

Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi

Von ELISABETTA LUCCHESI PALLI

In fast allen Untersuchungen über die Ikonographie der Höllenfahrt Christi sind zwei frühmittelalterliche Denkmäler übergangen worden, die für unsere Kenntnis des orientalischen Darstellungstypus dieser Szene von großer Bedeutung sind, nämlich ein Kreuzreliquiar im Metropolitan Museum in New York, die sogenannte Staurothek Fieschi Morgan, und das Pektoralkreuz der Pieve von Vicopisano (Provinz Pisa). Infolgedessen sind auch die charakteristischen Züge der frühorientalischen Darstellungsweise noch nicht in allen Einzelheiten hervorgehoben und ihre Abweichungen von der Ikonographie der gleichzeitig im Abendland entstandenen Denkmäler nicht klar aufgezeigt worden.

Die Staurothek Fieschi Morgan¹ nimmt unter den frühmittelalterlichen Goldschmiedearbeiten, die sich mit Sicherheit dem Orient zuweisen lassen, eine hervorragende Stellung ein. Wie M. Rosenberg, dem wir die eingehendste Studie über dieses Werk verdanken, sagt, überrascht die kleine Cimelie „... durch die Fülle von Figuren, die ausgezeichnete Technik, die vortreffliche Erhaltung ...“². Der Deckel des kleinen, viereckigen Reliquiars stellt auf der Außenseite in Zellschmelz die Kreuzigung Christi und um sie herum vierzehn Halbfiguren von Heiligen dar (Taf. 17a); auf den Schmalseiten des Kästchens sind weitere dreizehn Halbfiguren von Heiligen wiedergegeben. Die Innenseite des Deckels zeigt in Niellotechnik folgende Darstellungen: Verkündigung, Geburt Christi mit Bad des Kindes, noch einmal die Kreuzigung und die Höllenfahrt Christi (Taf. 18a). Auf Grund der Ikonographie und besonders der Auswahl der mit griechischen Beischriften versehenen Heiligen, deren Namen in einer syrisch-melchitischen Litanei

¹ So benannt nach früheren Besitzern; 1917 von J. Pierpont Morgan dem Metropolitan Museum of Art geschenkt. Künftig zitiert: Staurothek F. M.

² M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Zellschmelz. III Die Frühdenkmäler (Frankfurt a. M. 1922) S. 31—38, Fig. 53—57 (dort die frühere Literatur). Künftig zitiert: Rosenberg, Zellschmelz. — Über die bewegte Geschichte des kleinen Kunstwerks am ausführlichsten: G. C. Williamson, The Oppenheim Reliquary and its Contents: Burlington Magazine 23 (1915) 296. — Abb. von Einzelheiten bei Y. Hackenbroch, Italienisches Email des frühen Mittelalters (Basel-Leipzig 1938) S. 17, Abb. 5.

wiederkehren³, weist Rosenberg den syrisch-palästinensischen Ursprung des Reliquiars nach und datiert es in die Zeit um 700. Dieser Einordnung schließen sich u. a. auch J. Braun und M. von Bány-Oberschall an⁴, während andere Forscher die Möglichkeit einer Entstehung im 8. oder 9. Jahrhundert offenlassen⁵.

Liegen Gründe vor, eine spätere Entstehungszeit als um 700 ins Auge zu fassen? Diese Frage muß kurz erörtert werden, bevor wir uns dem eigentlichen Thema dieser Studie zuwenden. — Rosenberg hat zum Vergleich hauptsächlich das Enkolpion im Domschatz zu Monza, auch „Croce dell'Arciprete“ genannt, herangezogen⁶. Es bieten sich aber noch andere Vergleichsmöglichkeiten, auf die meines Wissens bisher noch nicht hingewiesen wurde. — In erster Linie sei der im Jahre 586 im Johanneskloster von Zagba (Mesopotamien) vollendete, jetzt in Florenz befindliche Rabbulakodex genannt⁷. Der bärtige Christustypus stimmt bei beiden Werken weitgehend überein; man vergleiche besonders die Miniaturen, die Christus am Kreuz und Christus vor den Frauen auf dem Weg nach Jerusalem darstellen (Rabbula Gosp. S. 69, f 13a), mit dem Christus des Niellotäfelchens: ein kurzer, sehr dichter Vollbart rahmt das Gesicht bis zu den Schläfen ein. Von dem nicht sehr langen Haar fällt ein Büschel auf die Schulter herab⁸. Obwohl der Gewandstil in den Miniaturen der Antike noch bedeutend nähersteht als derjenige der Staurothek F. M. und die Wiedergabe der Bewegungen vielfältiger und freier ist, lassen sich doch ähnliche Tendenzen erkennen. Die breiten, schematischen Gewandfalten, die im Rabbulakodex mehrfach zu beobachten sind — vgl. die Figuren der Evangelisten, besonders des Matthäus (Taf. 17b) oder auch des Propheten Oseas (Rabbula Gosp. f 9b, S. 63, f 5a) — wiederholen sich fast identisch bei den

³ A. Baumstark, Eine syrisch-melchitische Allerheiligenlitanei: Oriens Christianus 4 (1904) 98—120.

⁴ J. Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung (Freiburg i. Br. 1940) S. 147, 157, 473, Abb. 51. — M. von Bány-Oberschall, Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 2) (Baden-Baden 1953) S. 225. — Vgl. auch: The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Pierpont Morgan Wing by J. Breck and M. R. Rogers (New York 1925) S. 56; Datierung: 7.—8. Jh.

⁵ Kurze Ausführungen bei J. J. Rorimer and W. H. Forsyth, The medieval Galleries: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 12 (1954) 123, 127.

⁶ M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Abt. Niello (Frankfurt a. M. 1908) S. 7 f., Fig. 9—12. Künftig zitiert: Rosenberg, Niello. — Die beste Abb. des Enkolpions jetzt in: Das Münster 13 (1960) 150 f., 158. — Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es dasselbe Enkolpion, das Papst Gregor I. im Jahr 603 der Königin Theodelinde schenkte und in einem Brief an sie erwähnt.

⁷ Biblioteca Laurenziana, Plut. I, 56. C. Cecchelli — J. Furlani — M. Salmi, The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56... (Olten-Lausanne 1959). Künftig zitiert: Rabbula Gosp.

⁸ Über diesen Christustyp vgl. A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin (Paris 1957) S. 43 f. Künftig zitiert: Grabar, Iconoclasme.

Heiligenhalbfiguren der Staurothek F. M. (Taf. 17a). Die Art, wie Bewegungen wiedergegeben sind, zeigt deutliche Ähnlichkeiten, z. B. das stürmische Schreitmotiv des Christus beim Judaskuß (Rabbula Gosp. f 12a) und des Christus der Höllenfahrt (Taf. 18a). Auch die welligen Umrisse mancher Figuren finden sich in beiden Werken, vgl. den liegenden Jonas im Rabbulakodex (f 6a) und die Maria der Geburt Christi. In der Kreuzigungsgruppe des Rabbulakodex (f 13a) erhebt der trauernde Johannes die Rechte zum Kinn, ein Gestus, der hier zum erstenmal auftritt und sich auf der Schmelzplatte wiederholt⁹. Eine kleine Pflanze, die auf f 6b des Rabbulakodex zu sehen ist (Taf. 17c), findet sich umgekehrt, d. h. mit dem Stengel nach oben, auf der Schmelzplatte wieder; es ist ein Pflänzchen mit sehr dünnem, sich verästelndem Stengel, zwei der herzförmigen Blätter sind herabhängend, das mittlere aufgerichtet dargestellt¹⁰.

