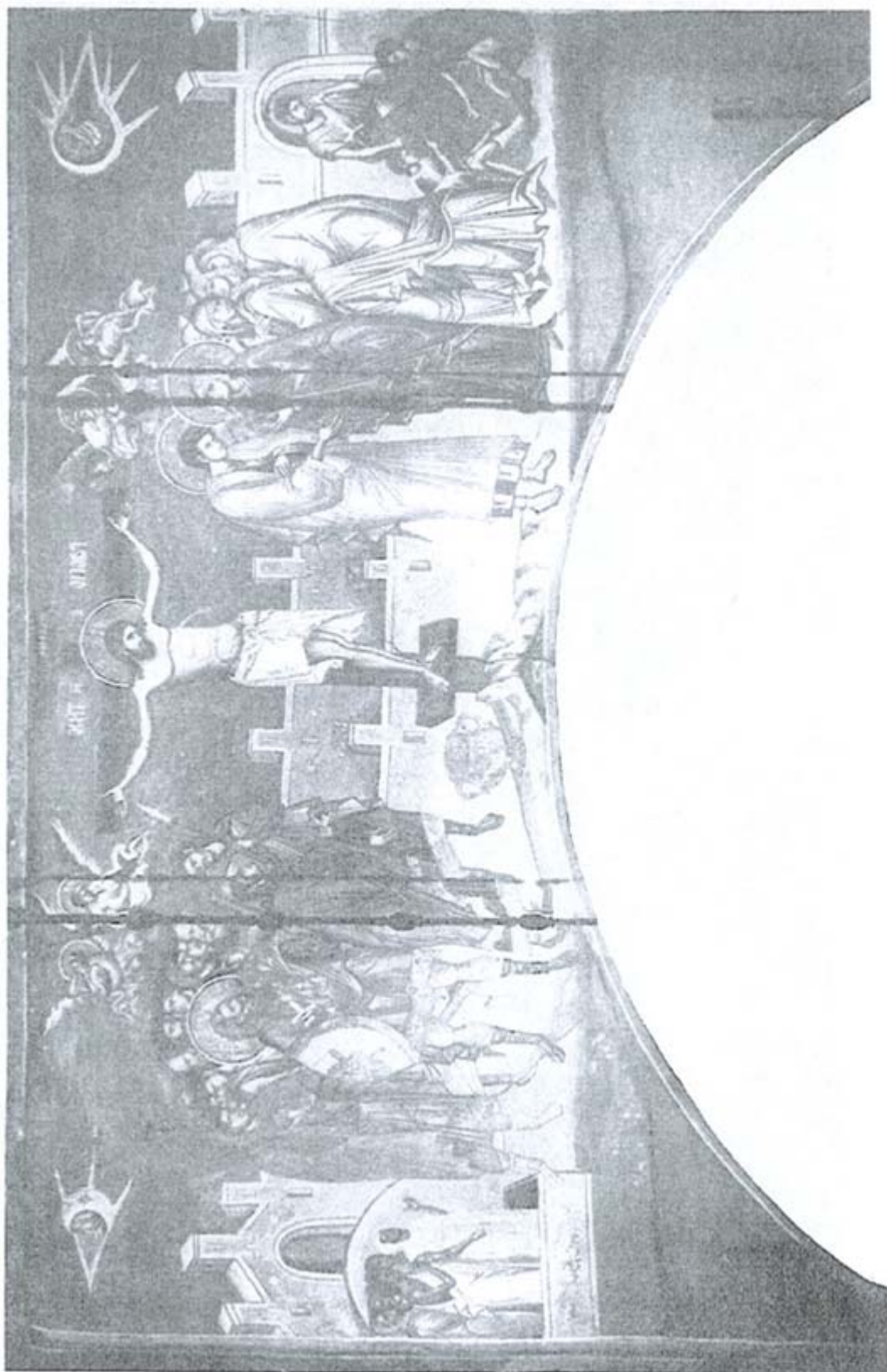


Abb. 6 – Fresko, 1335 – 1350. Dečani.

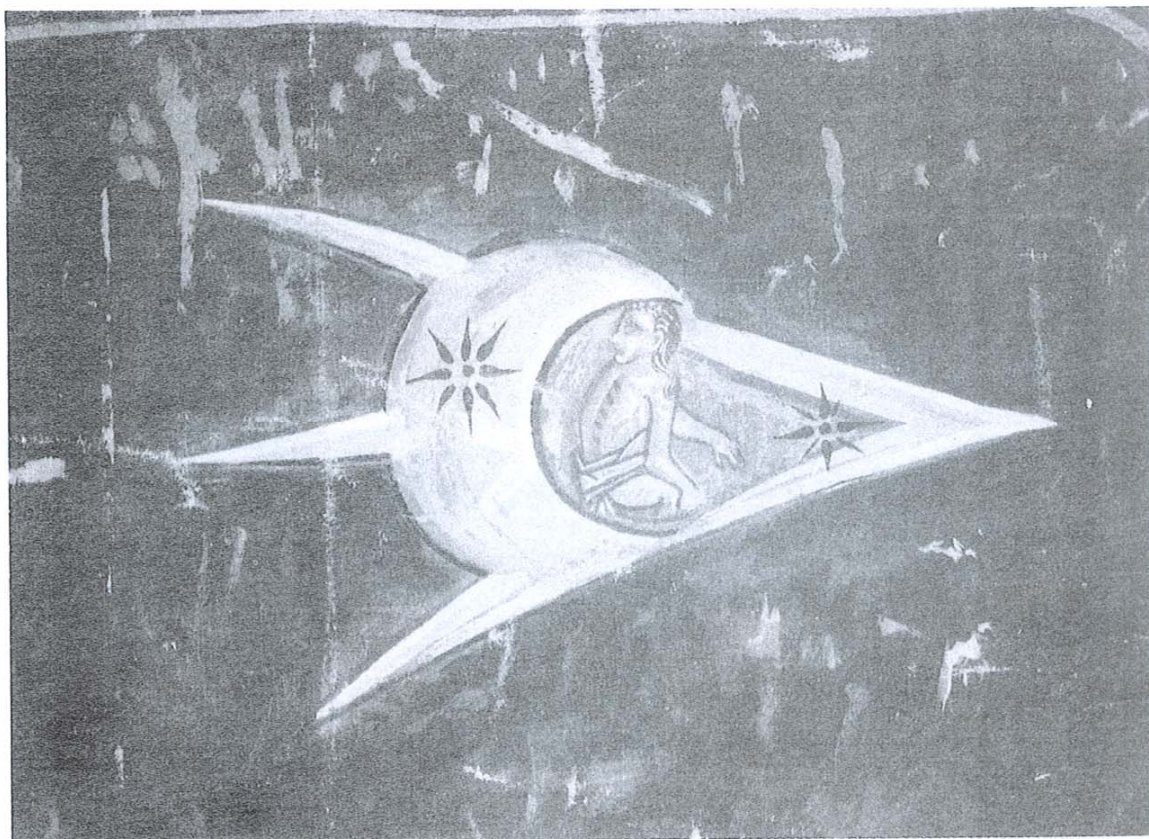


Abb. 7 – Die Sonne, Detail der Abb. 6.



Abb. 8 – Der Mond, Detail der Abb. 6.



Abb. 9 – Ampulle Nr. 5, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 10 – Ampulle Nr. 6, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 11 – Ampulle Nr. 8, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 12 – Ampulle Nr. 9, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 13 – Ampulle Nr. 10, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 14 – Ampulle Nr. 11, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 15 – Ampulle Nr. 12, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 16 – Ampulle Nr. 13, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 17 – Ampulle Nr. 14, vor Ende des 6. Jh. Monza.



Abb. 18 – Ampulle Nr. 15, vor Ende des 6. Jh. Monza.

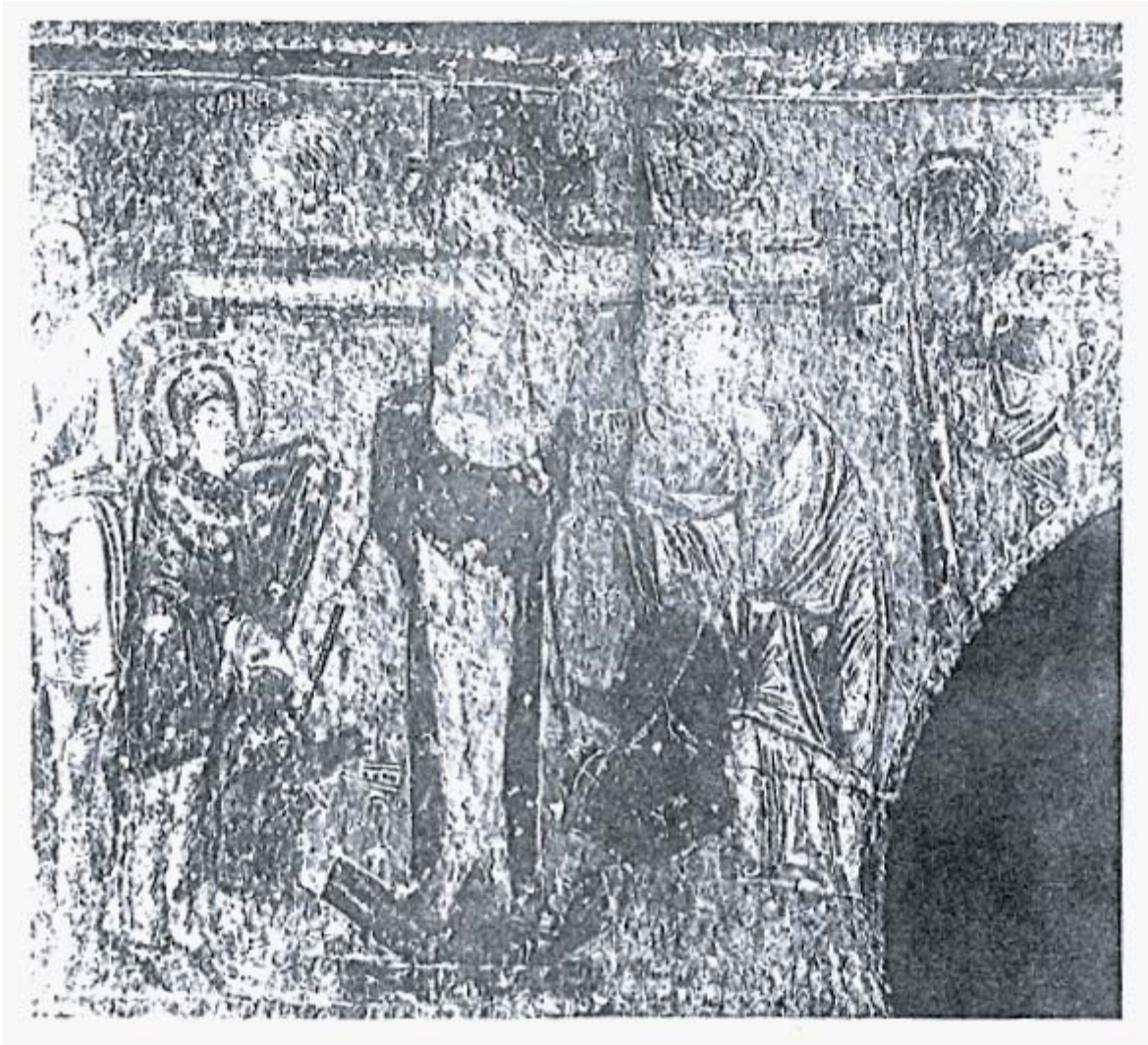


Abb. 19 – Höhlenkirche („Großes Taubenhaus“), 963 – 969. Çavusin (Kappadokien).



Abb. 20 – Fresko, 1208. Studenica.



Abb. 21 – Westwand des Refektoriums des Johannesklosters, letztes Viertel des 13. Jh.
Patmos.



Abb. 22 – Panhagia Mavriotissa, Anfang des 12. Jh. Kastoria (Griechenland).



Abb. 23 – Ikone aus der Kirche zur Heiligen Paraskevi, 15. Jh. Geroskipou (Zypern).



Abb. 24 – Fresko, 2.Hälfte 10.Jh. Trescavac.



Abb. 25 – Bronzekreuz, Ende des 6. Jh. Rhode Island.



Abb. 26 – Elfenbeinrelief, 10. Jh. New York.



Abb. 27 – Ampulle Nr. 3, vor dem Ende des 6. Jh. Bobbio.



Abb. 28 – Ampulle Nr. 5, vor dem Ende des 6. Jh. Bobbio.



Abb. 29 – Ampulle Nr. 6, vor dem Ende des 6. Jh. Bobbio.



Abb. 30 – Relief an der Holztür in Santa Sabina, 6. Jh. Rom.



Abb. 31 – Elfenbeinrelief aus Oberitalien, um 420/30. London.



