

Das restaurierte Christusmosaik der Calvarienberg-Kapelle und das Bildprogramm der Kreuzfahrer

Von GUSTAV KÜHNEL

Aus der einst sehr reich mit Mosaiken ausgeschmückten Grabeskirche der Kreuzfahrerzeit hat sich nur ein einziges Fragment bis in unsere Tage erhalten: die Figur Christi aus der Himmelfahrts-Komposition (Abb. 1). Die Bedeutung dieses Christus-Bildes ergibt sich aus dem Gegensatz zwischen dem, was wir aufgrund der schriftlichen Quellen über die Bildausstattung der Grabeskirche wissen, und den so gut wie ganz verschwundenen Mosaiken. Daher versteht es sich von selbst, daß jedem kohärenten Fragment eine besondere Bedeutung zukommt, wenn es, wie unsere Darstellung, eine lebendige Aussage machen kann.

In der Tat vermitteln uns die schriftlichen Quellen zuverlässige und recht umfassende Kenntnisse über die Mosaikausstattung, jedoch nur eine abstrakte Vorstellung vom wirklichen Aussehen dieser Darstellungen¹. Das wiedergewonnene Fragment erlaubt uns nun, über das Spekulative hinaus konkrete Stilvergleiche durchzuführen und ikonographische Eigenarten der Mosaiken – über die mittelalterlichen Beschreibungen hinaus – genauer zu erfassen, so daß man letztlich, von einer festeren Grundlage ausgehend, einige Rückschlüsse auf die kunsthistorische Einordnung der so wichtigen Mosaiken der Grabeskirche wagen kann.

Der Anlaß dazu, daß wir uns erneut mit dieser Darstellung befassen, deren Existenz schon der älteren Forschung bekannt war und die auch in der Gegenwart oft Erwähnung findet, sind die unlängst durchgeführten Feld-

¹ Die ausführlichsten Quellen für die musivische und malerische Ausstattung der Grabeskirche in der Kreuzfahrerzeit sind die Pilgerbeschreibungen des Priesters Johannes von Würzburg und des Mönches Theoderich, beide aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts. Vgl. dazu *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*. Hg. von R. B. C. HUYGENS (Turnhout 1994). Ferner die Pilgerbeschreibung des russischen Abtes Daniil, der einige wertvolle Nachrichten über die Mosaikausstattung der Calvarien-Kapelle in den Jahren 1106/1107 liefert, als die byzantinische Dekoration des 11. Jahrhunderts von den Kreuzfahrern noch nicht erneuert worden war: Abt Daniil Wallfahrtsbericht. Nachdruck der Ausgabe von Venevitinov 1883/85. Mit einer Einleitung und bibliographischen Hinweisen von K. D. SEEMANN (München 1970). Unter den späteren Quellen ist NICCOLO DA POGGIBONSI, *Libro d'Oltramare* (1346–1350), hg. von A. BACCHI DELLA LEGA (Jerusalem 1945) zu erwähnen. Unentbehrlich für die systematische Bestandsaufnahme des franziskanischen Kustoden F. QUARESMIUS, *Historica, theologica et moralis Terrae Sanctae elucidatio I–II* (Antwerpen 1639) bes. Bd. II, Kap. XXXIX, S. 449–459. Sehr nützlich auch E. HORN, *Ichonographiae monumentorum Terrae Sanctae* (1724–1744). Second Edition of the Latin Text with English Version by E. HOADE and Preface and Notes by B. BAGATTI (Jerusalem 1962) 112–122.

arbeiten in der Calvarienberg-Kapelle. Es war das Ziel dieser Feldarbeiten, die von einem Team unter meiner Betreuung im Mai 1994 abgeschlossen wurden, mittels eines für diesen Fall eigens ausgearbeiteten Reinigungsverfahrens den Glanz und das ursprüngliche Aussehen des Kreuzfahrermosaiks so weit wie möglich wiederzugewinnen und die losen Mosaikpartien durch Hinterspritzung eines Klebemittels zu festigen. Ferner wurden alte, störende Überkittungen der Restaurierungen der Jahre 1810 (nach dem Brand von 1808) und 1927 (als neue Mosaiken angebracht wurden) abgenommen und einzelne Fehlstellen neutral behandelt (Abb. 2, 3). Das Resultat ist sehr zufriedenstellend, denn zum ersten Mal seit 1860, als mit dem Erscheinen von Melchior de Vogüés klassischem Werk „Les Églises de la Terre Sainte“² die kritische Forschung einsetzte, ist die Voraussetzung geschaffen für eine von Störfaktoren freie Untersuchung des Christus-Bildes, das dem Originalzustand am nächsten kommt. Ein Beispiel also, wie sich Forschung und Denkmalpflege fruchtbar ergänzen. Auf den ersten Blick anscheinend Routinearbeit, nicht jedoch im Heiligen Land und schon gar nicht im Falle der Grabeskirche, wo das Besitzrecht der verschiedenen christlichen Kirchen so kompliziert und die religiöse Eifersucht so groß ist, daß jede Arbeit des Kunsthistorikers vor Ort auf Empfindlichkeiten stößt und mit Routine nichts zu tun hat.

Bevor wir nun das frisch gereinigte Fragment unter die Lupe nehmen, einige Bemerkungen über die Architektur der Calvarienberg-Kapelle als Bildträger und Anbringungsort unserer Darstellung in der ursprünglichen wie in der heutigen Mosaikdekoration. Die Calvarienberg-Kapelle bildete in der Kreuzfahrerzeit einen liturgisch einheitlichen Raum, der durch einen starken Mittelpfeiler und vier Bögen in zwei Schiffe mit je zwei Jochen unterteilt war (Fig. 1)³. Diese Architektur hat sich bis heute erhalten, der

² C. J. M. DE VOGÜÉ, *Les Églises de la Terre Sainte* (Paris 1860).

³ Der hier abgebildete Plan der Calvarienberg-Kapelle ist QUARESMIUS (Anm. 1) 463 entnommen. Quaresmius' Quelle war BERNARDINO AMICO, *Trattato delle piante et imagini dei sacri edificii di Terra Santa* (Rom 1609, 1620) Taf. 30. JOHANN ZUALLART, *Il devotissimo Viaggio di Gierusalemme. Fatto ... l'anno 1586* (Rom 1587) bringt auf S. 203 eine an Details wertvolle Zeichnung des „Mons Calvarius“, die sowohl die Fassade wie auch den Innenraum der in der Komplexanlage der Grabeskirche selbständigen Kapelle wiedergibt. Die Zeichnungen in Amicos „Trattato“ und in Zuallarts „Viaggio“ wurden von den Autoren selbst gefertigt. Das nimmt im Falle von Amico nicht Wunder, denn dieser war in erster Linie Zeichner, und sein Werk ist eine Sammlung von visuellem Material mit Texterklärungen. Es steht fest, daß auch die Stiche in Zuallarts „Viaggio“ auf Zeichnungen oder wenigstens auf Skizzen des Autors zurückgehen; denn vor seiner Reise ließ sich Zuallart in einem viermonatigen Studium in der Kunst des Nachzeichnens unterweisen. In der Einleitung zu seiner Pilgerbeschreibung macht Zuallart interessante Aussagen über seine Tätigkeit als ad hoc-Zeichner, wodurch wir eine Vorstellung bekommen, wie sich manche Pilgerautoren Bildmaterial verschafften. Da bis jetzt ausreichende baugeschichtliche Untersuchungen der Calvarienberg-Kapelle nicht stattgefunden haben, bleibt der eigentliche Wert dieser Zeichnungen oft unsicher. Man kann jedoch über sie nur allgemein sagen, daß sie die letzte große bauliche Umgestaltung der Kapelle widerspiegeln. Diese Umgestaltung, bei der auch ältere Bauteile integriert wurden, fand im 12. Jahrhundert statt. Wilhelm von Tyros (8,3) legt darüber Zeugnis ab: „Vor der Ankunft