An den palästinensischen Ampullen von Monza und Bobbio, die ziemlich einstimmig dem Ende des 6. Jahrhunderts zugeschrieben werden, lassen sich auch verschiedene Motive mit der Staurothek F. M. vergleichen. Die Ampullen Nr. 12 und 13 zeigen den Gekreuzigten in einem Kolobion mit clavi und zwischen diesen spitz zulaufendes Faltenwerk, ähnlich demjenigen des Kolobions auf der Schmelzplatte¹¹. Auch bei anderen Figuren sind Ähnlichkeiten im Gewandstil zu bemerken, man vergleiche die erste der Frauen am Grabe auf Ampulle Nr. 10 (Grabar, Ampoules Taf. 16) und den Verkündigungengel der Niellotafel: bei beiden kann man die von den Schultern bis zu den Knien straff anliegende Gewandung beobachten, die von der stark eingeknickten Kniekehle abwärts in reichen Falten herabfällt. Dieses Motiv findet sich, wie im folgenden gezeigt werden wird, noch auf anderen der Staurothek F. M. nahestehenden Werken. Hinsichtlich der Ikonographie fällt die ähnliche Darstellung der Verkündigung auf: vgl. Monza-Ampulle Nr. 2 (Grabar, Ampoules Taf. 6): beide Figuren stehend, Wiedergabe des oval geformten Körbchens für den Spinnfaden (Taf. 18a).

Noch ein anderes palästinensisches Kleinkunstwerk steht in nächster Nähe der Staurothek: das bronzene Reliquienkreuzchen mit Silber- und Nielloeinlagen, das vor etwa einem Jahrzehnt in das Museum of

⁹ Derselbe Gestus auch auf dem ovalen Enkolpion des Domschatzes zu Monza. F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (Paris 1903 ff.) I Fig. 462. Künftig zitiert: DACL.

¹⁰ Die Blätter gleichen denjenigen verschiedener Windenarten, z. B. der in den Mittelmeerländern vorkommenden Stechwinde (*smilax aspera*). Ob eine solche gemeint ist, kann allerdings nicht mit Sicherheit gesagt werden.

¹¹ Rosenberg, *Zellenschmelz* S. 33. — A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte* (Paris 1958) Taf. 22 und 24. Künftig zitiert: Grabar, *Ampoules*. — Die spitz zulaufenden Falten zwischen den clavi sind auch bei der Figur des Gekreuzigten auf dem Enkolpion im Museo Cristiano des Vatikans zu sehen. E. King, *The Date and the Provenance of a Bronze Reliquary Cross in the Museo Cristiano: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Memorie* 2 (1928) 198, Taf. 24/1.

Art der Rhode Island School of Design in Providence gelangt ist (Taf. 19b). R. Berliner¹² hat es hauptsächlich auf Grund der Beischrift der Zeit um 590 zugewiesen. Die Darstellungen des Gekreuzigten beider Werke stehen in engstem Zusammenhang. Es seien zuerst die beiden Nielloarbeiten verglichen: hier wie dort die lange, schmale, entkörperlicht wirkende Figur Christi, die mit dem von clavi besetzten Kolobion bekleidet ist, der leicht nach links geneigte Kopf mit Kreuznimbus, das Suppedaneum in Form eines quadratischen Blockes, die in kleineren Proportionen wiedergegebenen Figuren von Maria und Johannes (auf dem Pektoralkreuz sind sie wie bei dem Monzeser Enkolpion an die Enden der Querbalken gerückt), die Sonnenscheibe, von deren Mittelpunkt sechs Strahlen ausgehen, und die Mondscheibe, in die ein Halbmond eingezeichnet ist. Die Beischrift bilden bei beiden Werken die Abschiedsworte Christi an Maria und Johannes (Joh. 19, 26—27). Zwischen dem Pektoralkreuz und dem Zellenschmelztäfelchen fallen besonders die folgenden Ähnlichkeiten auf: der vertikale Kreuzbalken, der nur über dem Nimbus Christi sichtbar wird, ist beträchtlich schmaler als der horizontale Balken, der Titulus besteht aus den Buchstaben IC¹³.

Die in diesen Vorbemerkungen aufgezeigten gemeinsamen Züge, die die Staurothek F. M. mit den syrisch-palästinensischen Werken vom Ende des 6. Jahrhunderts verbinden, lassen erkennen, wie nahe sich diese Werke noch stehen. Aus dem fortgeschrittenen 8. oder dem 9. Jahrhundert sind keine Denkmäler bekannt, die mit der Staurothek F. M. in so nahem Zusammenhang ständen. Die Datierung Rosenbergs um 700 wird also als spätestester Termin für ihre Entstehung anzusehen sein. Wir sind somit berechtigt, die Darstellung der Höllenfahrt Christi auf der Staurothek als die früheste anzusehen, die uns aus dem Orient erhalten ist¹⁴.

*

¹² A Palestinian Reliquary Cross of about 590: Museum Notes, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. Vol. 9, n° 3 (March 1952).

¹³ Den genannten Darstellungen des Gekreuzigten ist auch diejenige eines Reliquienkreuzes mit — leider schlecht erhaltener — Niellodekoration im Metropolitan Museum in New York anzugliedern. E. King a. a. O. S. 200, Taf. 28/II.

¹⁴ Die Hypothese A. Baumstarks (Palaestina: Römische Quartalschrift 20 [1906] 125), daß die Anastasis schon auf einem „Mosaik im Rahmen der konstantinischen Bauten am Hl. Grabe“ dargestellt war, läßt sich durch nichts stützen. — Die Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig (vierte Säule), die man gelegentlich auch für die syrisch-palästinensische Kunst in Anspruch nehmen wollte (u. a. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst [Berlin-Neubabelsberg 1914] S. 126 f.), zeigen eine Höllenfahrtdarstellung von weit entwickelter und nicht orientalischer Ikonographie: Christus ist unbärtig dargestellt, Adam allein und stehend, die Könige fehlen, zwei Unterweltsmächte, Hades als Herrscher gekennzeichnet und nicht unter den Füßen Christi. Vgl. E. Lucchesi Palli, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig (Prag 1942) S. 105 ff. Zur Datierung: S. 147.

Die Quellen für die Höllenfahrtsdarstellung, die sich nicht allein aus den Evangelien erklären läßt, sind schon in zahlreichen Untersuchungen erforscht und aufgezeigt worden¹⁵. Zu den wichtigsten gehören: Ps. 50, 4 und 107, 14—16; Matth. 27, 51—52; Hebr. 2, 14—16; Offb. 1, 19. Bestimmend für die Darstellung in der bildenden Kunst wurden in erster Linie das apokryphe Nikodemusevangelium (2. Teil, Descensus Christi ad Inferos), ferner das „Buch von der Auferstehung“ (oder Offenbarung des Bartholomäus), die Carmina Nisibena Ephräm des Syrers und eine Reihe patristischer Texte bzw. Kommentare¹⁶. Die große Verbreitung des Themas, besonders in der Ostkirche, wo es zum Auferstehungsbild wurde (Festbild für den Ostersonntag), und vom 9. Jahrhundert ab häufig die Überschrift H ANACTACIC trägt, ist in der Liturgie verankert¹⁷.

Über die Ikonographie der Szene gibt es nur unvollständige Abhandlungen¹⁸; in keiner derselben ist klar aufgezeigt worden, daß zu

¹⁵ Aus der umfangreichen Literatur seien hervorgehoben: K. Gschwind, Die Niederfahrt Christi in die Unterwelt (Münster/Westf. 1911). — DACL IV 682—696. — J. Kroll, Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe (= Studien der Bibliothek Warburg) (Leipzig-Berlin 1932). — I. Ν. ΚΑΡΜΙΡΗΣ Ἡ εἰς ἄδου κάθοδος τοῦ Χριστοῦ ἐξ ἐπόψεως ὀρθοδόξου (Athen 1939). — A. Grillmeier, Der Gottessohn im Totenreich: Zeitschrift für katholische Theologie 71 (1949) 1—53, 184—203. — A. Raes, La Risurrezione di Gesù Cristo nella Liturgia bizantina: Gregorianum 39 (1958) 481—493.

¹⁶ C. de Tischendorf, Evangelia Apocrypha (Leipzig 1876) S. 323—332. — M. R. James, The Apocryphal New Testament (Oxford 1926) S. 117—144, 181—186. — G. Bickell, S. Ephraemi Syri Carmina Nisibena (Leipzig 1866). Vgl. besonders Hymnen 35—38 (S. 141—154).

¹⁷ K. Weitzmann, The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations (= New Testament Manuscript Studies edited by M. Parvis and A. P. Wikgren) (Chicago 1950) S. 160 ff. Künftig zitiert: Weitzmann, Gospel Ill. — H. J. Schulz, Die „Höllenfahrt“ als „Anastasis“: Zeitschrift für Katholische Theologie 81 (1959) 1—66.