Abb. 32 – Amulett, 6./7. Jh. Paris.



Abb. 33 – Weihrauchgefäße aus Trapezunt, 6./7. Jh. Berlin.



Abb. 34 – Wandbild in der Santa Maria Antiqua, 8. Jh. Rom.



Abb. 35 – Fieschi-Morgan Staurothek Vorderseite, 7./9. Jh. New York.



Abb. 36 – Fieschi-Morgan Staurothek Innenseite, 7./9. Jh. New York.



Abb. 37 – Ikone des Katharinen Klosters, 8./9. Jh. Sinai.



Abb. 38 – Ikone des Katharinen-Klosters, 8./9. Jh. Sinai.



Abb. 39 – Kästchen aus dem Schatz von Sancta Sanctorum, Ende des 6. Jh. Rom.

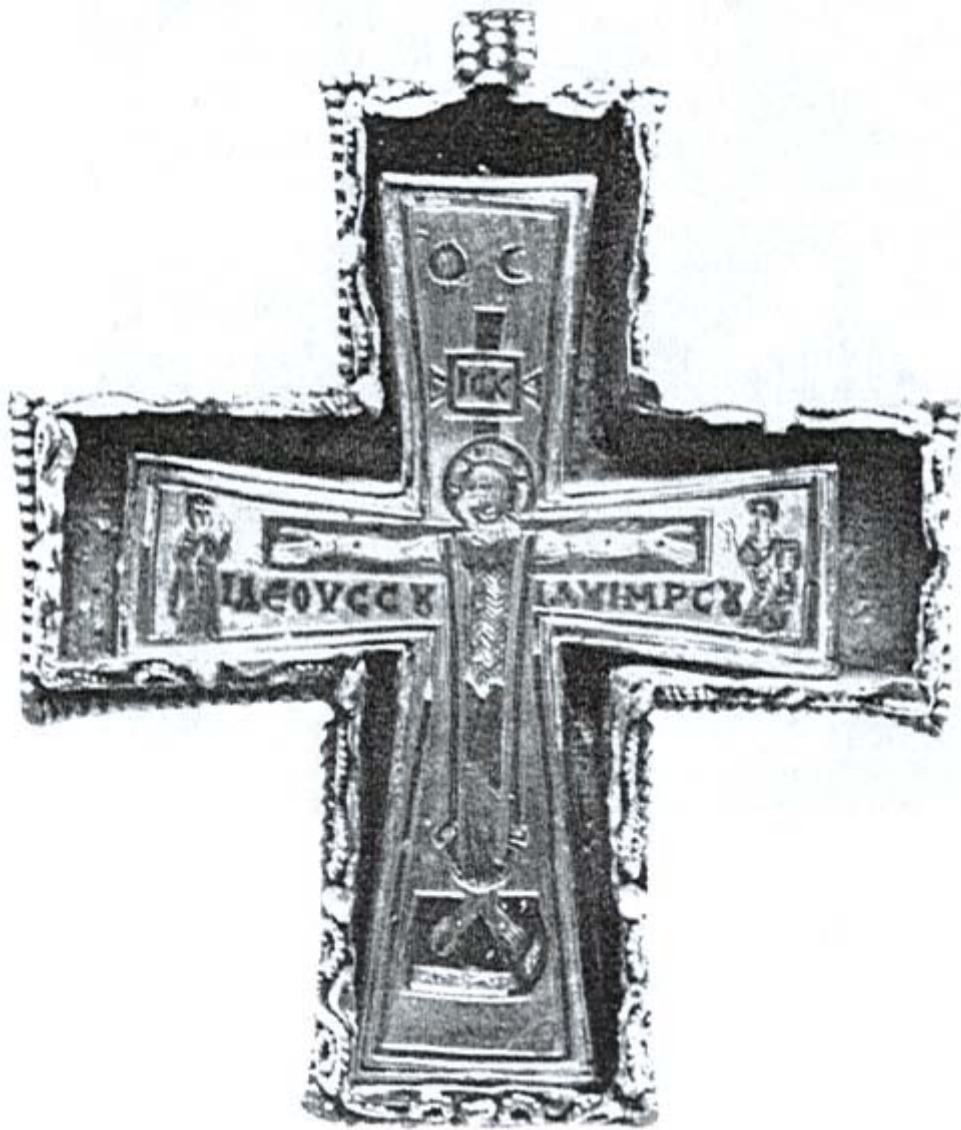


Abb. 40 – Reliquienkreuz der Theodelinde, 6. Jh. Monza.



Abb. 41 – Pectorales Reliquienkreuz, 9.Jh. Pliska.



Abb. 42 – Wandbild im Coemeterium Valentini an der Via Flaminia, Rom.



Abb. 43 – Codex Barb. Lat. 2732, Rückwand der Marienkapelle der Peterskirche, Rom.



Abb. 44 – Mantel von Heinrich II., Bamberg.

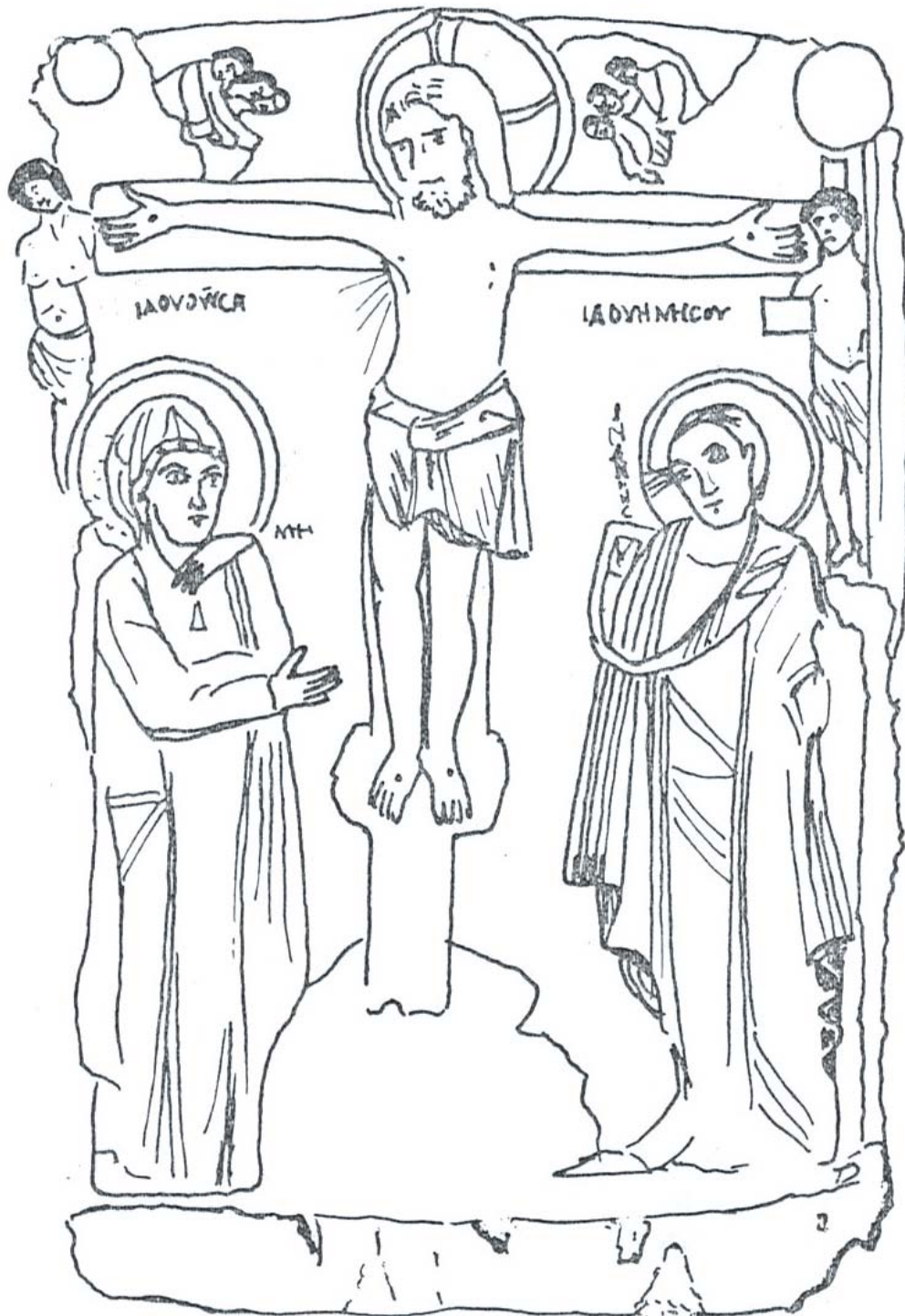


Abb. 45 – Ikone des Katharinen-Kloster, 9. Jh. Sinai.



Abb. 46 – Chludov-Psalter fol. 4r, 9. Jh. Moskau.



Abb. 47 – Chludov-Psalter fol. 86r, 9. Jh. Moskau.



Abb. 50 – Chludov-Psalter fol. 67r, 9. Jh. Moskau.



Abb. 52 – Pantokrator-Psalter, 9. Jh.



Abb. 53 – Pantokrator-Psalter, 9. Jh.

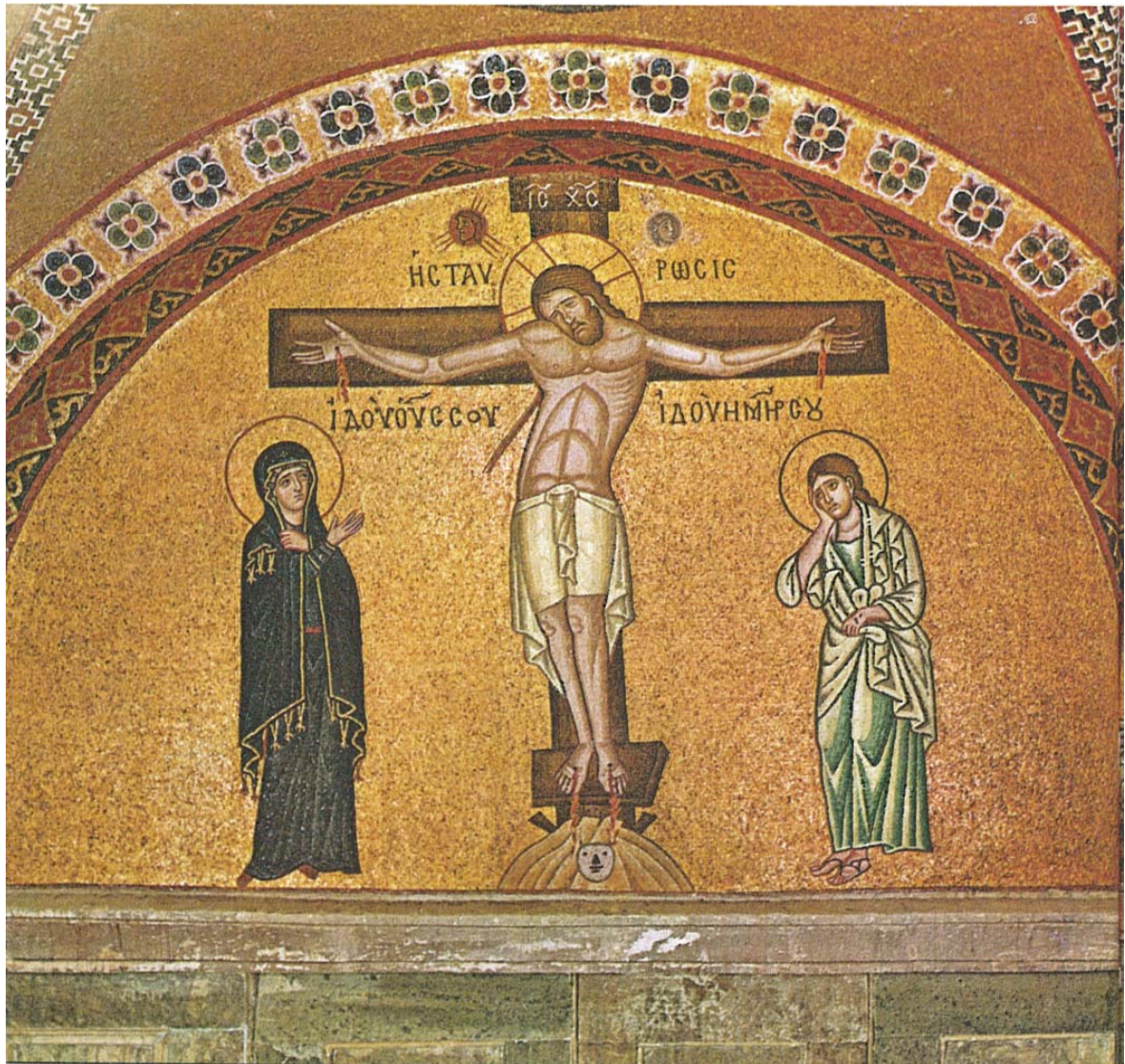


Abb. 54 – Mosaik des Klosters Hosios Lukas, Mitte des 11. Jh. In der Nähe von Phokis (Griechenland).