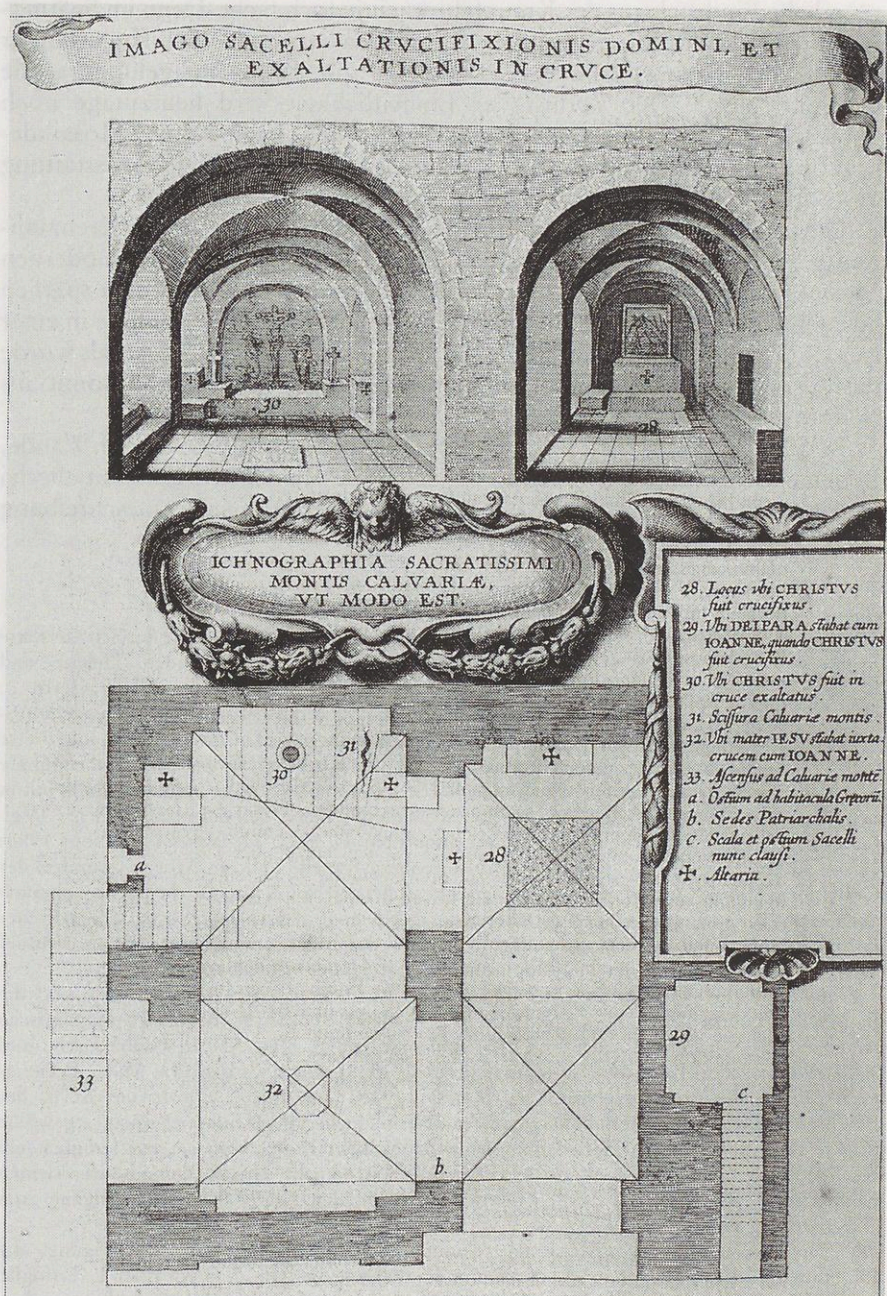


Fig. 1: Jerusalem, Grabeskirche, Calvarienberg-Kapelle: Grundriß und Innenansicht nach Quaresmius, 17. Jh.

räumliche Eindruck aus der Kreuzfahrerzeit jedoch nicht. Denn im Spätmittelalter wurde der Raum anders eingeteilt: das nördliche Schiff wurde zur Kapelle der Kreuzerhöhung, das südliche zur Kreuzannagelungskapelle umfunktioniert⁴. Der Verlust der Einheitlichkeit wird heutzutage noch unterstrichen durch den Gegensatz zwischen der „lateinischen“ Mosaikdekoration des südlichen Schiffes und der „griechischen“ Malereiausstattung des nördlichen.

Die Christus-Darstellung befindet sich im südlichen Schiff der Kreuzfahrerkirche, in der heutigen Kreuzannagelungskapelle. Sie ist von modernen Mosaiken umgeben (Abb. 4) und wirkt auf den Betrachter in dem spärlich beleuchteten Raum ikonenhaft und wie eine kostbare Kunstreliquie in einer fremdartigen Mosaik-Collage. Diese Collage entstand 1937⁵. Damals wurde das Christus-Bild in die neue Ausstattung übernommen und somit ins Bildprogramm künstlich integriert.

In der Kreuzfahrerzeit erstreckte sich die Mosaikdekoration auf Wände, Bögen und Gewölbe der Kapelle (Fig. 2–3). Der Fußboden war „mit allerlei Marmor belegt“, wie um 1170 der Pilger Theoderich in seiner Beschreibung

unserer Lateiner war der Ort, wo der Herr gelitten hatte, den man Golgotha oder Schädelstätte nennt, wo man auch das Holz des lebendigmachenden Kreuzes gefunden (Helena- und Kreuzauffindungs-Kapelle), und den vom Kreuz abgenommenen Leichnam des Herrn ... einbalsamiert und in Leinwand gehüllt haben soll, außerhalb des Umfangs der Auferstehungskirche (Rotunda) und hatte bloß kleine Kapellen. Wie aber die Unsern ... die Stadt in ihre Gewalt bekamen, erschien ihnen das genannte Gebäude allzu eng, sie erweiterten die frühere Kirche zu einem erhabenen und dauernden Werk, und bezogen die genannten Stätten mit in den Umfang der Kirche ein, so daß das alte Gebäude nun einen Teil des neuen bildete.“ (Vgl. GUILLAUME DE TYR, *Chronique*. Edition critique par R. B. C. HUYGENS (Turnhout 1986) 385–6. Ältere Pläne der Golgotha- bzw. Calvarienberg-Kapelle sind rar. Arkulfs Grundriß der Grabeskirche (c. 680), bzw. die unterschiedlichen überlieferten Varianten beziehen sich auch auf Golgotha (nach der Wiederherstellung des Modestos), jedoch in schlicht schematischer Form. Sie stellen eine eigene einmalige Tradition dar, denn andere von Arkulfs Vorbild beeinflusste Pläne sind in der Pilgerliteratur des Mittelalters nicht überliefert.