¹⁸ Н. Покровский, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи византийскихъ и русскихъ (N. Pokrovskij, Das Evangelium in den byzantinischen und russischen Denkmälern [Petersburg 1892] S. 399—425). — Ch. R. Morey, East Christian Paintings in the Freer Collection (New York 1914) S. 45—52. — P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916) S. 209—219. — J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jh. (Freiburg i. B. 1916) S. 887—896. Künftig zitiert: Wilpert, RMM. — G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce (Paris 1925 ff.) I S. 91 f. Künftig zitiert: Jerphanion ERC. — K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst I (Freiburg i. B. 1928) S. 494—500. — E. Sandberg-Valalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione (Verona 1929) S. 309—318. Tabelle S. 468 ff. — A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin (Paris 1936) S. 245—249. Künftig zitiert: Grabar, Empereur. — M. Bauer, Die Ikonographie

Beginn des 8. Jahrhunderts gleichzeitig zwei deutlich voneinander abweichende Darstellungstypen auftraten, der syrisch-palästinensische und der römische, der wohl nicht ohne hauptstädtisch-byzantinische oder griechische Einflüsse entstanden ist¹⁹.

Wir wenden uns dem ersteren zu. Die Darstellung der Staurothek F. M. zeigt Christus in bedeutend größeren Proportionen als die übrigen Figuren, er beherrscht das Bild; in stürmischem Schritt, mit etwas geneigtem Oberkörper und flatterndem Mantelzipfel schreitet er nach rechts auf Adam zu, dessen Hand er ergreift. Der linke Fuß (Standbein) tritt auf den Kopf des besiegten Hades, der rechte berührt flüchtig seine gekreuzten, wohl gefesselt gedachten Füße²⁰. Die sehr kleine Gestalt des Hades ist mit Lendenschurz bekleidet, das Gesicht ist Adam zugewandt, ein Arm ist, nach Adams Fuß langend, ausgestreckt. Adam ist im Begriff, sich zu erheben, mit dem rechten Bein hat er schon Fuß gefaßt, das linke wird nachgezogen. Das von einem Vollbart umrahmte Gesicht des ersten Menschen ist zu Christus emporgerichtet, der rechte, von Christus erfaßte Arm ist ausgestreckt, der linke abgebogen. Über bzw. hinter Adam kommt Eva zum Vorschein, ihre Unterarme sind im Gebetsgestus in Richtung auf Christus ausgestreckt²¹. Über den Figuren der Voreltern sind zwei gekreuzte Rechtecke zu sehen, es sind die gesprengten Höllentore, die später zu Füßen Christi wiedergegeben werden²². In der linken Bildhälfte ist oben ein

der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum 16. Jh. (Diss., Göttingen 1948). Die leider ungedruckte Arbeit ist reichhaltig hinsichtlich der schriftlichen Quellen für die Höllenfahrtdarstellung, aber unvollständig in bezug auf die Denkmäler. — L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. (Paris 1955 ff.) II/2 *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*. S. 531—537. — K e i n e dieser Studien erwähnt die Staurothek F. M. Auch das um 1932 veröffentlichte Pektoralkreuz von Vicopisano (s. unten) ist von der danach erschienenen Literatur übergegangen worden.

¹⁹ A. Grabar (*Martyrion II* [Paris 1946] S. 271) deutet kurz an, daß die römischen Darstellungen des 8. Jhs. ikonographisch auf einen griechischen Typus zurückgehen könnten. — Einen knappen Überblick über die wichtigsten Denkmäler beider Typen gebe ich s. v. ANASTASIS in Lieferung I des von K. Wessel herausgegebenen Reallexikon zur Byzantinischen Kunst (Stuttgart, im Druck).

²⁰ Die Identifizierung der Figuren ergibt sich aus analogen Darstellungen etwas späterer Zeit, die mit Beischriften versehen sind.

²¹ Obwohl Eva nur von wenigen Quellen erwähnt wird (z. B. Fragen des Bartholomaeus und christliche Zaubertexte; vgl. Kroll a. a. O. S. 82, 111), bildet sie einen festen Bestandteil der orientalischen Höllenfahrtdarstellung.

²² Die gesprengten Tore werden von zahlreichen Quellen erwähnt. Descensus ad inferos: Kap. 7. — Das Motiv der gekreuzten Tore findet sich auch in dem Hiob-Kodex des Johannesklosters auf Patmos (Ms. 171, Illustration zu Kap. 38,17), der in das 7.—8. Jh. datiert wird und aus Kleinasien stammt. G. Jacopi, *Le miniature dei codici di Patmo: Clara Rhodos 6—7* (1932—33)

offener Sarkophag dargestellt, aus dem die Halbfiguren zweier unbärtiger Männer hervorragen, sie sind mit chlamys bekleidet und tragen Diademe, ihr Blick ist geradeaus gerichtet. Es handelt sich um David und Salomon²³.

Die kleine Darstellung bringt schon fast alle Elemente, die, weiter ausgebaut und ausgeschmückt, in den Anastasisbildern späterer Zeit wiederkehren. In engstem Zusammenhang mit ihr steht die Darstellung auf dem eingangs erwähnten Reliquienkreuz der Pieve von Vicopisano (Taf. 18b u. 19a). Es ist ein Pektoralkreuz aus Silber mit Spuren von Vergoldung und beiderseitiger figürlicher Niellodekoration²⁴. Die Vorderseite gibt in der Mitte den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, auf den stark ausladenden Balkenenden oben die Verkündigung, an den Seiten Christi Geburt und Darbringung im Tempel und unten die Taufe Christi wieder. Die Rückseite zeigt auf dem unteren Teil des Vertikalbalkens die Höllenfahrt Christi, den übrigen Raum nimmt — mit Maria in der Mitte — die Darstellung der Himmelfahrt Christi ein. Auf beiden Seiten füllt die Dekoration den ganzen zur Verfügung stehenden Raum aus. Zwei Darstellungen, die Verkündigung und die Kreuzigung, sind mit griechischen Beischriften versehen.

Die Darstellung der Höllenfahrt weicht nur in einigen geringfügigen Motiven von der Staurothek F. M. ab: die Höllentore sind, vermutlich aus Gründen der Raumverteilung, nicht gekreuzt; der eine Türflügel befindet sich rechts, oberhalb Christus, der andere auf der linken Seite, unter den Königen. Von der Figur Christi gehen vier Strahlen aus, die auf der Staurothek F. M. nicht zu sehen sind. Unter den Füßen Christi ist vielleicht der Versuch gemacht worden, den liegenden Hades darzustellen, doch ist es kaum möglich, die Umrisse einer Gestalt zu erkennen. Die Darstellung ist entweder aus Raumangel oder infolge eines mißverstandenen Vorbildes verunklärt. Deutlich erkennbar ist hingegen eine Halbfigur zwischen Christus und Adam, die einen Arm zum Saum des Gewandes Christi erhebt. Da die Figur nackt zu sein scheint, haben wir wohl Hades in ihr zu sehen.

Da die Frage nach Datierung und Herkunft des Kreuzes wohl angeschnitten, aber nicht geklärt worden ist, erscheint es notwendig, ihr eine kurze Untersuchung zu widmen²⁵. Die Hauptfiguren des Enkol-

3. Teil, S. 574, 586, Fig. 110. K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jhs. (Berlin 1955) S. 49 ff.

²³ Die Könige sind, abgesehen von der frühen Psalterillustration, ein steter Bestandteil der östlichen Höllenfahrtsdarstellung. Sie sind anfänglich immer zu zweit dargestellt, obwohl die Texte (z. B. *Descensus ad inferos* Kap. 5), mit Ausnahme Ephräms des Syrers (vgl. Bickell a. a. O. S. 142) und des Häretikers Marcion, nur David erwähnen. Von der mittelbyzantinischen Zeit ab werden auch drei bis vier Könige wiedergegeben.

²⁴ Maße: Länge 12 cm, Breite 8 cm.