Abb. 55 – Katholikon des Klosters von Daphni, Ende des 10. Jh. bzw. Anfang des 11. Jh.
In der Nähe von Athen.



Abb. 56 – Tokali Kilise, Mitte des 10. Jh. Göreme (Kappadokien).



Abb. 57 – Tokali Kilise, Detail der Abb. 56.



Abb. 58 – Tokali Kilise, Detail der Abb. 56.

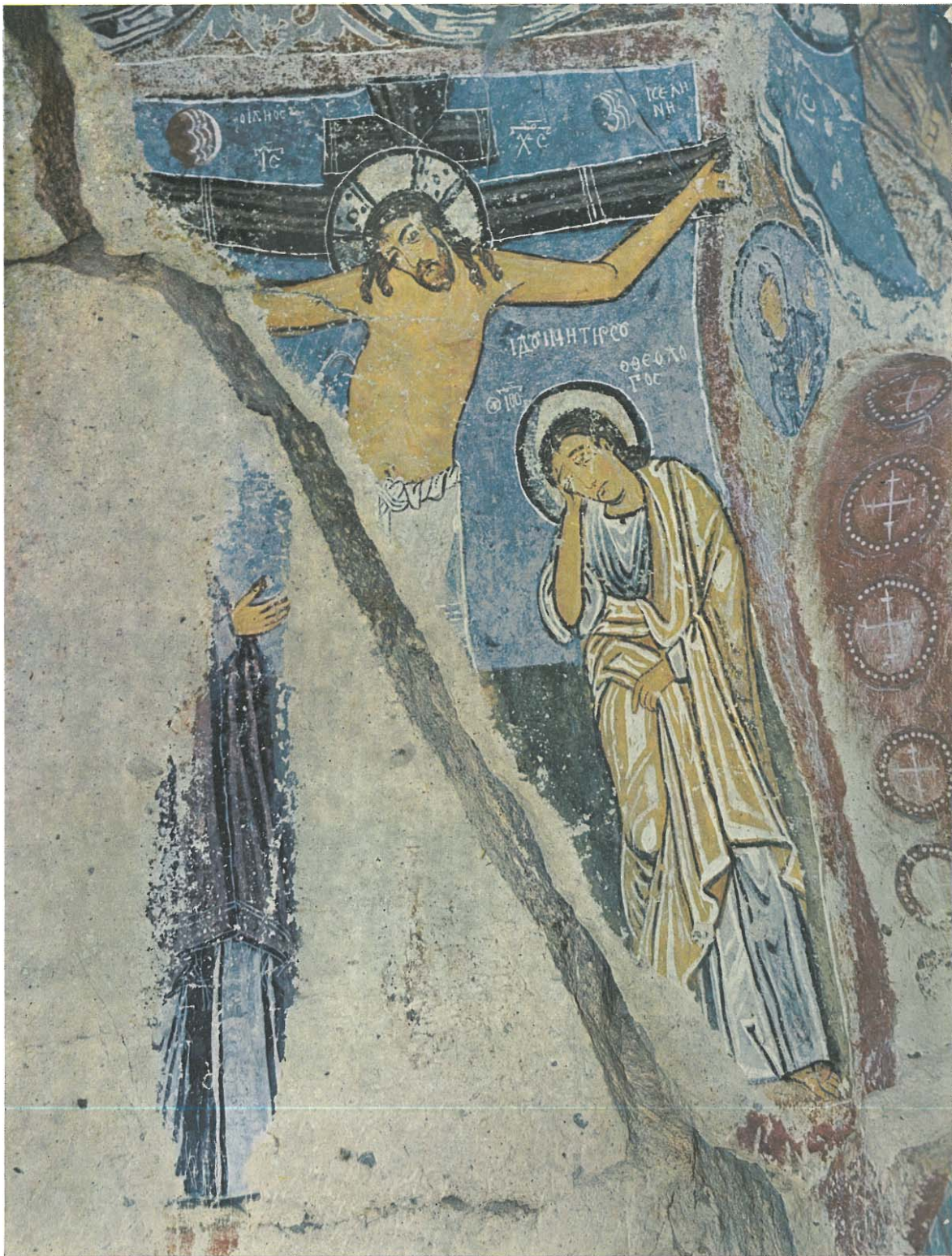


Abb. 59 – Kiliclar Kuskuk, 1. Hälfte des 11. Jh. Göreme (Kappadokien).



Abb. 60 – Çarikli Kilise, 2. Hälfte des 12. Jh. Göreme (Kappadokien).



Abb. 61 – Karanlık Kilise, um 1200/10. Göreme (Kappadokien).



Abb. 62 – Tetrptychon (Detail) aus Sinai, 12. Jh.

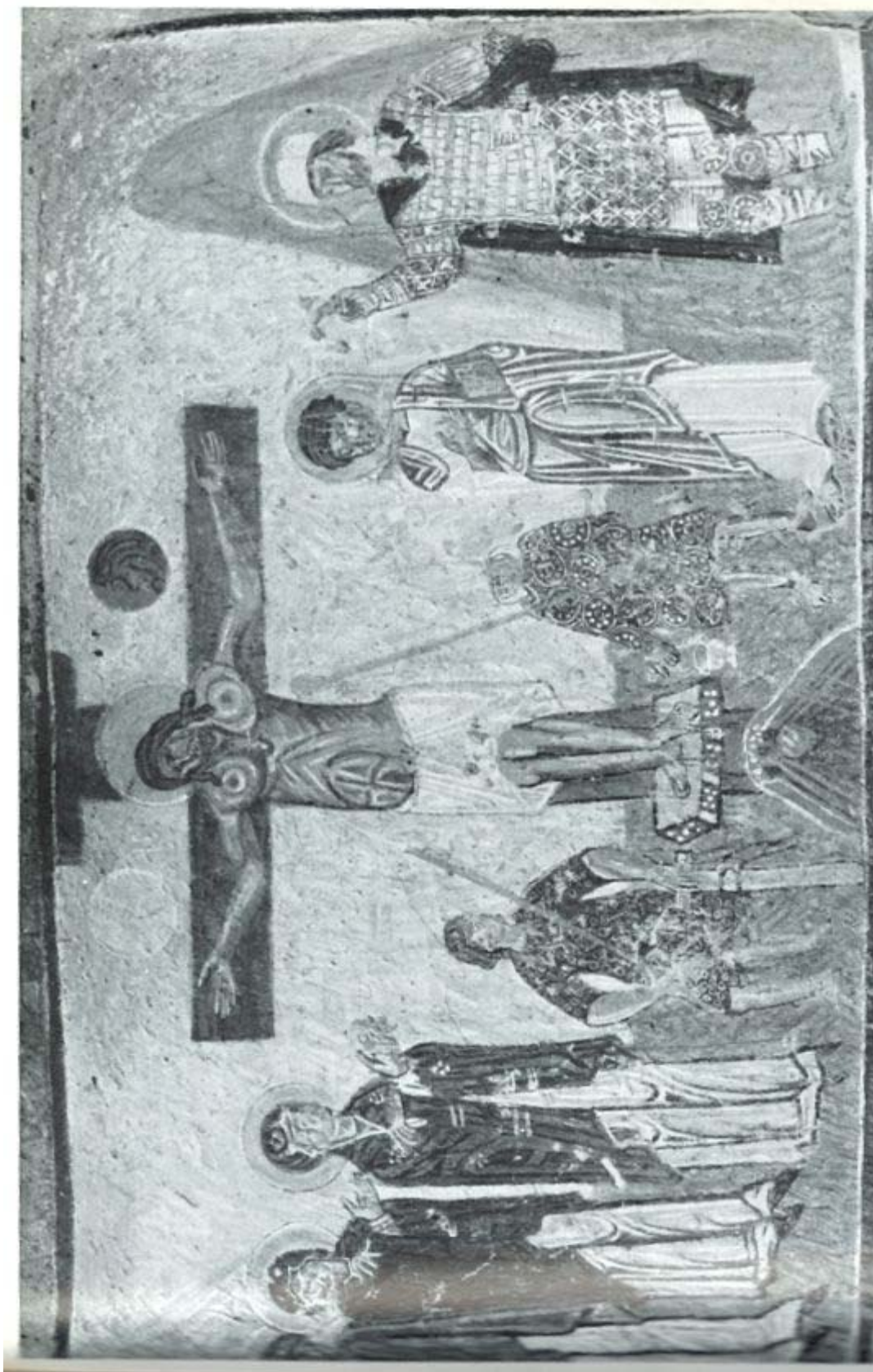


Abb. 63 – Sakli Kilise, um 1070. Göreme (Kappadokien).



Abb. 64 – Codex gr. 74, 12. Jh. Paris.



Abb. 65 – Email-Tafel von einem Buchdeckel, 12. Jh. (?). München.



Abb. 66 – Kılıçlar Kilise, um 900. Göreme (Kappadokien).



Abb. 67 – Fresko, Ende des 12./Anfang des 13. Jh. Aquileia.

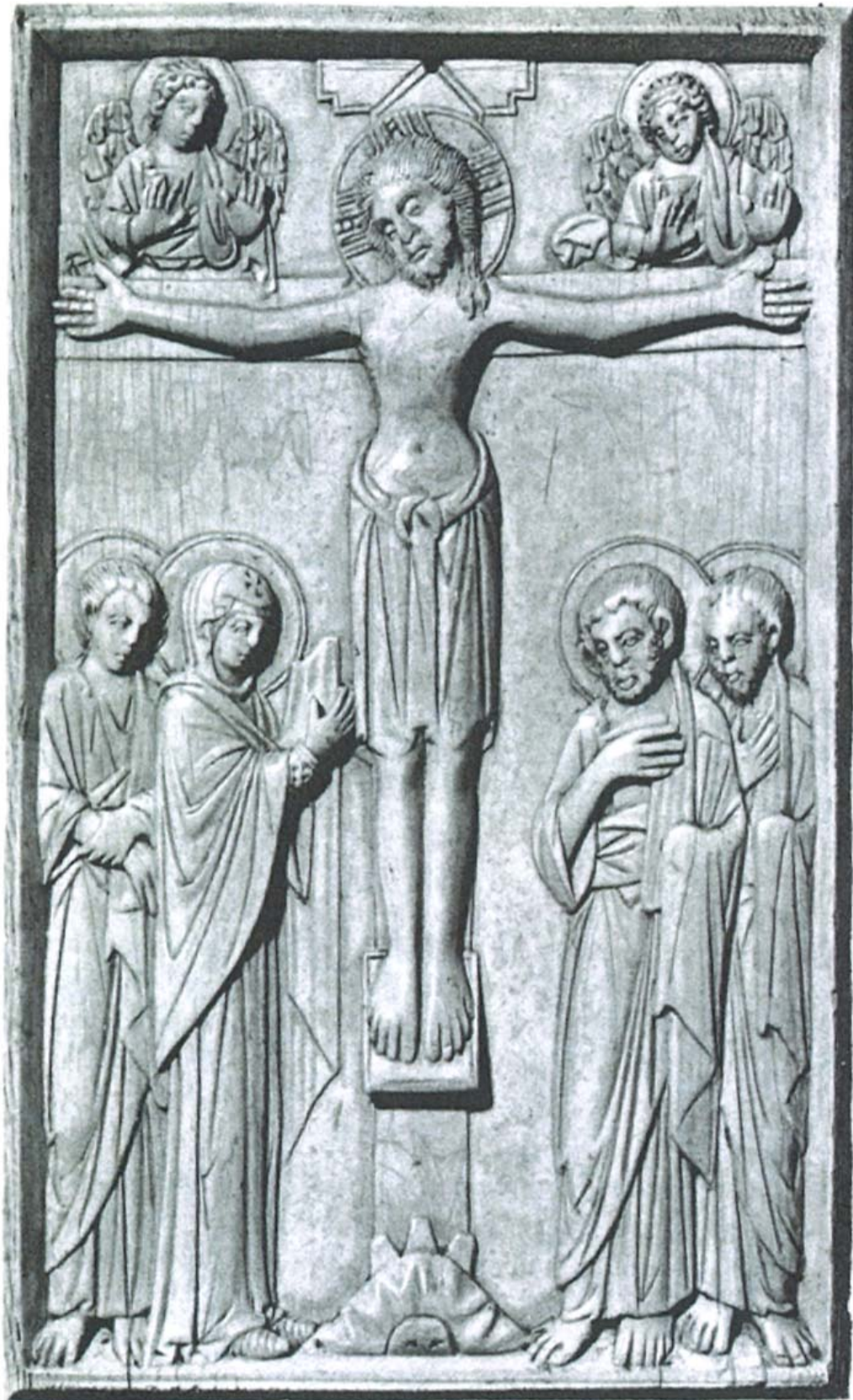


Abb. 68 – Elfenbeintafel, 2. Hälfte des 10. Jh. Paris.