⁴ M. L. BULST-THIELE, Die Mosaiken der ‚Auferstehungskirche‘ in Jerusalem und die Bauten der ‚Franken‘ im 12. Jahrhundert. *FMS* 13 (1979) 465. Diese sorgfältige philologische Arbeit ergänzt und ersetzt zum Teil die Ergebnisse von A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins* (Leipzig 1908) und K. SCHMALTZ, *Mater Ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem* (Strassburg 1918) 270–337. Ein Irrtum ist in der Beschreibung des Baus unterlaufen, wenn Frau Bulst-Thiele sagt: „Die vier Kreuzgratgewölbe tragen die Kuppel“. Die Calvarienberg-Kapelle ist kein Kuppelbau; sie hat lediglich ein Flachdach. Die Quelle des Irrtums ist vielleicht die sog. Kapelle der Franken mit ihrer kleinen Kuppel (das „consistorium“ des Theoderich), die von den Kreuzfahrern als Eingang zum Calvarienberg erbaut wurde.

⁵ Die Skizzen zu den Mosaikdarstellungen der Seitenwände (die Kreuzigung, die Hl. Frauen und der Hl. Johannes, das Opfer Isaaks) wurden von dem Künstler L. Trifoglio entworfen, die Arbeit von der Firma Monticelli in Rom durchgeführt. Die Gewölbemosaiken wurden von P. D’Achiardi konzipiert. Thema und Stil sind eine Nachahmung der frühchristlichen Kunst. Vgl. M. T. PETROZZI, *Il Calvario I*, in: *La Terra Santa* 48 (1972) 51 f.

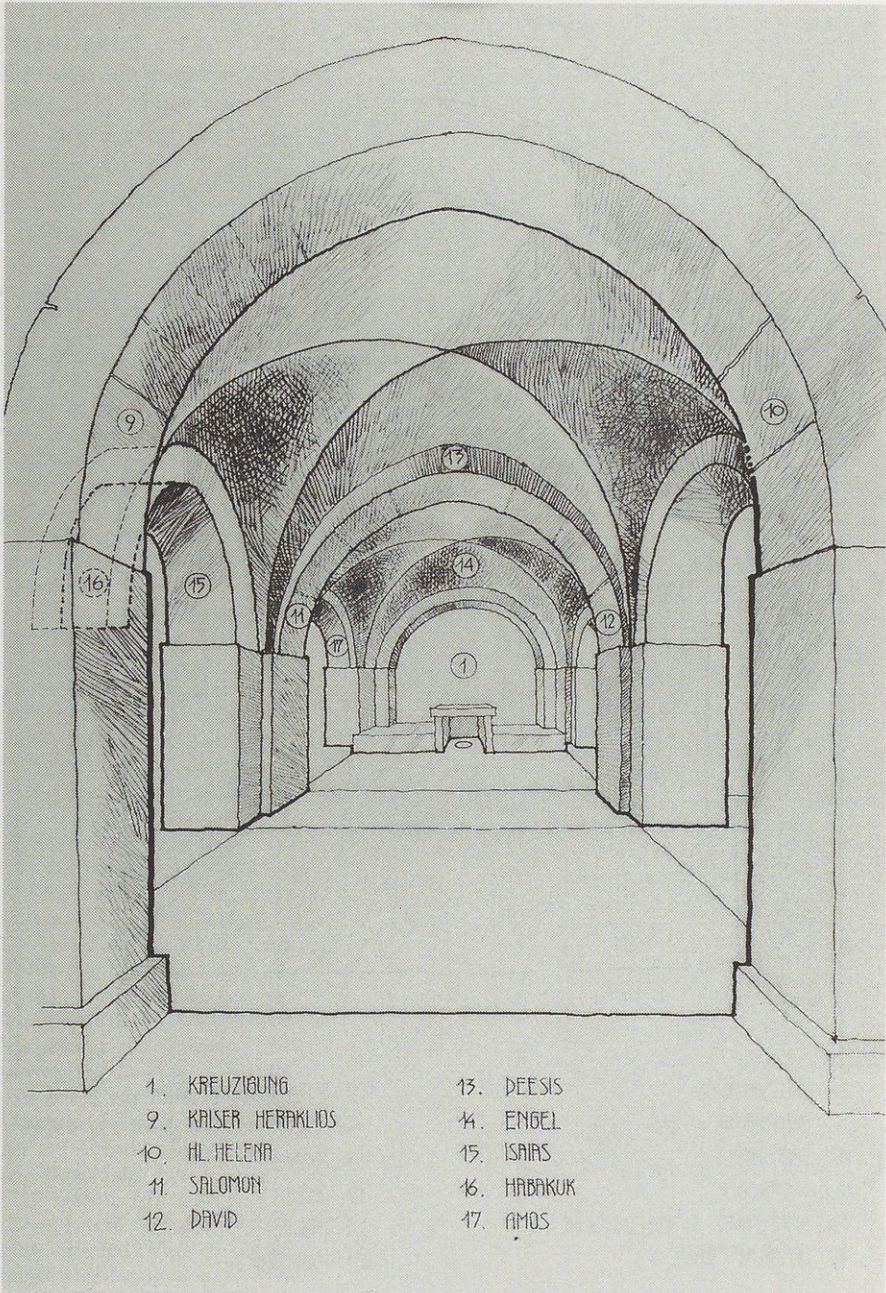


Fig. 2: Jerusalem, Grabeskirche, Calvarienberg-Kapelle: Die Verteilung der Bilder im Raum in der Kreuzfahrerzeit, Rekonstruktion, Nordschiff.