²⁵ W. Biehl, Die Staurothek von Vicopisano: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 3 (1919—1932) 183—185. — Über die Geschichte des

pions — der Gekreuzigte und die Maria der Himmelfahrt — sind in feierlicher Strenge und Bewegungslosigkeit und in bewußtem Gegensatz zu den übrigen Figuren wiedergegeben. Letztere sind, abgesehen von dem Christus der Höllenfahrt, in kleineren Proportionen dargestellt. Die Mehrzahl der Figuren weist zackige Umrisse mit Einknickungen, besonders in Höhe der Kniekehlen, auf; die Gewandfalten sind in kurzen, häufig in Winkeln aufeinanderstoßenden Strichen gegeben, wodurch sie trotz einer gewissen Tendenz zur Schematisierung noch bewegt wirken. — W. Biehl, der das Kreuz in einer kurzen Studie veröffentlichte (vgl. Anm. 25), hat es einestails mit dem Reliquienkreuz des Domschatzes von Monza, anderenteils aber auch mit „... künstlerisch allerdings noch tieferstehenden — Darstellungen auf langobardischen Gold- und Silberkreuzen des Museums von Cividale“ verglichen und hält es für möglich, daß es „... die Arbeit eines frühtoskanischen Gold- und Silberschmiedes“ sei, ohne sich über die zeitliche Einordnung genauer zu äußern. Während der Vergleich mit dem Enkolpion von Monza durchaus einleuchtet, erfordert derjenige mit langobardischen Werken eine Überprüfung. Biehl nennt in erster Linie das sogenannte Kreuz des Gisulf und das Kreuz aus S. Maria in Valle. Auf beiden Werken sind die figürlichen Darstellungen auf ein Mindestmaß beschränkt, so daß sich kaum Vergleichsmöglichkeiten bieten²⁶. Auch der Versuch, Zusammenhänge mit der Elfenbeinpax des Herzogs Ursus im Museum von Cividale herzustellen, überzeugt nicht: die Tafel zeigt, im Gegensatz zu dem Kreuz, gedrungene Gestalten, die zahllosen Fältchen der Gewänder verlaufen in fadenartig dünnen, langen Parallelen. Völlig abwegig ist der Vergleich mit den Reliefs des Pemmoaltars von S. Martino in Cividale; nichts verbindet diese Werke mit dem Kreuz von Vicopisano²⁷. Auch unter sonstigen frühmittelalterlichen Goldschmiedearbeiten Italiens findet sich so gut wie nichts, was stilistisch mit dem Kreuz verglichen werden kann. Die Ähnlichkeiten mit dem goldenen Reliquienkreuz mit Nielloeinlagen der ehemaligen Sammlung Dzyalinski, Schloß Goluchow (Polen), sind vor allem ikonographischer Natur

kleinen Reliquienkreuzes ist wenig bekannt. Es wird 1858 in einer Bestandsaufnahme durch die erzbischöfliche Kurie von Pisa erwähnt (*Atti di visita dell'anno 1858*). — Die Nachrichten über die Pieve di S. Maria e S. Giovanni in Vicopisano sind für die Frühzeit spärlich. Wir wissen, daß sie im Jahr 934 bereits bestand. Vgl. E. Repetti, *Dizionario geografico fisico-storico della Toscana...* (1833—1845) V S. 757. — Vgl. ferner: *Mostra d'arte sacra antica* (Pisa 1953) S. 16 f., Taf. 7—8. Hier als vermutlich byzantinisches und nicht später als im 9. Jh. entstandenes Werk bezeichnet.

²⁶ Auf dem Gisulfkreuz wiederholt sich achtmal der gleiche bartlose, durch breite Backenknochen auffallende Christuskopf, der von strähnigem Haar umrahmt ist, er weicht von dem bärtigen Christustyp von Vicopisano völlig ab. — Der Christus des Kreuzes von S. Maria in Valle läßt sich ebensowenig mit Vicopisano in Zusammenhang bringen. C. Cecchelli, *I monumenti del Friuli dal sec. IV al sec. XI. I Cividale* (Milano-Roma 1943) Taf. 69, 81.

²⁷ Ebd. Taf. 1—4, 79.

(Kreuzigung und Himmelfahrt), stilistisch entfernt es sich durch seine erstarrten Formen stark von dem Kreuz von Vicopisano. Über die Herkunft des Kreuzes von Goluchow herrscht übrigens keine Einstimmigkeit: Rosenberg bezeichnet es als syrische Arbeit des 8. Jahrhunderts, Lipinsky sieht es als ein süditalisches Werk aus der Zeit um 750 an²⁸.

Gewisse Zusammenhänge lassen sich zwischen Vicopisano und dem Emailkreuz des Museo Sacro im Vatikan feststellen. Sie beruhen wohl auf den orientalischen Einflüssen, denen das Emailkreuz unterlag. Wir kommen im folgenden darauf zurück.

Das Vergleichsmaterial zum Kreuz von Vicopisano ist in stilistischer sowie in ikonographischer Hinsicht unter den rein orientalischen Goldschmiedearbeiten zu suchen. Ähnliche Stiltendenzen finden sich auf der silbernen Patene von Riha im Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), die dem Ende des 6. oder dem 7. Jahrhundert zugeschrieben wird²⁹. Wenn es sich auch um eine qualitativere Arbeit und um eine andere Technik (getriebenes Silber) handelt und es daher nicht möglich ist, weitgehende Vergleiche zu ziehen, sind gewisse Zusammenhänge doch spürbar: man vergleiche die langen, schmalen Figuren, die in Höhe der Knie gerafften Gewänder und die Wiedergabe der Falten durch kurze Striche, besonders deutlich bei den zwei ersten Aposteln rechts, den unruhigen, durch die knitterigen Falten hervorgerufenen Gesamteindruck, den die beiden Apostelgruppen bieten.

Eine Reihe von weitgehenden Übereinstimmungen läßt sich feststellen, wenn man das Kreuz von Vicopisano mit der Gruppe der eingangs besprochenen Nielloarbeiten — Pektoralkreuze von Providence und Monza, Staurothek F. M. — vergleicht. Mit dem Kreuzchen von Providence (Taf. 19b) verbinden es die Form — stark ausladende Kreuzbalken — und die Vorrichtung zur Befestigung des Ringes mit den kleinen, gerillten Knäufen. (Auf der von Biehl gegebenen Abbildung sind noch beide Knäufe vorhanden, während der Ring schon damals fehlte.) Aber auch der Gekreuzigte — auf dem Enkolpion von Providence noch etwas schmaler —, das Kreuz, der Titulus, das Suppedaneum zeigen weitgehende Übereinstimmung. Die in Vicopisano stärker abgekürzte Beischrift (s. unten) gibt den gleichen Text wie das Kreuz von Providence (Joh. 19, 26—27). Bei der Figur des Johannes in Providence fallen die eckigen Umrisse auf, die für das Kreuz von Vicopisano charakteristisch sind. Die Maria auf der Rückseite des Kreuzes von Providence (Berliner a. a. O. Fig. 2) zeigt dieselbe Linienführung in Umriß und Falten wie die Maria bei der Kreuzigung von Vicopisano. Auch die länglichen, in der Kinnpartie etwas spitz zulaufenden Gesichter, besonders deutlich bei den Marienfiguren beider Werke, stehen einander

²⁸ W. Froehner, Collections du château de Goluchow. L'Orfèvrerie... (Paris 1897) S. 76—80, Taf. 18—19. — Rosenberg, Zellschmelz Fig. 60—61; Rosenberg, Niello, S. 9. — A. Lipinsky, Enkolpia cruciformi orientali in Italia I: Bollettino della Badia greca di Grottaferrata. N. S. 11 (1957) 13 ff.

²⁹ L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins (Paris 1936) Taf. 54, S. 85 f.

nahe. Hinsichtlich der Raumverteilung weichen die Kreuze voneinander ab: während der Meister des Kreuzes von Providence die wenigen dargestellten Figuren gut zur Geltung bringt und um sie herum viel freien Raum läßt, ist derjenige von Vicopisano ganz dem horror vacui verfallen³⁰.