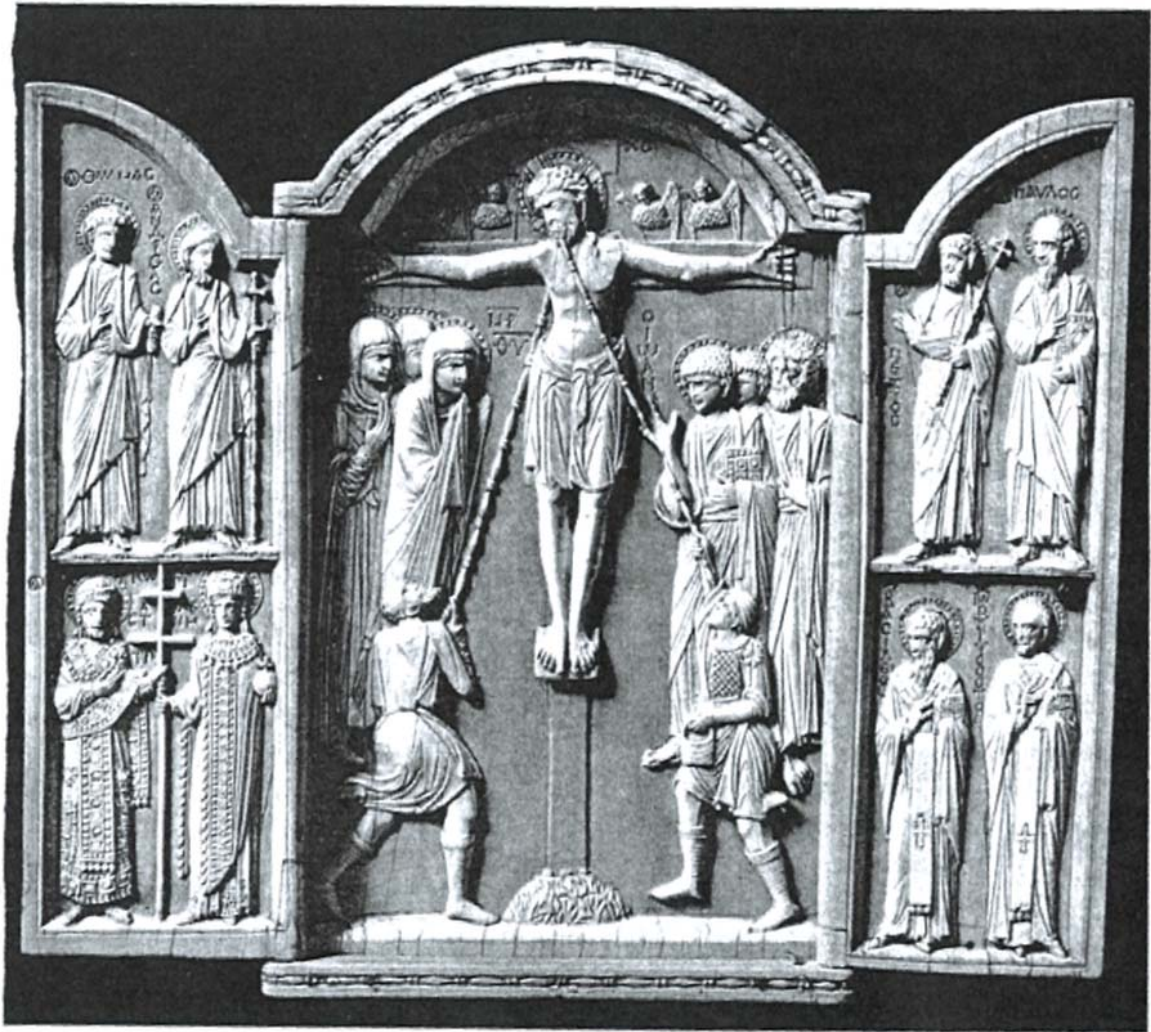


Abb. 69 – Elfenbein-Triptychon, 10. Jh. Berlin.



Abb. 70 – Elmalı Kilise, um 1190/1200. Göreme (Kappadokien).

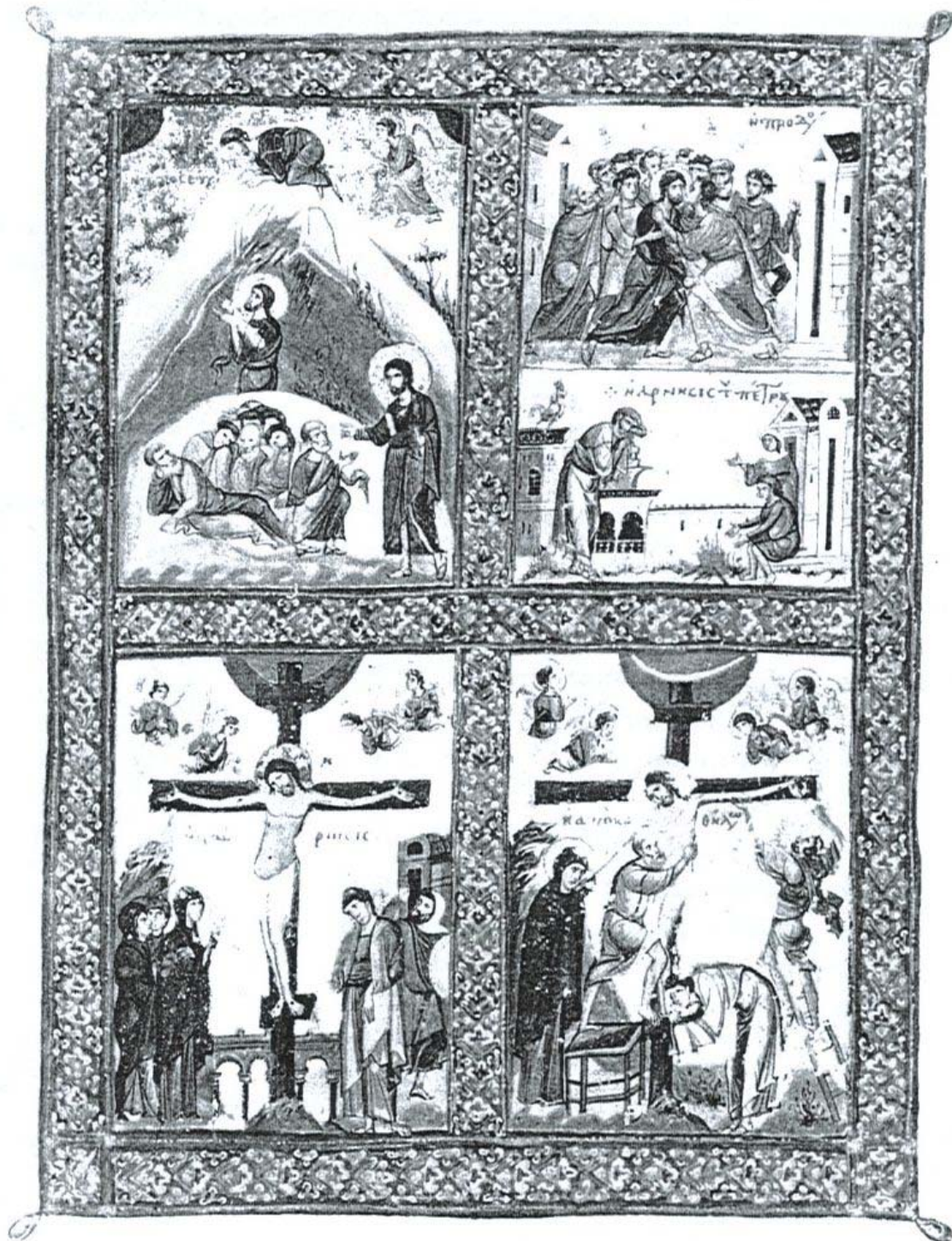


Abb. 71 – Evangeliar Cod. 5, 2. Hälfte des 11. Jh. Parma.

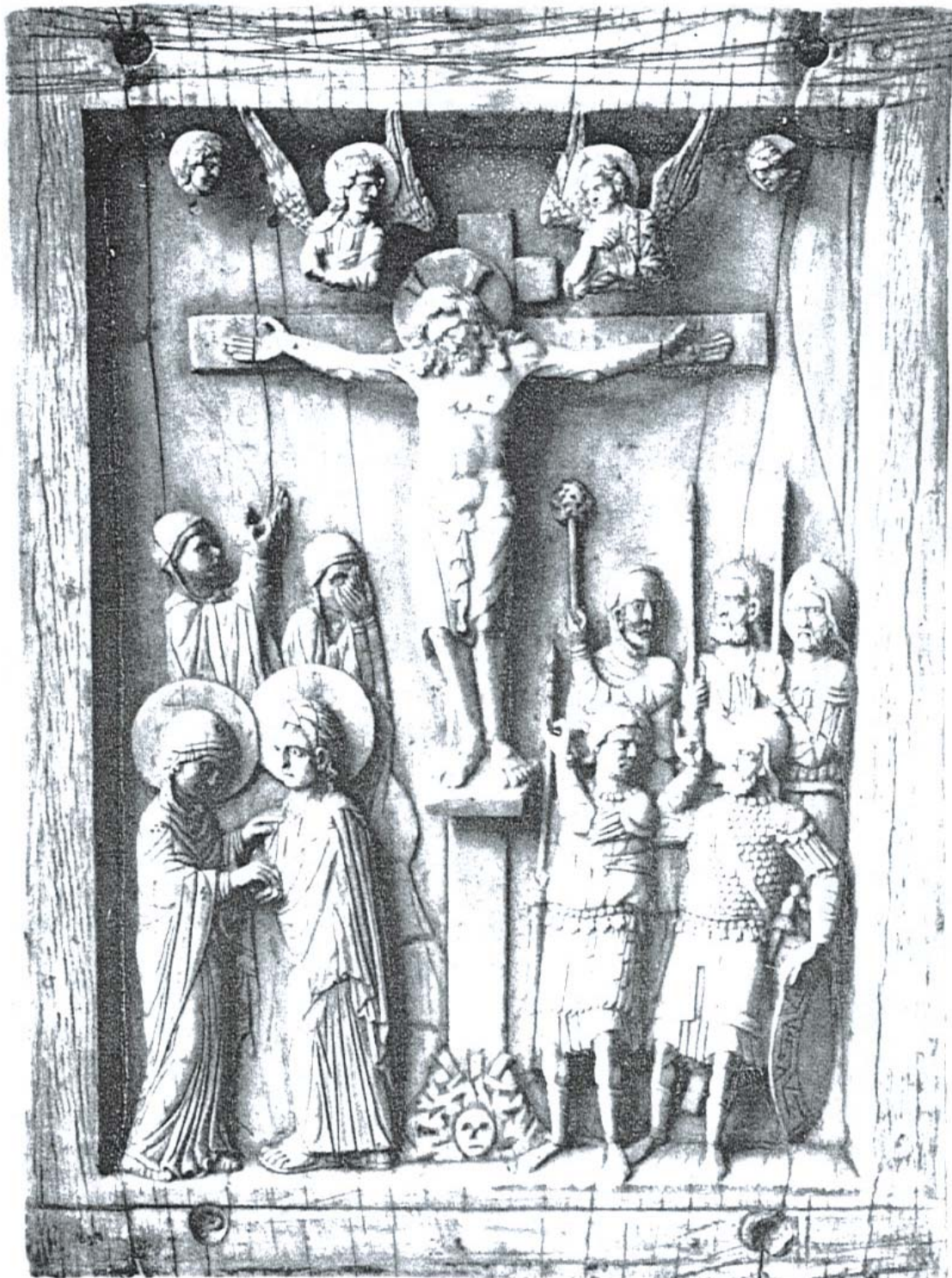


Abb. 72 – Elfenbeintafel, 11. Jh. Berlin.



Abb. 73 – Steatit-Tafel, 12. Jh. Athen.