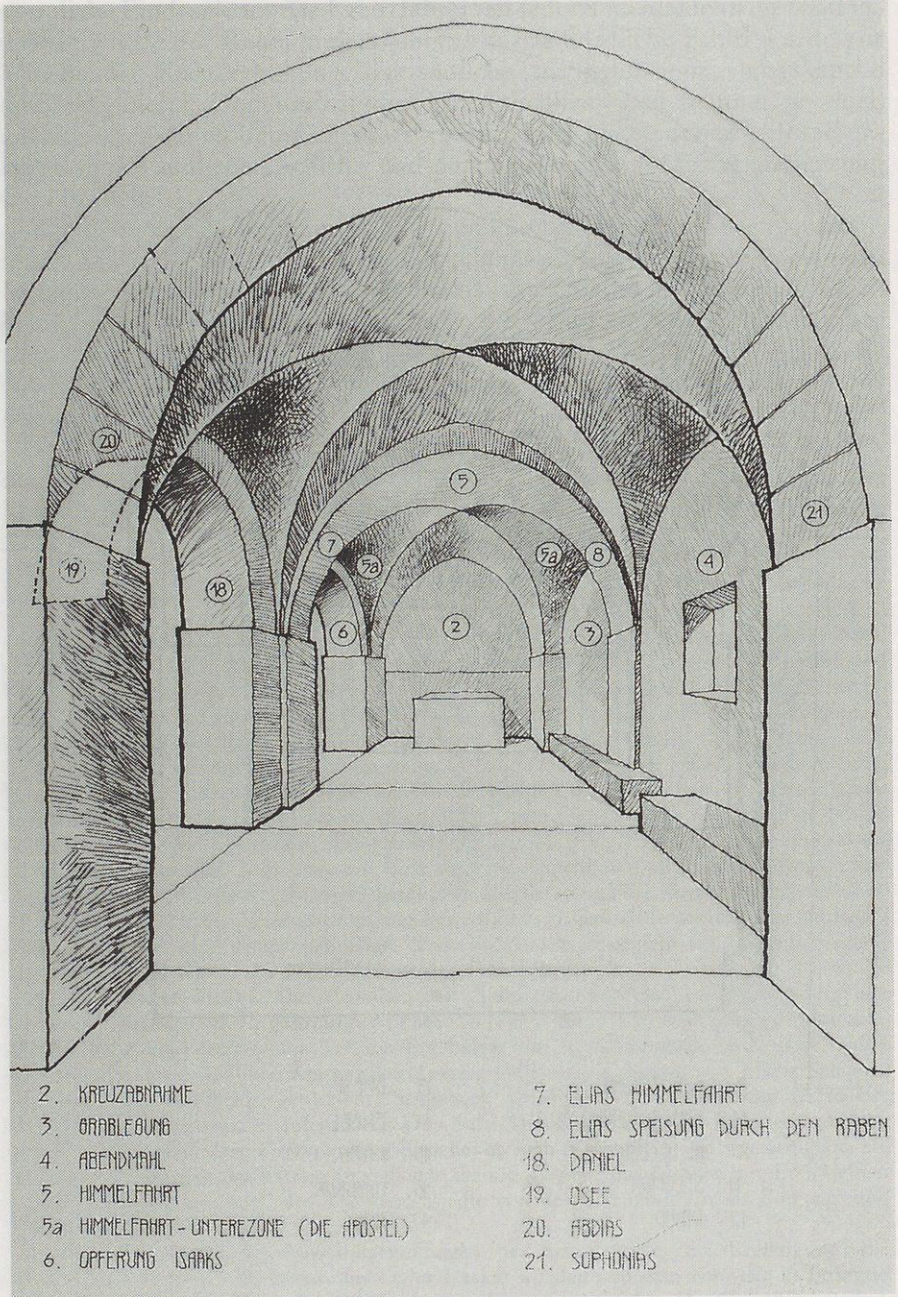


Fig. 3: Jerusalem, Grabeskirche, Calvarienberg-Kapelle: Die Verteilung der Bilder im Raum in der Kreuzfahrerzeit, Rekonstruktion, Südschiff.

der Grabeskirche berichtet⁶. Als zentrales Ereignis des *locus sanctus* nahm die Kreuzigung jene Wand ein, vor der die Stelle des aufrechtstehenden Kreuzes, an dem Christus den Tod erlitt, von der Tradition lokalisiert wurde (Fig. 2/1)⁷. Hier wurde im Fußboden eine tiefe, kopfbreite Öffnung gezeigt, wo das Kreuz im Golgotha-Felsen befestigt stand. Die Kreuzigungsdarstellung auf der Wand machte sichtbar, was sich hier ereignet hatte, indem sie die Tradition des Evangeliums erneut vergegenwärtigte. Auf der gleichen Ostwand wurde im südlichen Teil die Kreuzabnahme (Fig. 3/2)⁸ und

⁶ THEODERICH (Anm. 1) Kap. 12 beschreibt die Calvarienberg-Kapelle und ihre Ausschmückung. Seine Worte lassen erkennen, daß der Fußboden in opus sectile durchgeführt war.

⁷ THEODERICH (Anm. 1) 155–6: „Die Stelle aber, wo das Kreuz stand ... wird sie als eine tiefe und so breite Öffnung gezeigt, daß man etwa mit dem Kopf hinein könnte ... Ein ehrwürdiger Altar findet sich hier ... Auf der linken Seite des Altars ist an der Wand das Bild des Gekreuzigten von wunderbarer Schönheit gemalt, zu seiner Rechten Longinus, der mit der Lanze in seine Seite sticht, zur Linken Stephaton, der mit dem Schwamm ihm den Essig reicht, zur Linken steht auch die Mutter, zur Rechten Johannes. Rund herum führen zwei mit griechischen Buchstaben ganz beschriebene Zeilen“. Die ins Deutsche übersetzten Teile der Beschreibung Theoderichs folgen hier, wie weiter unten, nach BULST-THIELE (Anm. 4) 463–4. Am Anfang des 12. Jahrhunderts (c. 1106) beschreibt der russische Pilger DANIL (Anm. 1) 20–21 die Kreuzigungsdarstellung und die nebenstehende Kreuzabnahme wie folgt: „... an der Ostseite an der Wand ist in Mosaik Christus abgebildet, am Kreuz hängend, kunstreich und wunderbar, wie lebendig, doch höher und größer als in Wirklichkeit. An der Südseite aber ist abgebildet die Abnahme des Herrn vom Kreuz ebenso wunderbar.“ Deutsche Übersetzung nach A. LESKIEN, Die Pilgerfahrt des russischen Abtes Daniel ins heilige Land 1113–1115, in: ZDPV 7 (1884) 26. Die Entstehungszeit dieser Quelle in den ersten Jahren der Kreuzfahrerkönigreichs bestätigt die Zugehörigkeit beider Szenen zur früheren Ausschmückung der Kapelle, die unter Konstantin Monomachos Mitte des 11. Jahrhunderts unternommen wurde. Mitte des 14. Jahrhunderts war die Kreuzigung noch erhalten. NICOLO DA POGGIBONSI (Anm. 1) 22 beschreibt sie kurz: „Allato al monte si è, d'opera musaica, Cristo in croce: dall'una delle parti si è santa Maria, e dall'altra si è santo Giovanni Evangelista.“ Aus der Kreuzfahrerkunst des 12. Jahrhunderts sind noch drei Kreuzigungsdarstellungen erhalten: die Miniaturen aus dem Melisendis-Psalter (London, Brit.Mus., Egerton 1139, fol.8r) und aus dem Missale in Neapel (Neapel, Bibl.Naz.Vittorio Emanuele III, VI G 11, fol.96v) – Vgl. H. BUCHTHAL, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Oxford 1957) Tf.8a u. 51a und die Wandmalerei in der Kirche in Abu Gosch – vgl. G. KÜHNEL, Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Berlin 1988) Tf.55–58. Der Vergleich der drei erhaltenen Darstellungen mit der Kreuzigung der Calvarien-Kapelle zeigt keine einheitliche Ikonographie. Die *locus sanctus*-Kreuzigung übte also keinen verbindlichen Einfluß, auch nicht typologisch, auf die Ikonographie der Szene im Kunstkreis der Kreuzfahrer aus. Die althergebrachte Ostern-Liturgie der Grabeskirche hatte dagegen einen viel größeren Einfluß und wirkte autoritativ auf Orientalen wie auf Abendländer, zumindest in der Anfangszeit der Kreuzfahrerepoche, wie das z. B. aus dem Bericht des Abtes Daniel und des Fulcher von Chartres über das hl. Osterfeuer hervorgeht.