Das Enkolpion von Monza (vgl. Anm. 6), das nur die Kreuzigungsgruppe zum Vergleich bietet, steht, wie schon Biehl hervorgehoben hat, besonders in Hinsicht auf die Figur Christi dem Kreuz von Vicopisano sehr nahe. Aber auch die Figur Marias stimmt, was die Haltung der Arme betrifft, mit derjenigen von Vicopisano überein. Identisch ist ferner die Darstellung von Sonne und Mond.

Am meisten Vergleichsmöglichkeiten bietet das Niellotäfelchen der Staurothek F. M. Besonders auf den Darstellungen der Geburt und Höllenfahrt Christi kündigt sich die bewegte Art der Linienführung mit ihren kurzen, zahlreiche Winkel bildenden Strichen an, die dem Niellator von Vicopisano eigen ist. Die im Profil gesehenen Figuren zeigen, auf der Staurothek noch vereinzelt und weniger ausgeprägt als auf dem Kreuz, die scharfe Einknickung in Höhe der Kniekehlen, am deutlichsten bei dem Verkündigungengel der Staurothek und dem Christus der Höllenfahrt von Vicopisano. Die auf der Staurothek dargestellten Szenen der Verkündigung, der Geburt Christi mit Bad des Kindes, der Kreuzigung und Höllenfahrt kehren in Vicopisano wieder und zeigen eine übereinstimmende Ikonographie. Auch die Beischriften bzw. die abgekürzte Form, in der sie gegeben sind, verraten den nahen Zusammenhang der beiden Werke. Die Beischrift zur Verkündigung, das dem Lukasevangelium (1, 28) entnommene *χαῖρε, κεχαριτωμένη* ist, wie folgt, abgekürzt:

Staurothek F. M. XAIPE SXAPTOM/
Kreuz von Vicopisano XAIPE SXAPITO/

Das S-förmige Zeichen, ursprünglich eine Abkürzung für KAI, ist hier auch für die Silbe KE angewandt worden. Der Querstrich ist Abkürzungszeichen für die am Ende fehlenden Buchstaben³¹. Die Beischriften zur Kreuzigung, nach Joh. 19, 27, sind, wie folgt, gegeben:

Staurothek F. M. IΔΕ Ο V C COV
IΔO V H M \bar{H} P C P/

Kreuz von Vicopisano IΔΕ Ο \dot{V} C C/
IΔ8 H MH T/

$\sigma\acute{\omicron}\varsigma$ ist auf dem Kreuz \dot{V} C abgekürzt; das kleine o ist fast zu einem

³⁰ Wahrscheinlich hatte er sich hinsichtlich der Anzahl der darzustellenden Szenen an ein bestimmtes Vorbild bzw. an die Anweisungen des Auftraggebers zu halten.

³¹ KAI und KE werden öfters verwechselt; vgl. die Beischrift zur Verkündigung in der neuen Kirche von Tokale (Jerphanion, ERC I S. 327). — V. Gardthausen, Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittel-

Punkt geworden³². Das OV ist zu 8 zusammengezogen, eine Form, die sich oft und auch auf früheren Denkmälern nachweisen läßt, z. B. auf Monza-Ampulle Nr. 14 und auf dem erwähnten Bronze-Reliquienkreuz des Vatikans³³.

Die drei Darstellungen von Vicopisano, die auf der Staurothek F. M. fehlen: Darbringung im Tempel, Taufe und Himmelfahrt Christi, sind ihrer Ikonographie nach ebenso orientalisch wie die anderen Szenen. Eine nahe Parallele zur Darbringung findet sich in den Fresken von Keledschlar³⁴, eine ähnliche Darstellung der Taufe mit dem bis zu den Schultern Christi ansteigenden Wasser in der alten Kirche von Tokale³⁵. Die Himmelfahrt zeigt das gewohnte orientalische Schema mit dem von der Aureole umschlossenen, sitzenden Christus und der Gottesmutter unter ihm. Der zweite Apostel rechts von Maria ist durch das Kreuz als Andreas gekennzeichnet — ähnlich wie auf zwei Monzeser Ampullen (Nr. 14 und 16; Grabar, Ampoules Taf. 27 und 29). Die Zweige oberhalb Marias sind wahrscheinlich eine Andeutung der in der Himmelfahrtsszene öfters wiedergegebenen Bäume, vgl. die Fresken von Bawit³⁶. Es kann aber auch sein, daß sie bloß Füllsel sind, wie sie in der orientalischen Kunst oft vorkommen³⁷.

alter (= Griechische Paläographie I) (Leipzig 1911) S. 338. M. Avi-Yonah, *Abbreviations in Greek Inscriptions: Supplement to The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine* 9 (1940) 37 f.

³² Vgl. Gardthausen a. a. O. S. 339.

³³ Grabar, *Ampoules* S. 29 f., Taf. 26; E. King a. a. O. Taf. 24/1.

³⁴ Jerphanion, *ERC* Taf. 45/2; I S. 216: Maria mit dem Kind steht dem greisen Simeon gegenüber, zwischen ihnen der ziemlich niedrige Altar. — Auch die (figurenreichere) Darstellung auf dem Emailkreuz des Museo Sacro im Vatikan ist vergleichbar; F. Stohlmann, *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano* (= *Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana* II) (Città del Vaticano 1939) Taf. 24, S. 16—22. — Anders ist das Thema in den Mosaiken von S. Maria Maggiore und den Fresken von Castelseprio aufgefaßt (Wilpert, *RMM* Taf. 57; G. P. Bognetti — G. Chierici — A. de Capitani d'Arzago, *S. Maria di Castelseprio* [Milano 1948] S. 602—606, Taf. 57—58). — Das Fest der Darbringung im Tempel ist in Jerusalem bereits im 4. Jh. nachweisbar (*DACL XIV Sp.* 1722 ff.). — Wie durch Choricus überliefert ist, war die Darbringung bereits in der Sergiuskirche von Gaza (6. Jh.) dargestellt (J. F. Boissonade, *Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta* [Paris 1846] S. 93).

³⁵ Jerphanion, *ERC* Taf. 65/2; L. Budde, *Göreme*. Düsseldorf 1958. Taf. 42.

³⁶ J. Clédat, *Le Monastère et la Nécropole de Baouît*. 2 Bde. (Kairo 1904 und 1906) Taf. 41—42; S. H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst* (Leipzig-Strasbourg 1934) Taf. IV. — Die Angabe von Biehl, daß Maria die Zweige hält, ist unrichtig: die Hände sind im Orantengestus wiedergegeben und berühren die Zweige nicht.

³⁷ Ähnliche, zwischen figürliche Darstellungen verstreute Zweige finden sich z. B. auf dem Bodenmosaik von Beit Guvrin aus den Jahren 719—720; Grabar, *Iconoclasm* Fig. 99, S. 106.

Auch die Szenenauswahl des Kreuzes weist auf den Orient: von den sieben Festen des Herrn, die in einem Text des Pseudo-Chrysostomus aufgezählt werden, sind fünf auf dem Kreuz von Vicopisano dargestellt³⁸. Ein Denkmal, das genau die gleiche Szenenauswahl wie das Kreuz zeigt, scheint nicht erhalten zu sein. Das Zellenschmelzkreuz im Museo Sacro des Vatikans wiederholt vier Szenen von Vicopisano und zeigt wie hier auf dem Vertikalbalken oben die Verkündigung und unten die Taufe Christi; im übrigen ist die Anordnung abweichend, und die Ikonographie weist Unterschiede auf³⁹.