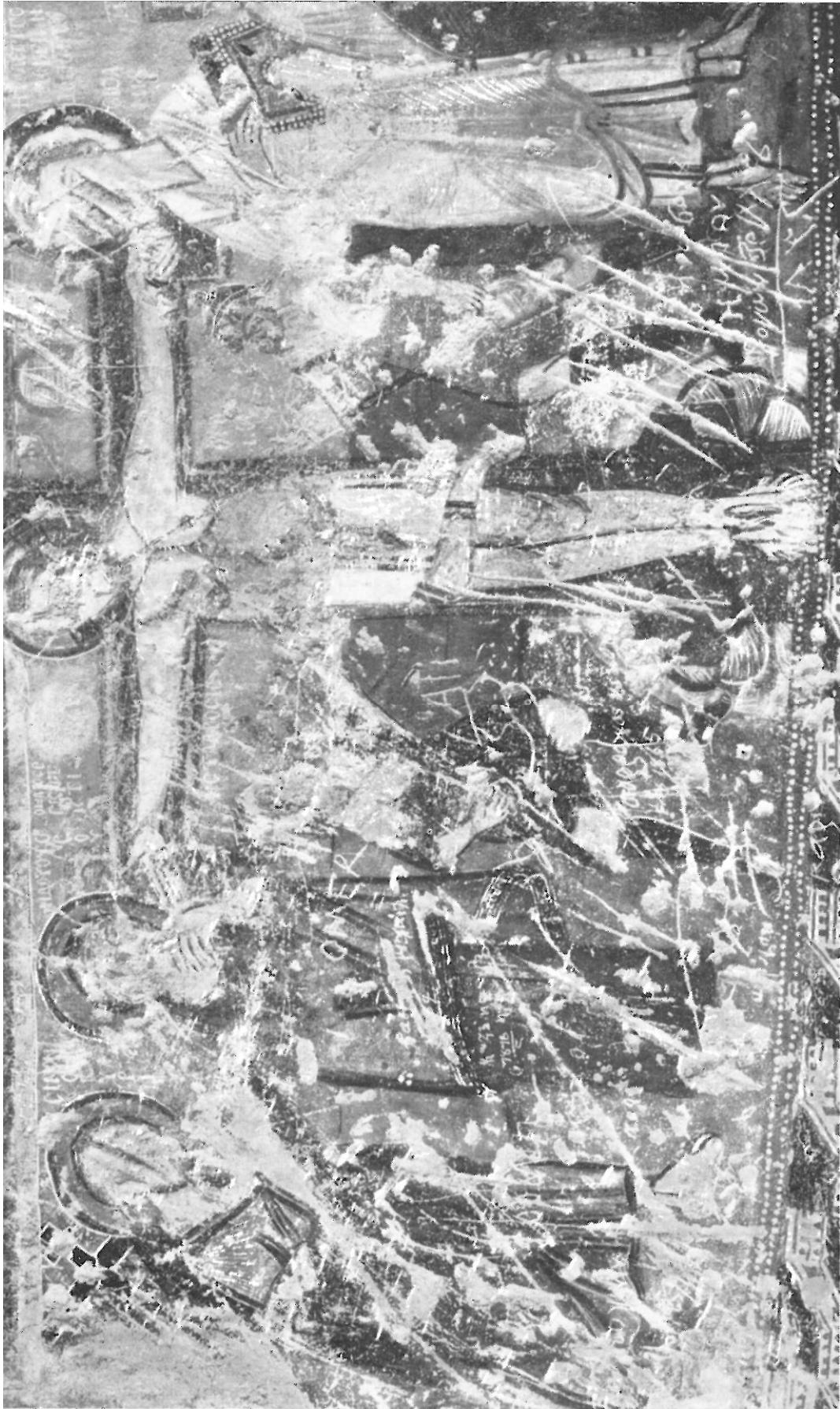


Abb. 74 – Tokali Kilise. Alte Kirche, um 910/20. Göreme (Kappadokien).



Abb. 75 – Buchdeckel, 2. Hälfte des 10. Jh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Abb. 76 – Elfenbeintriptychonmitte, 10./11. Jh. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Abb. 77 – Elfenbeintriptychonmitte (?), 2. Hälfte des 10. Jh. München.



Abb. 78 – Elfenbeinrelief, 11. Jh. St. Petersburg.

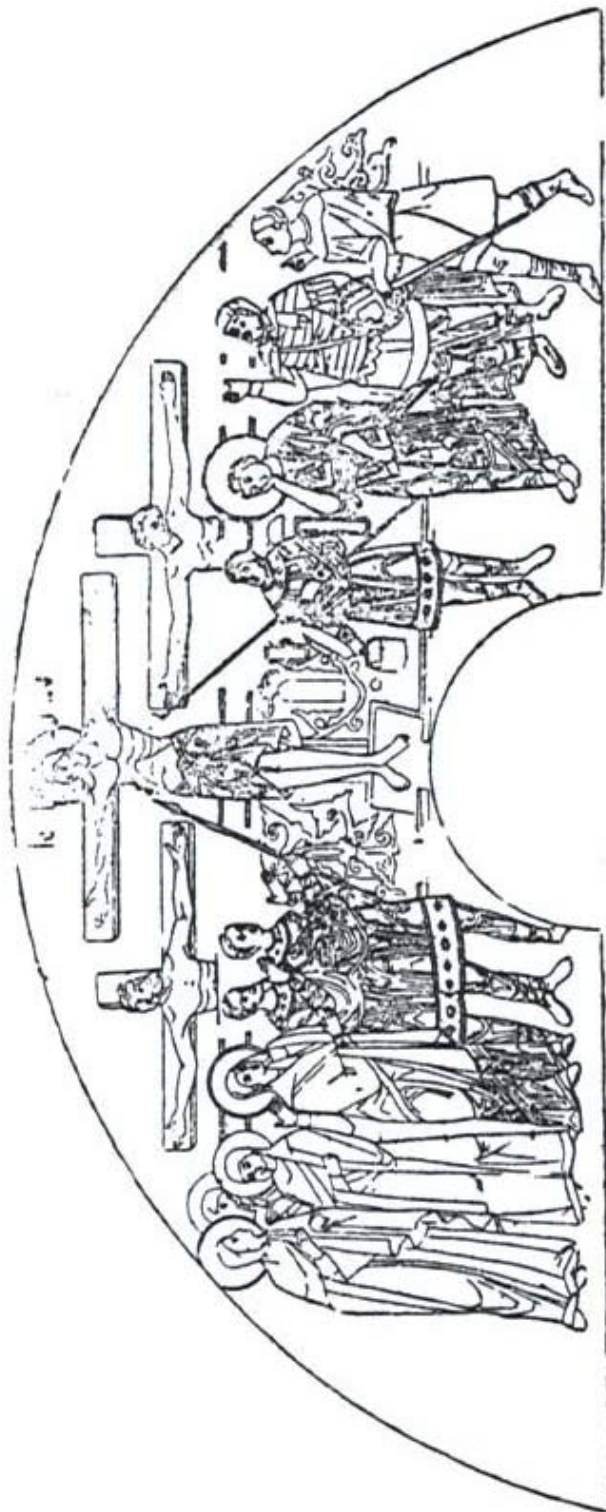


Abb. 79 – Kathedrale zur Hl. Sofia, 2. Hälfte des 11. Jh. Kiew.



Abb. 80 – Dreifaltigkeitskathedrale, 1336. Novgorod.



Abb. 81 – Detail Epistyl der Ikonostasis des Klosters Agios Ioannis Lampadistes, 14. Jh.
Kalopanagiotis (Zypern).

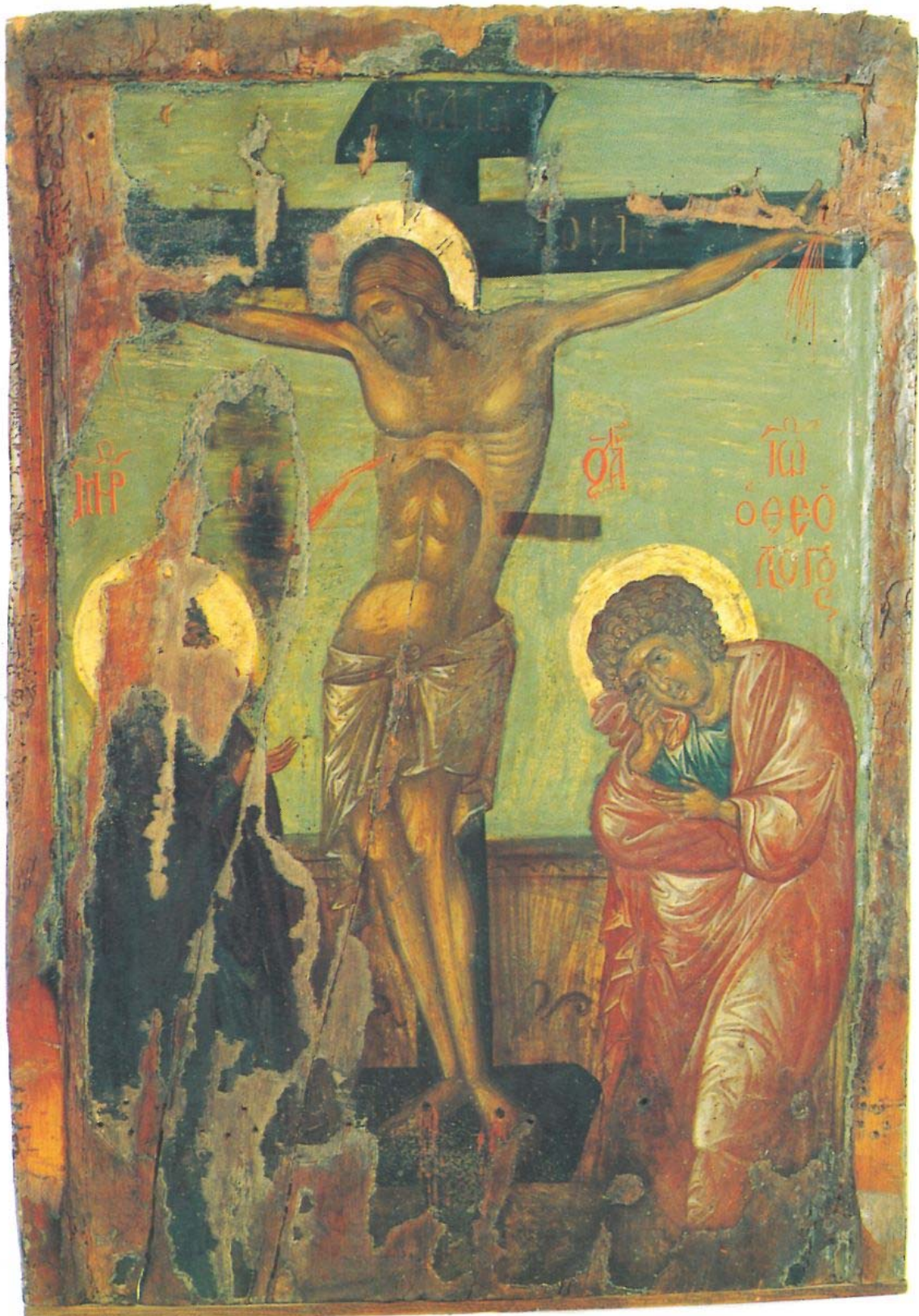


Abb. 82 – Kreuzigung, 14. Jh. Paphos, Byzantinisches Museum der Metropolis Paphos.

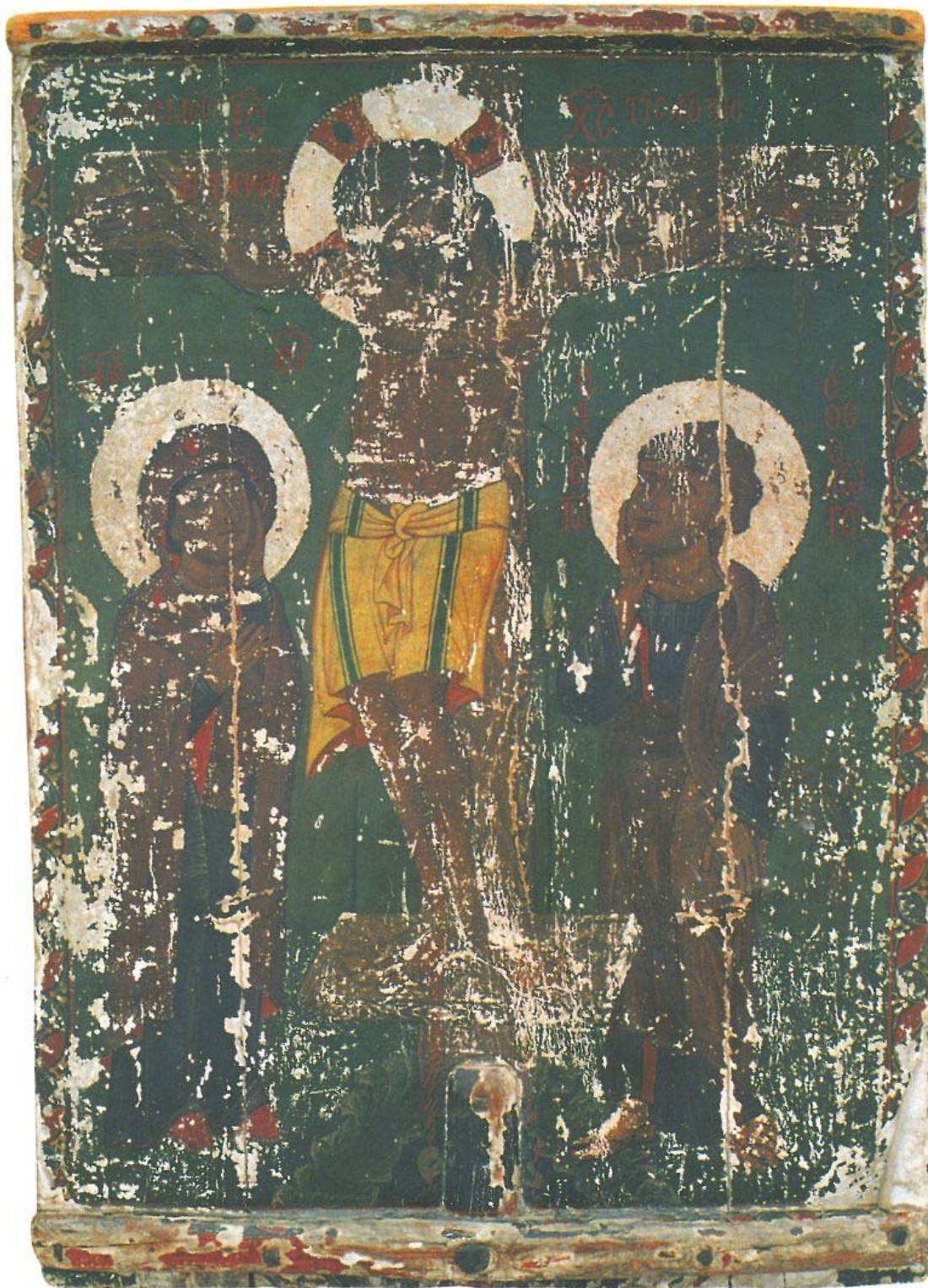


Abb. 83 – Kreuzigung, 13. Jh. Pelendri.