⁸ DANIL (Anm. 1) 20 (s. den Text seiner Beschreibung in Anm. 7) und THEODERICH (Anm. 1) 156 sind die Quellen für diese Darstellung. Der letztere sagt: „Rechts von diesem Altar nehmen Nikodemus und Joseph den toten Christus vom Kreuz, wo auch geschrieben steht: Herabsteigen unseres Herrn Jesus Christus vom Kreuz.“ Die hier von Theoderich abgeschriebene lateinische Inschrift dokumentiert, daß dem älteren, schon von Daniil bezeugten byzantinischen Mosaik der Kreuzabnahme zu seiner Zeit, nachdem die Kreuzfahrer die Kapelle neu dekoriert hatten, eine erklärende lateinische Inschrift hinzugefügt wurde.

nebenan, auf dem östlichen Teil der Südwand, die Grablegung (Fig. 3/3)⁹ verbildlicht. Zu diesem Dreierschema aufeinanderfolgender Szenen der Leidensgeschichte kamen als Prolog und Epilog das Abendmahl (Fig. 3/4)¹⁰ und die Himmelfahrt (Fig. 3/5, 5a)¹¹, ersteres auf dem westlichen Teil der Südwand als Verkündigung von Passion und Opfertod, die Himmelfahrt im östlichen Gewölbe des Südschiffes als Erhöhung des Menschensohnes nach der Auferstehung. Damit war diese neutestamentliche Bilderperikope abgeschlossen. Sie bildete den Kern des ganzen Bildprogramms. Dieser Kern wurde durch alttestamentliche Darstellungen, welche das Opfer Christi und seine Himmelfahrt als Garant für die Auferstehung typologisch versinnbildlichten, sowie durch einzelne Propheten und das Kaiserbild des Heraclius und der Helena ergänzt. Lateinische Spruchbänder und Tituli sowie einige Reste griechischer Umschriften, die aus der älteren Dekoration des 11. Jahrhunderts erhalten geblieben waren, erklärten zusätzlich die einzelnen Darstellungen und somit das gesamte Bildprogramm. Auf dem östlichen Mittelbogen war die Szene der Opferung Isaaks (Fig. 3/6)¹² so gegliedert, daß auf dem westlichen Teil des Bogens die beiden zurückgebliebenen Jungknechte und auf dem östlichen Isaak, auf dem Opferholz liegend, ferner der Engel, der die erhobene Hand Abrahams festhält, und der im Baum verfangene Widder dargestellt waren. Die Kirchenväter haben im Opfer Isaaks die

⁹ Daß es sich um diese Szene handelt, wird aus der sie begleitenden Inschrift ersichtlich. Diese ist zweimal überliefert: von QUARESMIUS (Anm. 1) 452 und von HORN (Anm. 1) 118. Zur Zeit der beiden Autoren war die Malerei nicht mehr vorhanden. Wir zitieren die Inschrift nach Horn, wo der Anfang leicht ergänzt, also vollständiger, wiedergegeben wird: „Conditur in tumulo conditus aromate Christus, tollitur ad superos meriti moderamine justus, Gaudet homo, trepidant manes, gemit omnis abyssus, est excessus Adae Christo veniente remissus“ (Vgl. die gleiche Inschrift, überliefert von JOH. v. WÜRZBURG (Anm. 1) 141, die allerdings ihren Platz an einem anderen Ort in der Kirche hatte, nämlich in der Nähe des Grabes). Quaresmius, Horn und ihnen folgend SCHMALTZ (Anm. 4) 275 sahen in dieser Inschrift, den Beweis, daß hier die Anastasis dargestellt war. Wir sind mit BULST-THIELE (Anm. 4) 466 der Meinung, daß es sich um die Grablegung handelt. Der Text, besonders „Conditur in tumulo conditus aromate Christus“ sowie die innere Logik der Szenenfolge, sprechen eher für die Grablegung als für die Anastasis. Vgl. auch H. VINCENT/F.-M. ABEL, *Jérusalem Nouvelle II* (Paris 1914) 277 für die Identifizierung der Szene als Grablegung.

¹⁰ QUARESMIUS (Anm. 1) 453: „... Christus und seine Jünger nach antiker Sitte liegend und nicht am Tische sitzend, und Christus der Herr liegt nicht in der Mitte der Jünger sondern an der Spitze.“ Und oberhalb der Szene die Inschrift: „Hec est Cena Domini.“ HORN (Anm. 1) 118, wiederholt fast wörtlich Quaresmius Beschreibung. Die Arbeit des letzteren wirkte vorbildhaft auf die Hornsche „Ichonographie Monumentorum“, und oft sah er keinen Grund, von den treffenden Beschreibungen seines Vorgängers abzuweichen.

¹¹ Die Beschreibungen von QUARESMIUS (Anm. 1) 452 und HORN (Anm. 1) 117 sind unten S. 60 f. u. Anm. 38 wiedergegeben und ausgewertet.

¹² Die älteste Quelle, in der die Szene erwähnt wird, ist der „Anonymus de locis Hierosolymitanis“ (Mitte des 15. Jh.). Hg. von LEO ALLATIUS, *Symmikta* (Köln 1653) 89. QUARESMIUS (Anm. 1) 451–2 und HORN (Anm. 1) 118 konnten nur noch die unvollständigen lateinischen Verse, die die Darstellung begleiteten, überliefern. Inhaltlich stellen sie nicht nur die alttestamentliche Rettungsszene dar, sondern auch eine Parallele zwischen Isaak und Christus. Für den ergänzten Text s. VOGÜÉ (Anm. 2) 191.

vorweggenommene Darstellung der Passion Jesu gesehen, also ein typologisches Gegenbild zur Kreuzigung. Die Szene ist jedoch ein Bild der Rettung und in unserem *locus sanctus*-Kontext auch ein Bild der christlichen Auferstehungshoffnung. Hinzu kommt noch, daß die Lokaltradition die Geschichte der Rettung Isaaks seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts auf oder neben dem Calvarienberg stattfinden läßt¹³.

Auf dem südlichen Mittelbogen waren zwei Elias-Szenen dargestellt. Im nördlichen Teil des Bogens Elias Himmelfahrt (Fig. 3/7)¹⁴ und gegenüber auf dem südlichen Teil Elias, von den Raben gespeist (Fig. 3/8)¹⁵. Elias

¹³ Die früheste schriftliche Quelle stellt der Archidiakon Theodosius, *De Situ Terrae Sanctae* (zwischen 518 und 530) dar: „In der Stadt Jerusalem ist da beim Grabe des Herrn der Calvarienort. Dort brachte Abraham seinen Sohn als Brandopfer dar, und weil der Hügel felsig ist, auf diesem Hügel, d.h. am Fuße dieses Hügels, machte Abraham einen Altar.“ Deutsch nach H. DONNER, *Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die ältesten Berichte christlicher Palästina-pilger, 4.–7. Jahrhundert* (Stuttgart 1979) 207. Vgl. CCSL 175 (1965) 117. Die Traditionsverschiebung alttestamentlicher Überlieferungen vom Felsendom zur Grabeskirche setzt schon im 4. Jahrhundert ein. Über das bemerkenswerte Phänomen vgl. J. PRAWER, *Jerusalem in the Christian and Jewish Perspectives of the Early Middle Ages*, in: *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo XXVI, Spoleto, 30 marzo – 5 aprile 1978* (Spoleto 1980) 739–812 und G. KRETSCHMAR, *Festkalender und Memorialstätten Jerusalems in altchristlicher Zeit I. – Die Memorialstätte der Kreuzigung und Auferstehung Christi*, in: H. BUSSE/G. KRETSCHMAR, *Jerusalem Heiligtumstraditionen in altkirchlicher und frühislamischer Zeit* (Wiesbaden 1987) 29–111, bes. 97–99 mit der von Prawers Perspektive abweichenden Schlußfolgerung: „Nun ist zwar unbestritten, daß der Berg Morija in jüdischer Tradition der Tempelberg ist, doch legt es sich auch hier nicht nahe, von einer Übertragung einer Lokaltradition an einen anderen Ort zu sprechen. Es ist ein theologisch-literarisches Motiv, das sich unpolemisch an den Ort des Kreuzes Christi ankrystallisiert.“ Eine in unserem Kontext weniger beachtete Quelle, deren Wortlaut gegen den Hintergrund dieser Traditionsverschiebung besser zu verstehen ist, ist die *Vita des Petrus des Iberers* um 500, wahrscheinlich von Johannes Rufus abgefaßt: „... Golgotha, welcher das wahre Allerheiligste ist und der wahrhaftige Altar ...“ (Vgl.: *Petrus der Iberer. Ein Charakterbild zur Kirchen- und Sittengeschichte des fünften Jahrhunderts. Syrische Übersetzung einer um das Jahr 500 verfaßten griechischen Biographie*. Hg. und übersetzt von R. RAABE (Leipzig 1895) 41. Das einzige visuelle Zeugnis der Frühzeit ist der Plan des Bischofs Arkulf. Vgl. J. WILKINSON, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades* (Jerusalem 1977) Taf.5,6 und DONNER (wie oben) S. 339, Abb. 1,2. Es wird der Komplexbau mit der Anastasis, Golgotha und Martyrium schematisch erfaßt. In der rechten oberen Ecke des Heiligen Gartens bezeichnet das Rechteck („mensa lignea“) Abrahams Opferaltar.