Es bleibt zu entscheiden, wie das Kreuz von Vicopisano datiert werden soll und wieweit es von der Staurothek F. M. zu trennen ist. Die letztere zeigt eindeutig eine frühere Stilstufe, ein größeres Können, mehr Abwechslung und eine Linienführung, die freier und sicherer ist. Sie steht den Werken von der Wende des 6. zum 7. Jahrhundert noch näher als das Kreuz von Vicopisano, dessen mittelalterlicher Charakter stärker hervortritt. Vicopisano verrät deutlich die Hand eines kopierenden Goldschmiedes von mittelmäßigem Können, der eine Anzahl von Vereinfachungen vornimmt, wie das sich wiederholende Schema in der Umrißzeichnung bezeugt. Man beachte auch die Unsicherheit, die sich in der mißverstandenen und verwirrten Wiedergabe der Kleidung Marias bei der Himmelfahrt sowie in der unklaren Darstellung des Hades äußert. Andernteils ist es dem Künstler doch gelungen, seine Figuren noch mit einem gewissen Grad von Lebendigkeit und Abwechslung wiederzugeben, wie sich bei der etwas variierenden Haltung der einzelnen Apostel bei der Himmelfahrt beobachten läßt. Ein Vergleich mit derselben Szene auf dem Kreuz von Goluchow (etwa Mitte 8. Jahrhundert) zeigt, daß hier eine bedeutend weitergehende Schematisierung und Erstarrung der Formen stattgefunden hat. Man kann also keine weite Zeitspanne zwischen der Entstehung der Staurothek F. M. und des Kreuzes von Vicopisano annehmen; sie durch mehr als ein halbes Jahrhundert voneinander zu trennen ist kaum möglich. Die Entstehung des Kreuzes dürfte also in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts fallen und — wenn es noch im Orient entstanden ist — in das beginnende 8. Jahrhundert. Gegen diese Datierung ließe sich allenfalls einwenden, daß kein anderes Pektoralkreuz aus dieser Zeit eine solche Fülle von Szenen bringt und man erst mit dem beginnenden 9. Jahrhundert (kreuzförmiger Silberbehälter⁴⁰ und Zellenschmelzkreuz im Vatikan) ähnliche Objekte findet. Aber das besagt wenig, wenn man bedenkt, wieviel zur Zeit des Ikonoklasmus zerstört worden ist und wie sehr Goldschmiedewerke jederzeit der Gefahr der Einschmelzung unterlagen. — Nun stellt sich

³⁸ J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. Bd. 52 (1859) 800. — G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux 14^e, 15^e et 16^e siècles* (Paris 1960) S. 17 f.

³⁹ So wird z. B. Maria bei der Verkündigung sitzend wiedergegeben und Christus bei der Taufe als *K n a b e* (Stohlmann a. a. O. Taf. 24).

⁴⁰ H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz* (Freiburg i. B. 1908) Bild 43.

noch die Frage nach dem Entstehungsort des Werkes. Technik, Stil, Ikonographie und Schriftcharakter finden ihre nächsten Parallelen in syrisch-palästinensischen Werken. Aber dies nötigt uns nicht unbedingt zu der Annahme, daß das Kreuz noch im Orient entstanden ist. Es trägt, wie gezeigt wurde, in einigen Zügen den Charakter einer Kopie und Schülerarbeit, bei der das Vorbild nicht mehr recht verstanden wurde. So bleibt die Möglichkeit offen, daß es sich um das Werk eines italienischen — am ehesten römischen — Goldschmiedes handelt, der Schüler eines der im 8. Jahrhundert nach Italien eingewanderten orientalischen Künstler war.

Eine dritte Nielloarbeit mit Darstellung der Höllenfahrt Christi, die dem frühorientalischen Typus angehört, befindet sich auf der Rückseite des Goldschmiede-Triptychons aus dem Martwilikloster in Tschkondidi (Georgien), das sich jetzt im Museum der Bildenden Künste in Tiflis befindet (Taf. 20a). Von Kondakov erstmals veröffentlicht, ist es von Tschubinaschwili eingehender untersucht und der georgischen Kunst des 8./9. Jahrhunderts zugeschrieben worden⁴¹. Der Autor versäumt nicht, die Nielloarbeit mit derjenigen der Staurothek F. M. zu vergleichen. Die Höllenfahrt zeigt die gleiche Bildkomposition, aber einige Einzelheiten lassen auf eine etwas spätere Entwicklungsstufe schließen. Bei der Gestalt Christi ist das Motiv des Hinabsteigens nicht mehr so betont wie auf der Staurothek F. M. und dem Kreuz von Vicopisano, die Vortelern sind in nur etwas kleineren Proportionen als Christus und ihm gegenüber wiedergegeben. Das Werk nähert sich somit schon den Darstellungen des 10. Jahrhunderts, in denen der Unterschied in den Proportionen langsam aufgegeben wird; vgl. ein Elfenbeinrelief in Leningrad (Taf. 21b)⁴². Die wichtigste Neuerung ist wohl die (leicht beschädigte) Beischrift I ANACTACIC; das Triptychon dürfte das erste Denkmal sein, auf dem sie zu finden ist⁴³. Ungewöhnlich für die Frühzeit ist das Fehlen des Hades, das ist ein Merkmal eines Kompositionsschemas, das gegen Ende des 10. Jahrhunderts entsteht und eine spätere Phase der Handlung darstellt. Die Türflügel sind noch nicht unter Christus wiedergegeben, sondern voneinander getrennt neben ihm aufgestellt. Unter Adam ist der Sarkophag angedeutet. Bei den Halbfiguren der Könige fallen die prunkvollen Kronen auf. — Die deutliche An-

⁴¹ G. Tschubinaschwili, Ein Goldschmiedetriptychon des 8.—9. Jhs. aus Martwili: Zeitschrift für Bildende Kunst 64 (1930—31) 81—87; ders., Die georgische Goldschmiedekunst des 8.—18. Jhs. (Tiflis 1957) S. 5, 15, Taf. 4.

⁴² A. Goldschmidt — K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.—15. Jhs. (Berlin 1934) II Nr. 122 a. Künftig zitiert: G. W. II.

⁴³ Vgl. hierzu H. J. Schulz a. a. O. S. 17, der das Triptychon jedoch in seine Untersuchung nicht einbezieht. Die Beischriften ANACTACIC und ANACTACIC TOY AΔAM finden sich auch bei zwei Miniaturen des Chludovpsalters: Н. П. Кондаковъ, Миниатюры греческой рукописи псалтири IX века (N. P. Kondakov, Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift des 9. Jhs. [Moskau 1878] Taf. X/2—3. Künftig zitiert: Kondakov, Chludov).

näherung an eine spätere Entwicklungsstufe macht die Entstehung des Werkes im 9. Jahrhundert wahrscheinlich.

Ebenfalls Teil eines kleinen Triptychons ist das Zellenschmelztäfelchen aus dem Kloster Schemokmedi in Gurien, das Kondakov der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts zuschreibt⁴⁴. Obwohl es der Niellotafel in Tiflis noch sehr nahe steht, weisen einige Züge auf eine spätere Entwicklungsstufe hin. In der Komposition sieht man das Bestreben, ein symmetrisches Bild mit zwei Hälften herzustellen. Die Gruppe der Voreltern wird mehr zur Geltung gebracht, Eva ist fast in ganzer Gestalt zu sehen; hingegen sind die Könige in der linken Ecke oben sehr klein wiedergegeben; sie sind, ebenso wie Eva, nimbiert. Die Darstellung ist eine der ersten, die Christus über den — nicht gekreuzten — Höllentoren zeigen; diese haben also den Platz eingenommen, den Hades auf den frühen Werken innehatte.

Wir sehen, daß die syrisch-palästinensische Ikonographie von Byzanz übernommen worden ist — zu welchem Zeitpunkt, ist wegen des Fehlens von Denkmälern schwer zu entscheiden. Es mag im 8. oder (spätestens) im 9. Jahrhundert gewesen sein. Die byzantinische Psalterillustration des 9. und beginnenden 10. Jahrhunderts zeigt sich nicht von der frühorientalischen Darstellungsweise beeinflusst, sondern hat eigene Typen geschaffen⁴⁵.

Wann tritt die syrisch-palästinensische Ikonographie erstmals in der Monumentalkunst auf? Choricus von Gaza erwähnt in seiner Beschreibung der Sergiuskirche (vgl. Anm. 34) keine Darstellung der Höllenfahrt, und auch die anderen bisher bekannten Quellen schweigen. In Palästina und Syrien ist keine monumentale Darstellung des Themas aus dem frühen Mittelalter erhalten, wohl aber in Kappadokien. Wenn wir Jerphanions Datierung Glauben schenken können, ist das erste kappadokische Denkmal mit einer Höllenfahrtdarstellung eine Kirche in der Nähe des Dorfes Mavrudschan⁴⁶; Jerphanion neigt dazu, ihre Ausschmückung noch in vorikonoklastische Zeit zu datieren. Leider sind die Fresken in so schlechtem Zustand, daß eine Überprüfung und Beurteilung vielleicht nicht einmal an Ort und Stelle zu sicheren Ergebnissen führen würde. Was die Höllenfahrtdarstellung betrifft, steht fest, daß es sich um das gewohnte orientalische Schema handelt: die Könige sind in Halbfiguren links oben wiedergegeben, Christus schreitet etwas geneigt nach rechts, die ihn umgebende Aureole ist auch etwas geneigt dargestellt. Sie fehlte, wie wir sahen, in der Kleinkunst; in den

⁴⁴ N. P. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins* (Frankfurt a. M. 1892) S. 144 f., Fig. 43. Grabar, *Empereur* Fig. 11.