Abb. 84 – Kreuzigung, 2. Hälfte des 13. Jh. Ohrid.

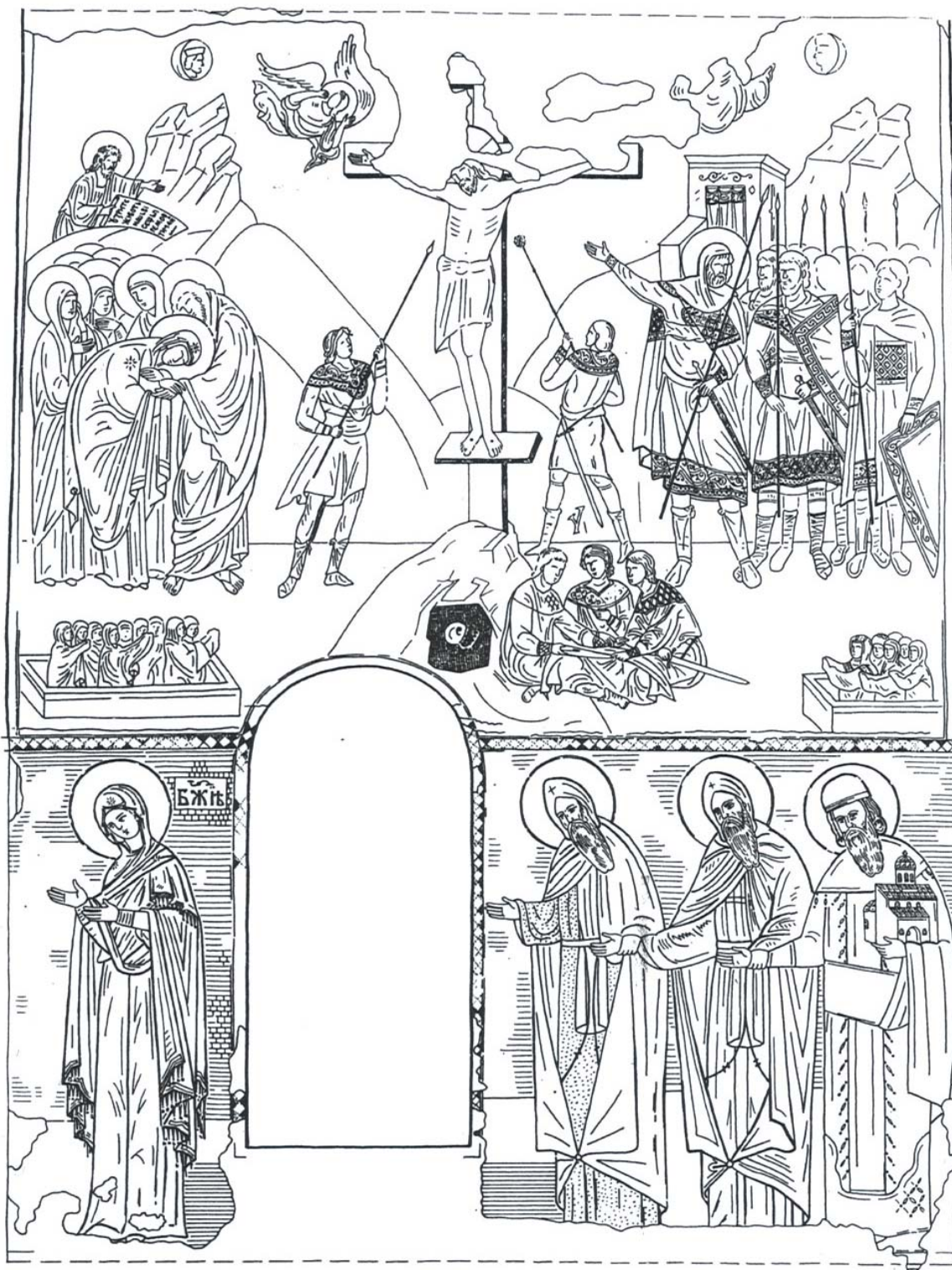


Abb. 85 – Fresko, Sopoćani.



Abb. 86 – Kreuzigungsfresko der Kirche Sveti Nikola, 1298. Prilep.

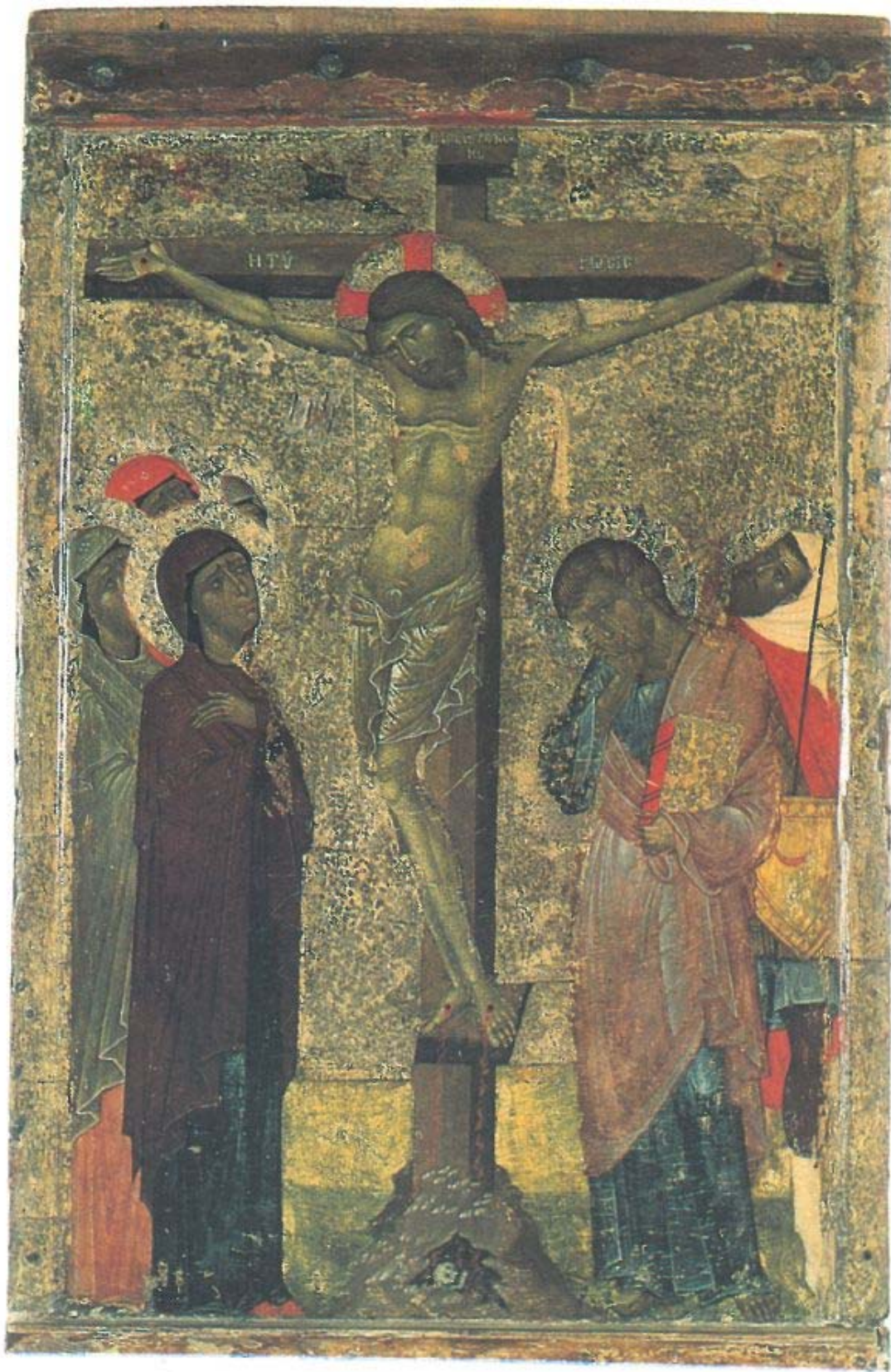


Abb. 87 – Gottesmutter Hodegetria aus der Kirche Agios Loukas, 14. Jh. Nicosia.

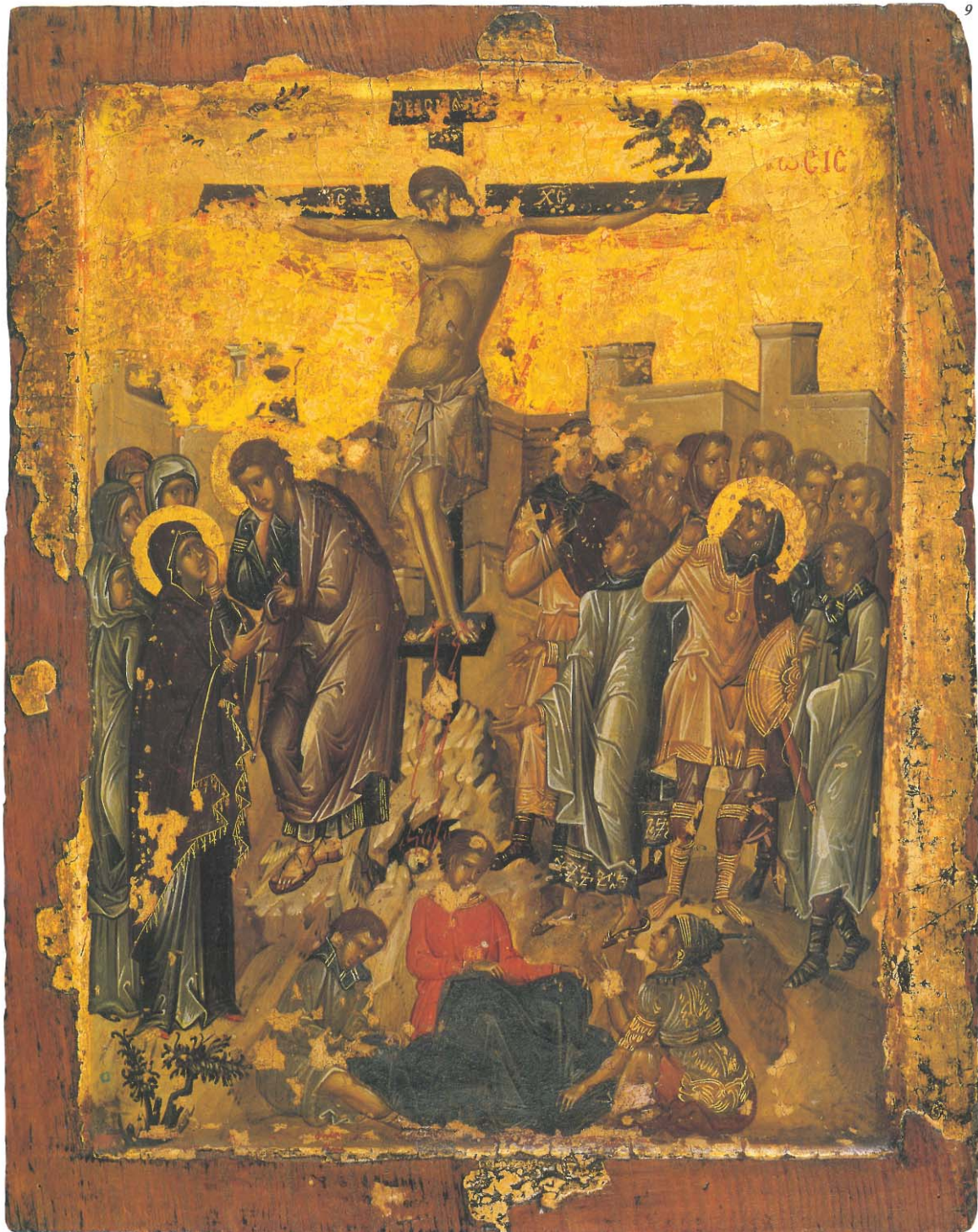


Abb. 88 – Kreuzigungsikone des Johannes-Klosters, 1. Hälfte des 15. Jh. Patmos.