¹⁴ QUARESMIUS (Anm. 1) 452: „Unter dem westlichen Bogen dieser Kapelle auf dem nördlichen Teil [damit ist, wie aus dem Kontext der Beschreibung hervorgeht, der Mittelbogen der Südkapelle gemeint] ist Elias der Prophet [dargestellt], welcher gen Himmel fährt, und unter ihm sein Schüler Elisa, der ihn beschwört und seinen Pallium empfängt mit folgender Inschrift: „Helias raptus in celum. Heliseus recepit pallium.“

¹⁵ QUARESMIUS (Anm. 1) 452: „Unter dem gleichen Bogen, der vorherigen Darstellung gegenüber, befindet sich Elias, dem ein Rabe Brot bringt, mit der Inschrift, wie folgt: „Corvi deferebant ei carnes et panem mane et vesperi [I Kön 17,6: „Die Raben brachten ihm Brot und Fleisch am Morgen und ebenso Brot und Fleisch am Abend ...“]. „O Ayhos helias.“ Das von Quaresmius mit lateinischen Buchstaben aufgezeichnete „O Ayhos helias“ ist griechisch kontaminiert, ein möglicher Hinweis, daß die Darstellung zur älteren byzantinischen Dekoration des Kaisers Monomachos gehört hat. Auf einer Säulenmalerei in der Geburtskirche in Bethlehem ist die gleiche Szene dargestellt. Allerdings sind es hier zwei Raben, von denen Elias gespeist wird (I Kön 17,6). Links vom Heiligenschein erscheint eine griechische und rechts eine

Himmelfahrt stellt einen Hinweis auf die Himmelfahrt Christi dar¹⁶, was die Aufnahme dieser Darstellung ins Bildprogramm erklärt. Somit stand der alttestamentliche Prototyp in unmittelbarer räumlicher Beziehung zur neuteamentlichen Ascensio, der Erhöhung Christi. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts erfuhr die Gegenüberstellung der Himmelfahrt des Elias und der Himmelfahrt Christi eine verstärkte Verbreitung im Abendland¹⁷. Gewisse Indizien sprechen dafür, daß diese Gegenüberstellung schon in der älteren Mosaikdekoration der Calvarien-Kapelle des Constantin Monomachos aus

lateinische Inschrift. Beide nennen den Dargestellten nicht ‚den Heiligen Elias‘, sondern ‚Den Propheten Elias‘. Auch der lateinische Titulus in Bethlehem: „Esca(m) qua(ue) die fert co(m)pare corvus Helie“ (‚Der Rabe mit seiner Gefährtin bringt Elia täglich die Speise‘) unterscheidet sich von dem entsprechenden in der Calvarien-Kapelle. Für die Eliasdarstellung in Bethlehem vgl. KÜHNEL (Anm. 7) 32. Die Zweisprachigkeit der Inschriften, die in der Ausschmückung der Grabeskirche oft, jedoch nicht systematisch auftaucht, stellt in der Geburtskirche ein Charakteristikum des ganzen Bildprogramms dar. Während im Falle der Grabeskirche das Auftreten griechischer neben lateinischen Inschriften in erster Linie das Resultat der Miteinbeziehung älterer byzantinischer Malereien in das neu renovierte Bildprogramm der Kreuzfahrer war, stellt die Zweisprachigkeit in Bethlehem eine im voraus gewollte und bewußte Anwendung dieser Modalität dar. Die retrospektiv-fromme Gesinnung der Kreuzfahrer, das Althergebrachte zu erhalten oder wiederherzustellen, sowie nicht zuletzt auch die Knappheit der zur Verfügung stehenden Mittel für neue Malereien erklären das irreguläre Auftreten griechischer neben lateinischen Inschriften in der Grabeskirche. Der Hintergrund der Zweisprachigkeit war in der Geburtskirche ein anderer: es ist die Auswirkung einer umfassenden Diplomatie der Annäherung zwischen Byzanz und dem Kreuzfahrerstaat, die das Verhältnis der beiden Kulturkreise in den späten sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts im Heiligen Land politisch charakterisierte. Die Zweisprachigkeit wurde hier Systemkomponente des Bildprogramms und Aussageträgerin der „Umarmungspolitik“, was sich über die lateinischen und griechischen Inschriften der Grabeskirche, die keinen kohärenten Aussage-Modus darstellen, nicht sagen läßt. An diesen Unterschieden läßt sich nun auch eine Differenz in der Datierung der beiden Mosaikausstattungen feststellen. Die Mosaiken der Grabeskirche und ihre Inschriften spiegeln nicht den direkten politischen Einfluß des Kaisers Manuel Komnenos wider, wie dies in der Geburtskirche der Fall ist. Sie entstanden nicht in der gleichen Phase der politischen Annäherung, sondern sind, wie auch die Stilanalyse zeigt [vgl. unten S. 66 ff. und G. KÜHNEL, *Between Jerusalem and Bethlehem: A Newly Recovered Tessera of Crusader Mosaic Decoration*. In: *Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art* (Jerusalem 1997) (im Druck)], unmittelbar vor dem Einweihedatum der Kirche 1149 zu datieren.

¹⁶ Die Kirchenväter sahen in der Entrückung des Elias ein Vorbild der Himmelfahrt Christi, obwohl sie auch die vielen Unterschiede zwischen den beiden Himmelfahrten scharfsinnig hervorgehoben haben: Irenäus, *Adv. haereses* V,5,1 (= PG 7, 1134). Ferner Cyrillos v. Jerusalem, *Cat.* 14,25 (= PG 33, 857 B); Ambrosius, *Exp. Ev. Lc.* 6,96 (= PL 15 1694); Joh. Chrysostomos, *Hom. in ascens.* (= PG 50, 450); Theodoret, *Interp. in Ps.* 23,7–10 (= PG 80,1033); Gregor M., *In Ev.hom.* 2,29,6 (= PL 76,1217).