⁴⁵ Pokrovskij a. a. O. Fig. 187; E. O. Kosteckaja, *L'Iconographie de la Résurrection d'après les miniatures du psautier Chloudov* (Russ. mit französischer Zusammenfassung): *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928) 60—70, Taf. IX/2—3; Grabar, *Iconoclasme* Fig. 161. — Die Könige sind in diese Darstellungen nicht einbezogen. Eine der Miniaturen des Chludovpsalters zeigt Christus nach links gerichtet wie die römischen Darstellungen des 8. Jhs. (Kondakov, *Chludov* Taf. X/3). ⁴⁶ Jerphanion, *ERC* Taf. 174/2, II S. 206—254.

kappadokischen Wandmalereien kehrt sie regelmäßig wieder. — Eine Reihe von Fresken der nachikonoklastischen Zeit, die als archaisch bezeichnet werden (9. und erste Hälfte des 10. Jahrhunderts), bringen wieder den bekannten Kompositionstypus, an dem sich so gut wie nichts geändert hat. Eine kleine Neuerung zeigt sich in der Wiedergabe der Könige mit Nimben, außerdem ist David als der ältere charakterisiert. In der Theotokoskapelle scheint Hades nach dem Fuß Adams zu langen; auf die Wiedergabe der Höllentüren wurde verzichtet. Meistens sind die Figuren durch Beischriften gekennzeichnet. Sehr nahe stehen sich die Fresken der Kapelle 6 und der Theotokoskapelle von Göreme (Jerphanion ERC Taf. 31/3 und 34/1). Dem gleichen Typus gehörte nach Jerphanion (ERC I S. 118 f.) auch das Fresko der Kapelle 8 von Göreme an, von dem nur mehr einige Fragmente erhalten sind. In El Nazar ist die Bewegung des Hinabsteigens Christi besonders stark betont. Ausnahmsweise werden die Könige hier hinter den Voreltern dargestellt, da auf der anderen Seite der Platz nicht ausreichte. Hades ist wie in den Werken des 8. Jahrhunderts in sehr kleinen Proportionen gegeben. Die Überschrift lautet wie auf dem Niellotäfelchen in Tiflis I ANACTACIC (Jerphanion ERC Taf. 41/4, I S. 190). In der alten Kirche von Tokale fallen die großen Ausmaße der Hadesfigur auf, die teilweise schwarz umrandet ist. Jerphanion (ERC Taf. 67/2, I S. 284) sieht hierin eine schwarze Aureole; es fragt sich, ob nicht eher eine Andeutung des Höllenschlundes versucht wurde, der in den späteren Darstellungen fast nie fehlt. — Das sehr zerstörte Fresko von Keledschlar und dasjenige der Kirche von Tschau In lassen gerade noch erkennen, daß auch hier der frühorientalische Darstellungstypus vorliegt (Jerphanion ERC Taf. 51/2, 140/3, I S. 226, 541). Hier endet die Reihe der Denkmäler, die diesem Typus in seiner frühesten Fassung angehören. Seine Charakteristiken, die sich — von der Psalterillustration abgesehen — in allen bis jetzt bekannten orientalischen Höllenfahrtsdarstellungen bis zum Ende des 9. Jahrhunderts wiederfinden und auch in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts noch in der Mehrzahl der Denkmäler nachzuweisen sind, seien nochmals hervorgehoben: die Handlung rollt sich immer nach rechts ab, immer sind Adam und Eva wiedergegeben, die Könige fehlen niemals, sie sind in Halbfigur dargestellt und, mit Ausnahme von El Nazar, in der linken Bildhälfte oben. Hinsichtlich des Hades und der Höllentore ist die Ikonographie nicht so festgelegt. — Den gleichen Darstellungstypus, der jedoch durch neue Motive bereichert ist, zeigt das Fresko der Barbarakirche von Soghanle (Taf. 20b). Es ist in der Zeit um 1000 entstanden und läßt hauptstädtisch-byzantinische Einflüsse erkennen. Wie in den um die Jahrtausendwende auftretenden neuen Anastasisbildern trägt Christus einen Kreuzstab⁴⁷. Auch die Könige, die fast in ganzer Gestalt dargestellt sind, halten (kleinere) Kreuze. Unter ihnen sind vier

⁴⁷ Im Abendland ist der Kreuzstab in der Hand Christi bereits im Utrechtsalter sowie auf dem kreuzförmigen Silberbehälter im Museo Sacro des Vatikans, beides Werke aus der ersten Hälfte des 9. Jhs., nachzuweisen (E. T. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter* [Princeton o. J.] Taf. 27; Wilpert,

Auferstehende und ein Sarkophag wiedergegeben. Dieses Motiv läßt auf einen Einfluß des Matthäustextes 27, 51—52 schließen. Die Beischrift lautet: I NEKPV EK TON MNHMATON ANICTANTW. Hades, dessen Ketten deutlich sichtbar sind, greift nach dem Fuß Adams.

Nur mehr teilweise erhalten ist das Fresko der neuen Kirche von Tokale, das außer Adam und Eva auch den Vorläufer darstellt (Jerphanion ERC Taf. 84/2, I S. 549).

Eine Festzyklus-Ikone des 10. Jahrhunderts im Katharinenkloster des Berges Sinai ist leider in so schlechtem Zustand, daß von der Höllenfahrt nur mehr die Figur Christi — in stürmischer Bewegung nach rechts gerichtet — zu sehen ist; das Hinabschreiten ist noch betont⁴⁸.

In der Monumentalkunst des Abendlandes erscheint der früh-orientalische Darstellungstypus zuerst und wohl am reinsten in den Mosaiken der Zenokapelle von S. Prassede in Rom, die aus der Zeit des Papstes Paschalis I (817—824) stammen (Taf. 21a)⁴⁹. Leider ist nur die obere Hälfte des Mosaiks erhalten, so daß wir nicht wissen, ob und wie Hades und die Höllentore dargestellt waren. Christus ist von Aureole und Strahlen umgeben; die Könige sind links in ziemlich kleinen Proportionen wiedergegeben, rechts sind wie immer die Voreltern zu sehen; zwischen ihnen und Christus kommt die Halbfigur eines Engels (Michael?) zum Vorschein, ein der frühen orientalischen Ikonographie fremdes Motiv, das zuerst im Abendland aufzutreten scheint, aber auch in Byzanz nicht unbekannt ist⁵⁰.

Welche Unterschiede und welche Gemeinsamkeiten bestehen zwischen der syrisch-palästinensischen Ikonographie und derjenigen der römischen Denkmäler, die vor dem Mosaik von S. Prassede entstanden sind?

RMM Fig. 420). Erwähnung des Kreuzes Christi u. a. im Descensus ad inferos, Kap. 9.

⁴⁸ G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai I* (Athènes 1956) Taf. 39; II (Athènes 1958) S. 52 ff.

⁴⁹ Es ist durchaus möglich, daß das Vorbild nicht direkt, sondern über Byzanz nach Rom kam.