Abb. 89 – Muttergotteskirche Peribleptos, 1295. Ohrid.



Abb. 90 – Miniatur aus dem serbischen Psalter fol. 31r, 14. Jh. Belgrad.



Abb. 91 – Fresko, 1313. Žiča.



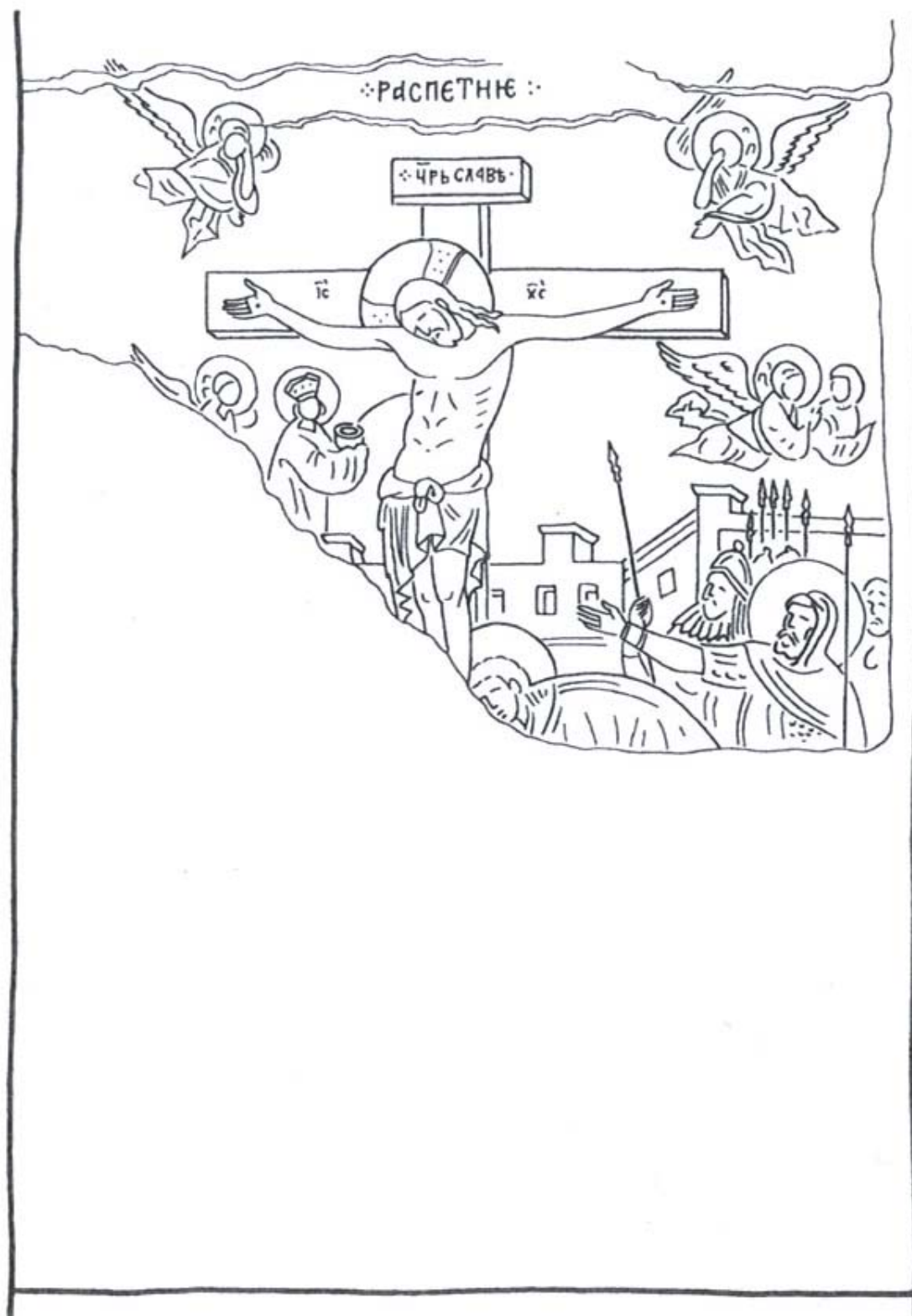


Abb. 93 – Festzyklus, um 1320. Gračanica.

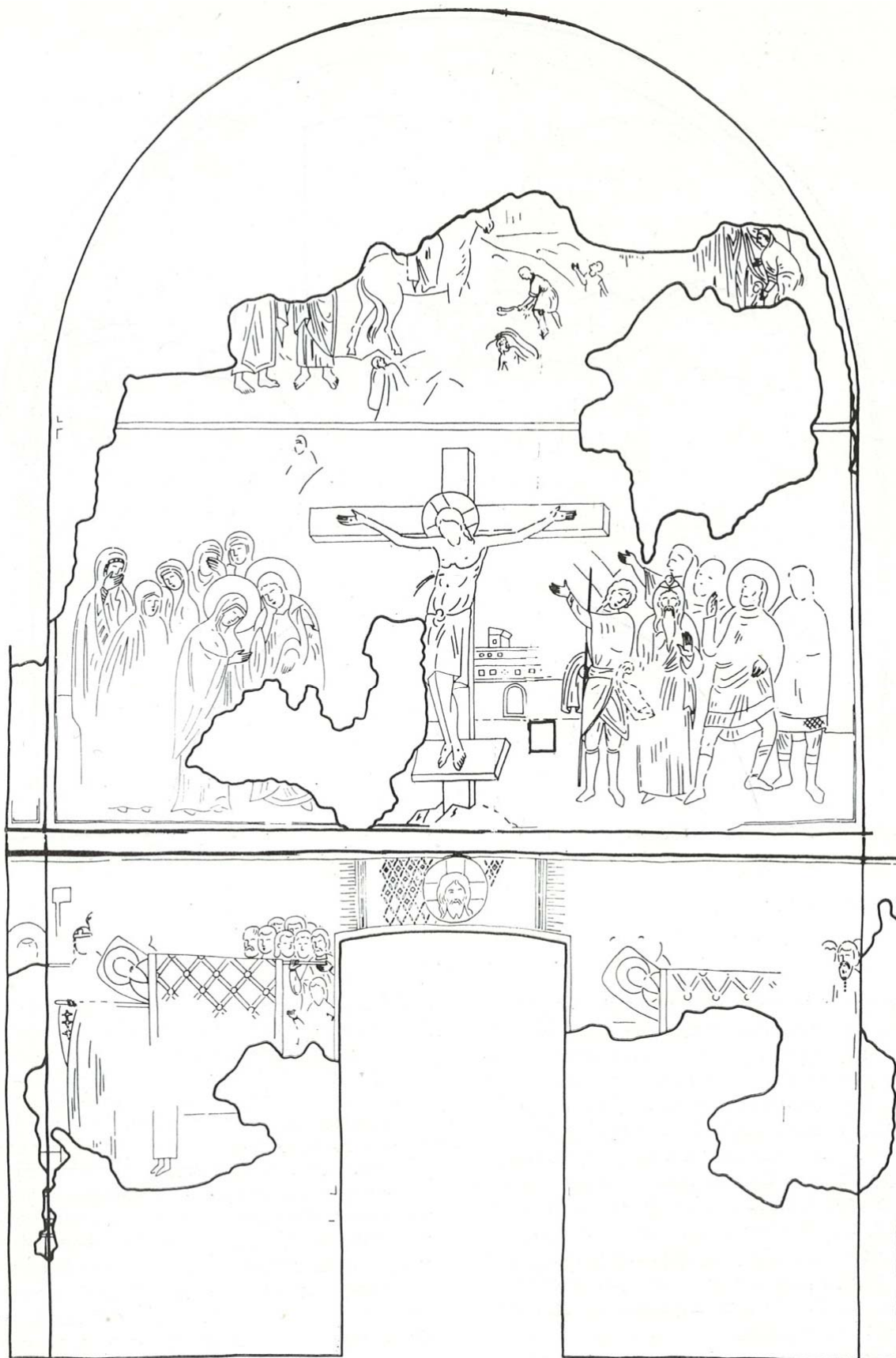


Abb. 94 – Fresko, um 1275. Gradac.



Abb. 95 – Katholikon des Klosters Vatopedi. Fresko, 1312. Athos.



Abb. 96 – Fresko, 1315. Verria.

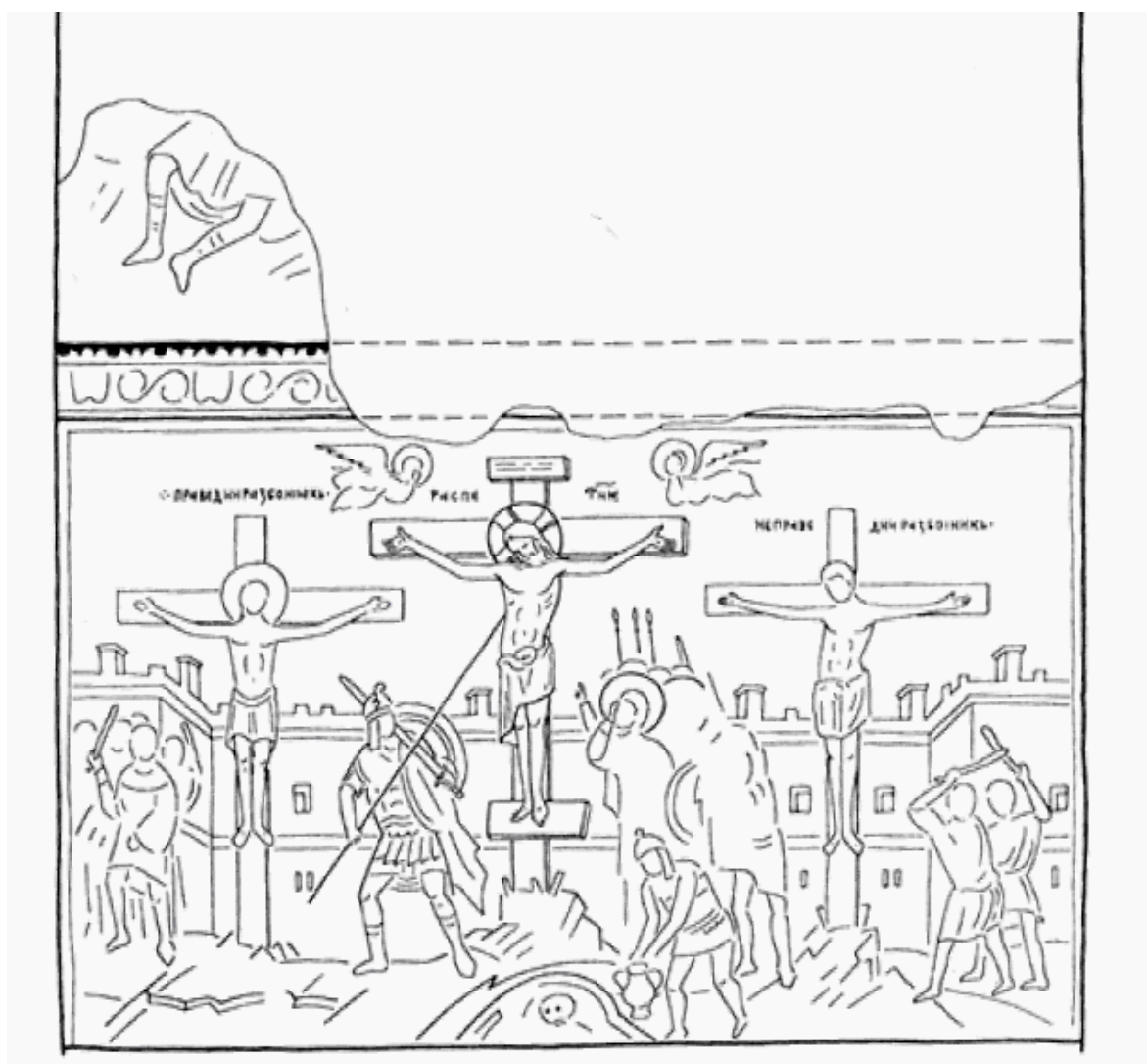


Abb. 97 – Passionszyklus, um 1320. Gračanica.