¹⁷ Diese Gegenüberstellung taucht zuerst in der frühchristlichen Kunst auf, wie z. B. an der Holztür von S. Sabina (vgl. K. WESSEL, „Elias“, in: *RAC* IV, 1157 ff. mit Repertoire und Deutung der bekannten Beispiele), ist jedoch in der frühmittelalterlichen Kunst des Abendlandes sowie in der frühbyzantinischen nicht mehr bezeugt. Die Frage, inwieweit in den byzantinischen Darstellungen der Himmelfahrt des Elias, denen wir seit Ende des Ikonoklasmas konstant wieder begegnen (vgl. K. WESSEL, „Elias“, in: *RBK* II, 90–93), die Gegenüberstellung mit Hinweis auf die Himmelfahrt Christi, wie an einigen abendländischen Beispielen des Hochmittelalters (dem Klosterneuburger Altar oder dem Missale in Stammheim) abzulesen ist, bedarf der näheren Untersuchung.

dem 11. Jahrhundert vorhanden war. Wir möchten jedoch daraus keine Schlüsse ziehen, ob und inwieweit die Grabeskirche zur Verbreitung dieser ikonographischen Bildformel im Abendland, etwa über die Pilgerbewegung, beigetragen hat.

Die Aufnahme der anderen Szene, Elias Speisung durch den Raben, ins Bildprogramm wird am besten durch die Liturgie der Auferstehung erklärt, wie sie im Typikon der Grabeskirche erscheint. Die Perikope des Elias taucht im Kontext der 10. Lektion, die die Opferung Isaaks zum Inhalt hat, zusammen mit anderen Errettungsszenen auf, wobei Prophetenstellen den Anfang der Erlösungszeit schildern¹⁸. Wie im Text des Typikons die Elias-Perikope an die Lektion der Opferung Isaaks angeschlossen ist, so steht sie in der Mosaikausstattung in unmittelbarem räumlichen Zusammenhang neben der Opferung Isaaks. Die liturgische Ordnung hat hier die Auswahl der Szenen und somit auch den Inhalt des Bildprogramms bestimmt. Wir berühren hier einen Aspekt, der in der Forschung wenig Beachtung gefunden hat: den Einfluß der lokalen ostkirchlichen Liturgie Jerusalems auf die Kreuzfahrer. Das Typikon ist in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel. Das Schriftstück wurde von Papadopoulos-Kerameus auf Grundlage einer griechischen Handschrift aus dem Jahre 1122 herausgegeben¹⁹.

¹⁸ Typikon der Kar- und Osterwoche nach dem Ritus der Anastasis, hg. von A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Analecta Hierosolimitikes Stachyologias II* (Petersburg 1894) 183. Vgl. SCHMALTZ (Anm. 4) 328 f., der den engen Zusammenhang zwischen Liturgie des Typikons und Mosaiken der Grabeskirche deutlich vor Augen geführt hat.

¹⁹ Jerusalem, Bibl. des gr. Patriarchats, Cod. 43 der ehemaligen Codices-Sammlung des Kreuz-Klosters. A. BAUMSTARK, *Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus*, in: *OrChrist 24* (1927) 20 hat gezeigt, daß die jüngere Schicht des Typikons mit der Entstehungszeit der Handschrift gleichzusetzen ist. Diese Schicht spiegelt die Teilnahme der Lateiner an der althergebrachten Liturgie Jerusalems wider, auch wenn dies nur auf gewisse Feste und Bräuche zutrifft: Das Templum Domini wird im Typikon als letzte Station der Palmenprozession erwähnt, bevor man zur Grabeskirche zieht. Zeitlich setzt dies die Kreuzfahrerepoche voraus, denn erst nach der Eroberung Jerusalems (Juli 1099) durch die Kreuzfahrer wurde der moslemische Felsendom zum christlichen Templum Domini. Diese Erwähnung im Typikon zeigt, daß das dem Ritus nach lateinische Templum Domini zur Zeit der Entstehung der Handschriften der lokalen griechischen Liturgie nicht verschlossen blieb. Das scheint wenigstens auf den ersten Blick überraschend, wenn man bedenkt, daß das griechisch verfaßte Typikon ausschließlich für den Gebrauch der griechischen Kirche gedacht war. Obwohl im Typikon nicht gesagt wird, daß die Lateiner sich an der Palmenprozession beteiligten, ist ihre Teilnahme, und damit auch die Rezeption dieses lokalen ostkirchlichen Brauches, aus der Beschreibung des Begräbnisses König Balduins I. ersichtlich, das am Palmsonntag des Jahres 1118 stattfand. Albrecht von Aachen (XII, 29, 708–709) unterscheidet in seiner Darstellung der beiden gleichzeitigen Ereignisse klar zwischen der Palmsonntagliturgie und Palmenprozession einerseits, die sich auf alle versammelten christlichen Kirchen bezieht, und dem „katholischen“ Leichengottesdienst des Kreuzfahrerkönigs in der Grabeskirche andererseits. – Ein anderes, nicht weniger gutes Beispiel liefert das sog. „heilige Feuer“, besser das „heilige Licht“, wie es die Griechen nennen, das in der Grabeskirche während der Karsamstagliturgie angezündet wird. Auch diese Liturgie ist im Typikon überliefert. Der griechische Einfluß auf die Lateiner bzw. die gemeinsame Teilnahme von Griechen, Syrern und Lateinern an diesem überkommenen liturgischen Brauch der lokalen Kirche wird ausführlich von zwei Quellen überliefert. Beide Quellen, der Pilger DANIEL (Anm. 1) 126–141, bes. 133 f.

Eine besondere Erscheinung im Bildprogramm sind die Darstellungen der Helena und des Heraklius, beide als heilige Kaiserfiguren durch Nimben charakterisiert. Sie waren auf dem westlichen Bogen des Nordschiffes wiedergegeben (Fig. 2/9,10)²⁰. Ihre Anordnung im Raum entsprach derjenigen der Prophetenpaare auf den Bogenleibungen. Sie fanden Platz in einer Zone, wo Propheten die Heilsgeschichte verkündigten, wobei sie als Heilige der historischen Vergangenheit auftraten. Dank eines Aquarells des Franziskaners Horn aus dem Jahre 1727 sind die Kaiserfiguren überliefert (Abb. 5). Es scheint, daß die Mosaiken zur Zeit der Anfertigung der Kopie nicht mehr vollständig erhalten waren. Das erklärt, warum Horn, der sonst in seine Zeichnungen jedes Detail peinlich genau aufnimmt, die unteren Körperpartien der Gewandfiguren nicht wiedergibt. Horns Kopie läßt jedoch das Wesentliche der byzantinischen Ikonographie der beiden Kaiserfiguren erkennen, auch wenn das Aquarell in der Gesamtstimmung nicht byzantinisch wirkt. Die Kopie läßt ferner erkennen, daß der ikonographische Typus der beiden eine Analogie zum entstehungsgeschichtlich älteren Bild des Kaiserpaares Konstantin und Helena darstellt²¹, wobei formal die Affinität

und der interpolierte Bericht in Fulcher von Chartres, *Historia Hierosolymitana* (Text in: *Puteshestvie igumena Daniila ...* hg. von A. S. NOROV [SPb 1864] 183–186 bzw. 187–190 mit Anm. 14 auf S. 148. Vgl. dazu die Ausgabe von H. HAGENMEYER, S. 395; D. C. MUNRO, *A Crusader*, in: *Speculum* 7 [1932] 330) dokumentieren allerdings nicht nur die Übernahme der *ignis sacer*-Liturgie durch die Kreuzfahrer, sondern auch ihre „Umgestaltung“ in dem Sinne, daß nunmehr der lateinische und nicht der griechische Patriarch pontifiziert.