⁵⁰ Das Licht, das beim Eindringen Christi die Unterwelt erleuchtet, wird u. a. im Descensus ad inferos, Kap. 7, erwähnt. Im gleichen Kapitel ist auch von den Engeln die Sprache, während Kap. 9 Michael erwähnt. — Einige Engel waren auf dem Fresko am Durchgang zur Palatinsrampe in S. Maria Antiqua dargestellt (s. unten). Drei Engel gibt die erwähnte Höllenfahrtdarstellung des Utrechtsalters wieder (vgl. Anm. 47). Ein byzantinisches Elfenbein in München gibt einen Engel wieder (G. W. II Nr. 22b). Am nächsten steht der Darstellung des Engels auf dem Mosaik eine über vier Jahrhunderte später entstandene Miniatur im Madrider Nikodemusevangelium (Bibl. Nat. Ms. 34—42). Der Kodex ist italienischer Herkunft; Weitzmann (Gospel III. S. 161) nimmt eine byzantinische Vorstufe für ihn an. Abb. bei A. di Erbach Fürstenau, *L'Evangelo di Nicodemo: Archivio Storico dell'Arte*. Ser. II 2 (1896) 225—240, Fig. 16.

Während des Pontifikats des griechischen Papstes Johannes VII. (705—707) sind in Rom drei Darstellungen der Höllenfahrt entstanden, von denen zwei in S. Maria Antiqua erhalten sind und eine aus Alt-St. Peter durch Kopien aus der Barockzeit bekannt ist⁵¹. Die gemeinsamen Züge dieser Darstellungen sind, daß Christus jedesmal nach links gewandt ist und die Könige fehlen⁵²; in Alt-St. Peter und auf dem Fresko des Oratoriums der Vierzig Märtyrer in S. Maria Antiqua fehlt auch Eva. Hades ist nicht völlig unterlegen dargestellt; in den Fresken von S. Maria Antiqua ist er noch halb aufgerichtet und greift nach dem Fuß Adams. Die Höllentore fehlen im Oratorium der Vierzig Märtyrer und in Alt-St. Peter. Auf dem Fresko am Durchgang zur Palatinsrampe scheinen sie angedeutet zu sein. Eine weitere Besonderheit ist die schon erwähnte Beigabe von Engeln: mehrere, heute kaum mehr sichtbar, auf dem Fresko des Durchgangs zur Palatinsrampe, einer — wenn wir der Kopie Glauben schenken können — in Alt-St. Peter. Nach einer der (leider nicht in allem übereinstimmenden) Kopien des Mosaiks von Alt-St. Peter waren unter Christus noch kleine, nicht genau zu identifizierende Figuren dargestellt. Was die Auswahl und Anzahl der Figuren betrifft, sieht man, daß Rom nicht an ein so festes Schema gebunden war wie der Orient. Die gemeinsamen Züge des römischen und des syrisch-palästinensischen Typus liegen in der Darstellung des stürmisch schreitenden und etwas gebeugten Christus, der in größeren Proportionen als die übrigen Figuren gegeben wird, in der Gruppierung von Adam und Eva, wie sie am Durchgang zur Palatinsrampe zu sehen ist, und in dem Motiv des nach dem Fuß Adams langenden Hades.

Im Lauf des 9. und 10. Jahrhunderts wird deutlich, wie sich in Rom einzelne ikonographische Elemente des syrisch-palästinensischen Typus mit Elementen aus anderen Darstellungstypen mischen⁵³. Zwei Fresken der Unterkirche von S. Clemente (9. und 10. Jahrhundert) zeigen Christus nach rechts gerichtet und stellen beide Voreltern dar. (Auf dem Fresko des 10. Jahrhunderts ist von Eva nur mehr eine Hand zu sehen.) Sie weichen aber durch das Fehlen der Könige und der Höllentore vom syrisch-palästinensischen Typus ab. (In dem Fresko des 9. Jahrhunderts fehlt auch Hades.) Von einer Wandmalerei in S. Giovanni e Paolo ist nur mehr ein Teil der — nach rechts gerichteten — Figur Christi erhalten; sie scheidet somit für weitere Vergleiche aus. Der Einfluß des syrisch-palästinensischen Darstellungstypus auf die römische Ikonographie kann also nicht als sehr stark bezeichnet werden. Ein später und mit abendländischen Motiven (vgl. Wiedergabe der Höllenflammen) durchsetzter Nachzügler des orientalischen Darstellungstypus findet sich

⁵¹ Wilpert, RMM Taf. 167/1, 168/2, Fig. 128; R. Garrucci, Storia della arte cristiana (Prato 1877) IV Taf. 279/1, 280/8.

⁵² Die Ursache für das Fehlen der Könige in den ersten und auch in mehreren späteren römischen Darstellungen kann hier nicht erörtert werden; vielleicht ist sie in nicht mehr erhaltenen byzantinischen Vorbildern zu suchen (vgl. hierzu die Psalterillustration des 9. Jhs.), bzw. in Texten, die die Könige nicht erwähnen.

⁵³ Wilpert, RMM Taf. 209/3, 229/2, 208/2.

noch in einer Exultetrolle der Montecassinoshule aus der Mitte des 12. Jahrhunderts im Vatikan ⁵⁴.

Hingegen wird in Byzanz die syrisch-palästinensische Ikonographie in allen Einzelheiten übernommen, aber in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts langsam umgeformt. Hierbei werden die Unterschiede in den Proportionen der Figuren weitgehend aufgehoben, wodurch die Gestalt Christi das Bild nicht mehr so beherrscht wie früher ⁵⁵. Ferner wird angestrebt, eine symmetrische Komposition herzustellen, wobei die Künstler entweder zwei Bildhälften schaffen: links Christus und die Könige, rechts die Gruppe der Voreltern — diese Komposition steht der frühen Ikonographie noch nahe (Taf. 21b) — oder Christus zum Mittelpunkt machen und zu seinen Seiten zwei möglichst gleichmäßig aufgebaute Gruppen anordnen. Dies bringt mit sich, daß die Könige jetzt in ganzer Gestalt wiedergegeben werden. Die beiden Seitengruppen, die in der Frühzeit aus je zwei Figuren bestanden hatten, werden dann auch bald durch weitere Figuren bereichert ⁵⁶. In der letzteren Form erhält sich der ursprünglich syrisch-palästinensische Typus noch durch Jahrhunderte neben anderen Typen, erlangt aber nicht die Verbreitung des zu Ende des 10. Jahrhunderts entstandenen Anastasisbildes mit dem aufsteigenden Christus, der Adam nach sich zieht.

⁵⁴ Barb. lat. 592. A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit* (Berlin-Leipzig 1930) S. 103, Taf. 105.

⁵⁵ Vgl. den linken Flügel des Elfenbeintriptychons im Louvre (G. W. II Nr. 4). Zuweilen finden sich aber noch Darstellungen, die dem alten Typus weitgehend treu bleiben; vgl. die Miniatur der Sinaihandschrift Nr. 359 aus dem 12. Jh. (O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* [Oxford 1911] Figur 407).

⁵⁶ Vgl. Elfenbeinrelief in Dresden (G. W. II Nr. 41 a) und Elfenbeindiptychon im Domschatz zu Mailand (G. W. II Nr. 42 b). — Ein ikonographischer Einzelgänger ist das Relief eines Elfenbeinkästchens des 10. Jhs. in Stuttgart, das Christus, Adam und Hades in einer Mittelgruppe zusammenfaßt und beiderseits zwei sich entsprechende Gruppen von Auferstehenden aufbaut; diese Lösung mag ihren Ursprung in der Form des Kästchens gehabt haben (G. W. II Nr. 24 b).

BILDNACHWEIS

- | | |
|-------------------|--|
| Taf. 17 a | M. Rosenberg, <i>Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage</i> . Zellenschmelz. Frankfurt a. M. 1922. |
| Taf. 17 b u. c | C. Cecchelli u. a., <i>The Rabbula Gospels</i> . Olten Lausanne 1959. |
| Taf. 18 a | Photo Metropolitan Museum of Art. New York. |
| Taf. 18 b u. 19 a | Catalogo della Mostra d'Arte sacra antica. Pisa 1955. |
| Taf. 19 b | Byzantinische Zeitschrift 53 (1960). |
| Taf. 20 a | Zeitschrift für Bildende Kunst 64 (1930/31). |
| Taf. 20 b | G. de Jerphanion, <i>Les Eglises rupestres de Cappadoce</i> . Paris 1925. |
| Taf. 21 a | J. Wilpert, <i>Die römischen Mosaiken und Malereien ...</i> Freiburg i. B. 1916. |
| Taf. 21 b | A. Goldschmidt, K. Weitzmann, <i>Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jhs.</i> Berlin 1934. |