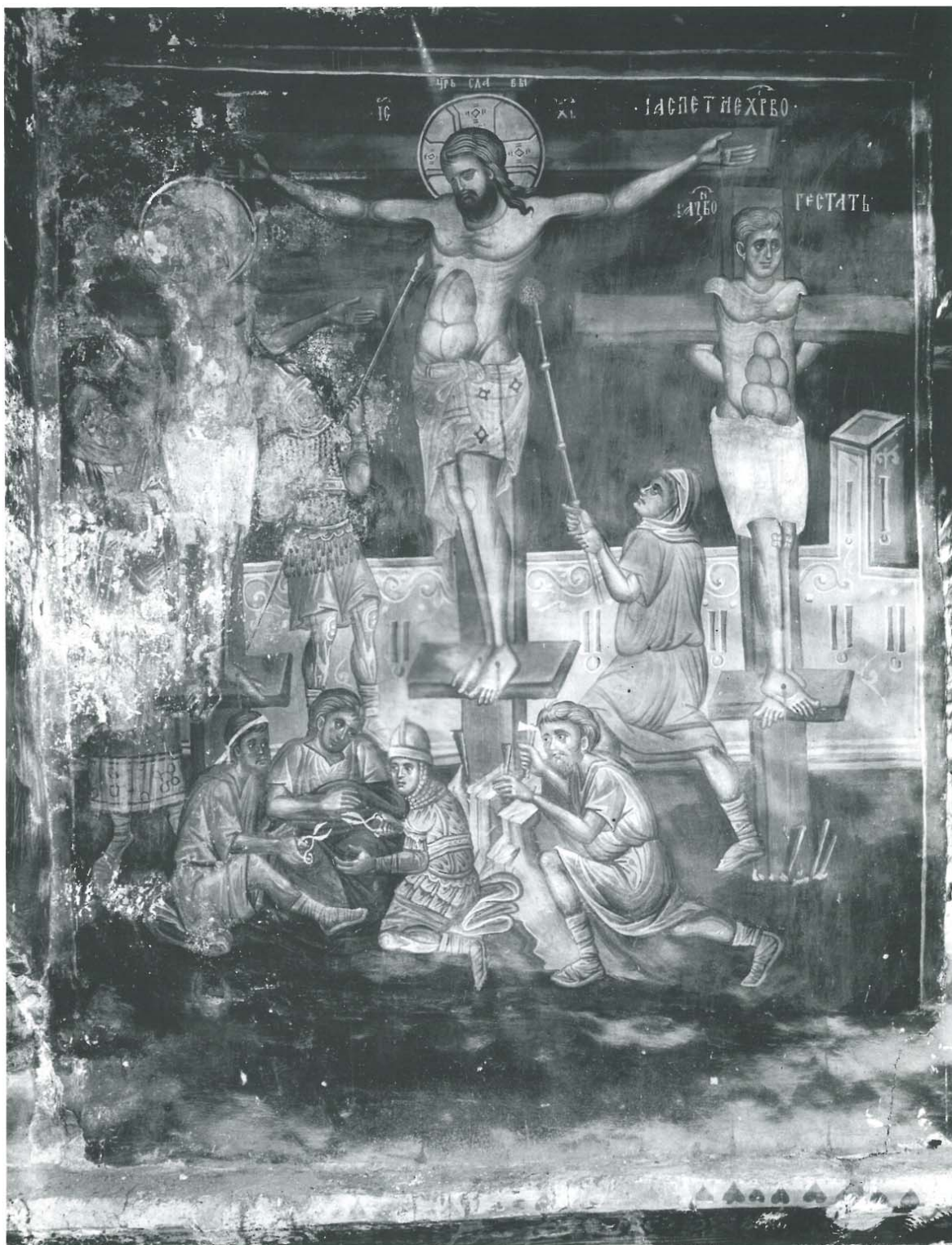


Abb. 98 – Erzengel Michael Kirche, 1346 – 1347. Lesnovo.

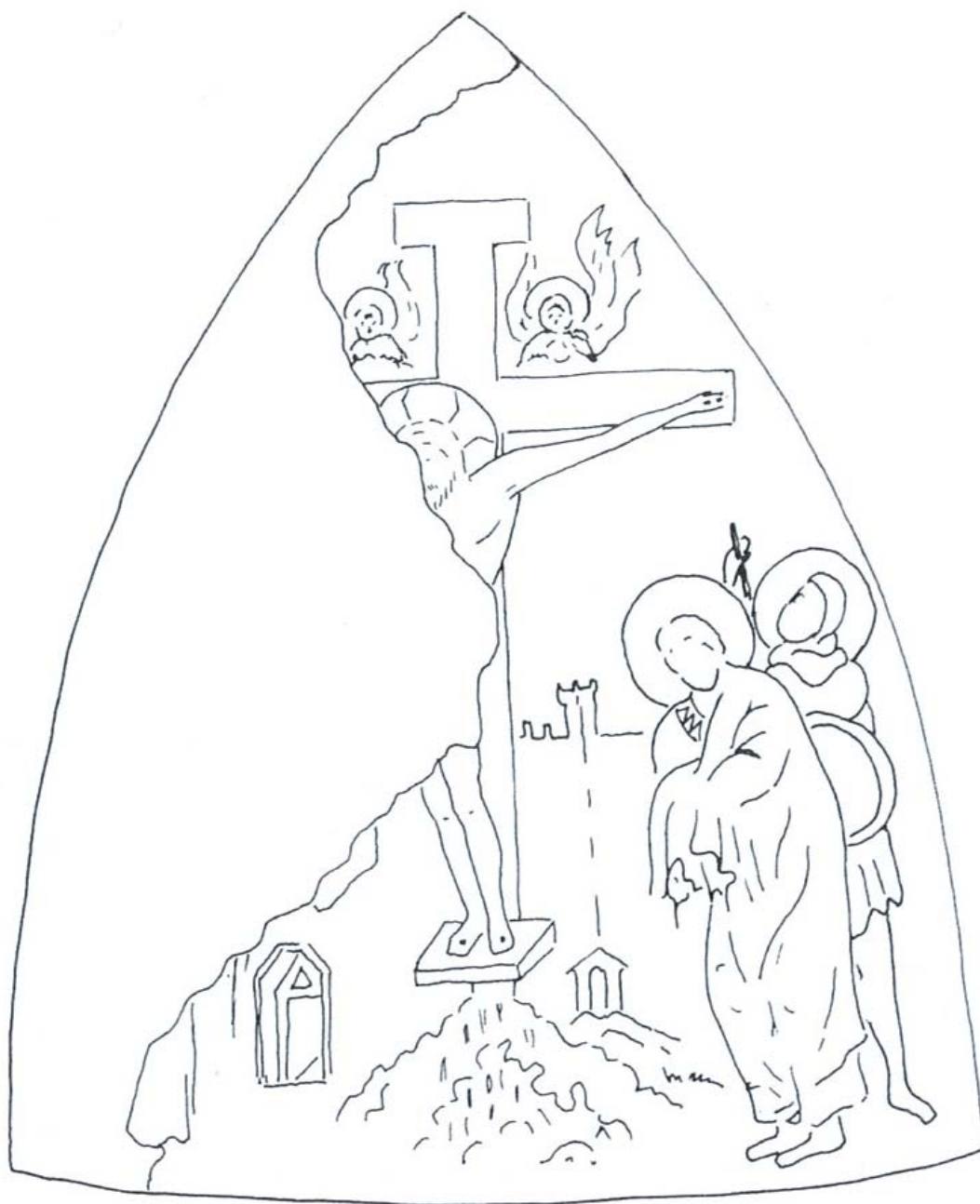


Abb. 99 – Fresko der Kirche des heiligen Andreas an der Treska, 1388/89. Nahe Skopje.



Abb. 100 – Kreuzigungsikone der Kirche des Agios Loukas, Anfang des 13. Jh. Nicosia.



Abb. 101 – Ikone, Anfang des 14. Jh. aus Ohrid.



Abb. 102 – Ikone, 13. Jh. Athen, Byzantinisches Museum.



Abb. 103 – Ikone in der Kirche Panagia Chrysokorfitissa, 14. Jh/1. Hälfte des 15. Jh.
Korfu.

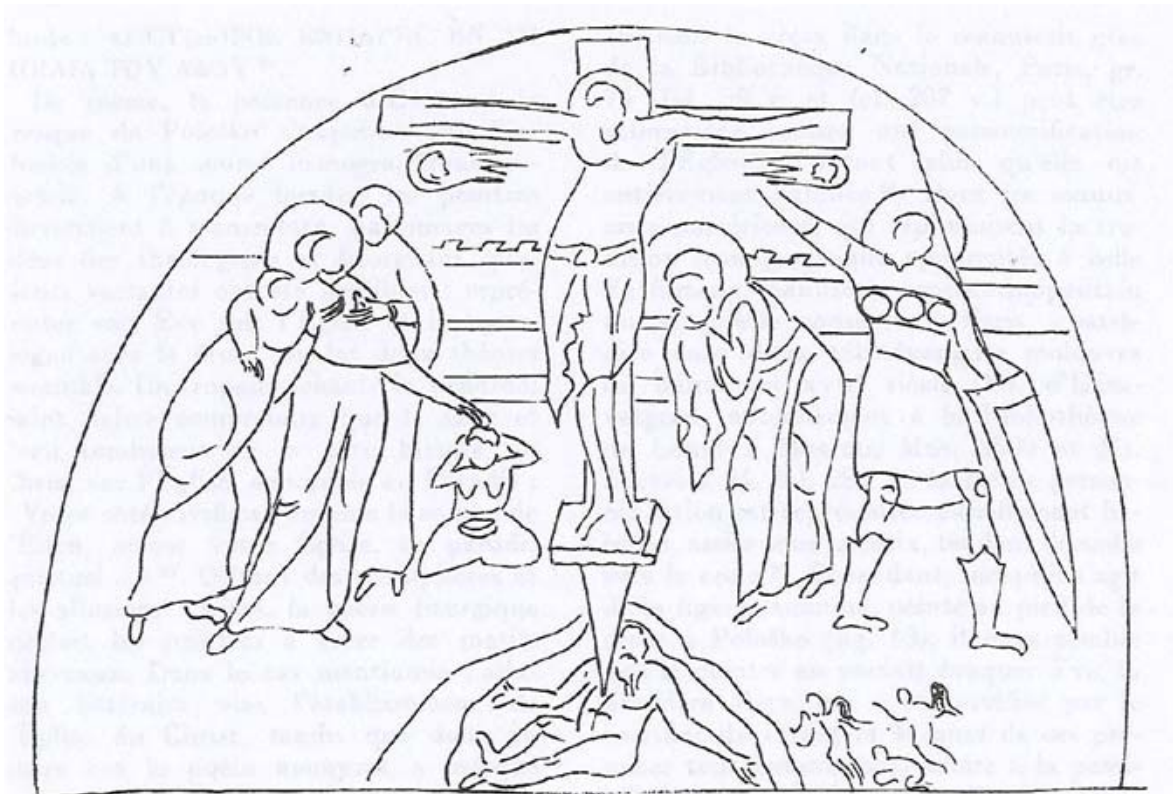


Abb. 104 – Skizze des Freskos, 1343/45. Pološko.



Abb. 105 – Fresko, 1343/45. Pološko.

Curriculum Vitae

Sonja Haberl

Geburtsdatum: 07.06.1985

Geburtsort: Wien

Email: s.haberl@gmx.at

Ausbildung

2003 – dato Universität Wien, Lehramtstudium Deutsch / Italienisch, Kunstgeschichte

Juni 2003 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

1999 – 2003 Privatschule Maria Regina, Gymnasium und wirtschaftskundliches Realgymnasium mit Öffentlichkeitsrecht

1995 – 1999 GRG 19, Billrothstrasse 26 – 30

Arbeitserfahrung

Aug 2004 Ferialarbeit bei Erste Bank, 1010 Wien

Juni 2006 – 2008 Nachhilfelehrerin bei Lernquadrat in den Fächern Deutsch und Italienisch

Aug 2006 Ferialarbeit bei Verbund, 1010 Wien

Juli 2007 Ferialarbeit bei Verbund, 1010 Wien

Aug 2008 Ferialarbeit bei Verbund, 1010 Wien

Aug 2009 Ferialarbeit bei Verbund, 1010 Wien

Auslandsaufenthalt

Feb 2008 – Juli 2008 Erasmusstipendiat an der Università degli Studi di Padova, Italien

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch in Wort und Schrift
Italienisch in Wort und Schrift
Französisch (Grundkenntnisse)
Latein