²⁰ QUARESMIUS (Anm. 1) 459: „Unter dem letzten bzw. westlichen Teil dieser heiligen Stätte ist auf der rechten bzw. südlichen Seite die heilige Helena in königlicher Tracht und mit dem kaiserlichen Diadem [dargestellt]: in der rechten Hand hat sie ein langes Kreuz, identisch mit dem hier wiedergegebenen, und in der linken die Weltkugel mit einem roten Kreuz in der Mitte und folgender Inschrift: HELENA REGINA. Gegenüber auf dem nördlichen Teil desselben Bogens ist der Kaiser Heraklius im kaiserlichen Ornat [dargestellt] mit einem Diadem, mit welchem die Kirche nur die Häupter der Heiligen schmückt, und hat, wie Helena, Kreuz und Weltkugel mit folgender Inschrift in Händen: ERACLIUS IMPERATOR. HORN (Anm. 1) 121: „An der Spitze unter dem Bogen auf der rechten bzw. nördlichen Seite ist, wie aus dem Titelbild ersichtlich, Helena, dem alten Stil entsprechend, in Mosaik wiedergegeben ... Gegenüber auf der Südseite des gleichen Bogens ist der Kaiser Heraklius [dargestellt]. Beide tragen königliche Tracht und sind mit einem Diadem gekrönt, das sowohl Kaiser wie auch Heilige [auszeichnet], und [beide] sind mit den Inschriften ihrer Namen [versehen]. In der rechten Hand halten sie ein dreiteiliges rotes Kreuz, in der linken die Himmelskugel mit einfachem roten Kreuz in der Mitte. Außerdem trägt Helena auf ihrer rechten Seite ein Schild mit dem hl. Kreuz.“

²¹ Beispiele in: A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix* (Paris 1961) 251, Nr. 165; DERS., *Les reliquaires de la Vraie Croix* (Paris 1965) Abb. 30; G. ABRAMISHVILI, *Das Triptychon von Chachuli* (Tiflis 1988) Taf.16 in Farbe (Konstantin und Helena stehen zu beiden Seiten des Golgotha-Kreuzes); A. GOLDSCHMIDT/K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts. Zweiter Band: Reliefs* (Berlin 1979) Abb. 39 (als Assistenzfiguren unter dem Suppedaneum der Kreuzigung Christi), 72a (im unteren Register des linken Flügels, beide das Doppelkreuz haltend. Helena allein hält in der Linken den Globus mit aufgesetztem Kreuz); M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*. 3 Bde. (Recklinghausen 1967): Göreme, Chapel 1,2a,7,28; Irhala, Sümbülü Kilise u. Yılanli Kilise. Vgl. auch JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, *Konstantin der Große und die hl. Helena in der Kunst*

zu byzantinischen Münzen, auf denen frontale, Kreuz und Weltkugel in Händen haltende Kaiserfiguren wiedergegeben sind, nicht zu verkennen ist²². Vor und nach der Kreuzfahrerzeit ist diese Ikonographie des Kaiserpaars Helena und Heraklius nicht bezeugt, so daß die Annahme sehr wahrscheinlich wird, daß wir eine Bild-Erfindung der Kreuzfahrer vor Augen haben, die zutiefst auf byzantinischem Ideen- und Formengut beruht.

Als Attribut, das beide Kaiserfiguren besonders charakterisiert, taucht das Kreuz mit drei Querbalken auf, was sich auch als Ornament auf dem „Thorakion“ der Helena wiederholt. Damit ist das von Helena aufgefundene und von Heraklius wiedergewonnene Kreuz gemeint, das in den Kreuzigungsdarstellungen der mittelbyzantinischen Kunst gewöhnlich diese Form aufweist²³. Die gleiche Kreuzform taucht jedoch auch in der Hand des auferstandenen und erlösenden Christus des Anastasis-Bildes seit dem 11. Jahrhundert regelmäßig auf²⁴. Das Kreuz des Opfers und der Auferstehung sind also identisch. Diese Identität spiegelt die Vorstellung vom Wahren Kreuz wieder, so wie sie seit dem 11. Jahrhundert bildlich formuliert wurde. Helena und Heraklius posieren als historische Zeugen mit dem Wahren Kreuz in der rechten Hand und verleihen dadurch dieser Vorstellung den Hauch unwiderlegbarer Authentizität²⁵. In der linken Hand halten sie den Globus bzw. die Sphaira mit dem Kreuzemblem im Rund der Kugel. Es handelt sich um ein Herrschaftszeichen, das in den römischen Kaiserdarstellungen als Symbol der Weltherrschaft galt. Dieses Insigne wurde in der byzantinischen Darstellung des christlichen Kaisers übernommen und weist eine ununterbrochene Geschichte bis an den Anfang der Paläologenzeit auf²⁶. Über diese allgemeine Bedeutung hinaus steht außer Zweifel, daß das Tragen dieses Herrschaftszeichens am heiligen Ort des Wahren Kreuzes selbst den Kaisergestalten und besonders den mit ihnen sich identifizierenden Kreuzfahrerkönigen, den Wieder-Befreiern der Kreuzstätte, eine außergewöhnliche, ja auserwählte Stellung in der Familie der zeitgenössischen Herrscher verleihen sollte. Ein Herrschaftsanspruch, dessen Legitimität im

des christlichen Orients, in: Konstantin der Große und seine Zeit. Gesammelte Studien (= 19. Suppl. RQ) hg. von F. DÖLGER (Freiburg i. Br. 1913) 257–258.

²² W. WROTH, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum II (London 1908) 544 u. Taf. LXII,2; LXV,1. Zu Konstantin und Helena vgl. auch A. GRABAR, L'empereur dans l'art byzantin (London 1971) 37 f.

²³ E. DINKLER/E. DINKLER – v. SCHUBERT, „Kreuz I“, in: RBK V, 29 betrachten diese Kreuzform als Variante des schon seit Justinian II. als Globusbekrönung auftauchenden Doppelkreuzes (crux gemina). Für Beispiele s. auch: A. GRABAR, L'iconoclasme byzantin (Paris 1957) Abb. 146, 158, 159; GOLDSCHMIDT/WEITZMANN (Anm. 22) Abb. 22a, 106, 107, 168, 169.

²⁴ Für Beispiele vgl. A. D. KARTSONIS, Anastasis. The Making of an Image (Princeton 1986) Abb. 54, 58, 68, 80, 81, 83.

²⁵ Über die vielschichtige Bedeutung und Rolle des Kreuzes vgl. KARTSONIS (Anm. 24) 205 f.

²⁶ Prokopios, De aedificiis I,2 11–12 (HAURY IV,18). Vgl. P. E. SCHRAMM, Sphaira, Globus, Reichsapfel (Stuttgart 1958) 24 u. A.3.; J. DEER, Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne, in: Byz 54 (1961) 82.

Zeichen des *locus sanctus* stand und der auf der kaiserlichen Ideologie der christlichen Spätantike beruhte, wurde hier bildlich kundgetan. Mit dieser Bedeutung des Globus als Signum kaiserlicher Weltherrschaft christlichen Inhalts waren die Kreuzfahrer Könige durchaus vertraut. Die Nachahmung des *Basileus* führte dazu, daß sich die Könige von Jerusalem auf ihren Bullen mit dem Kreuzglobus in der Linken und dem Kreuzzepter in der Rechten darstellen ließen²⁷.

Auch die lateinischen Beischriften „Heraclius Imperator“ und „Helena Regina“ zu beiden Seiten der Nimben sind zusätzlich zum Globus und zum Wahren Kreuz ein diesmal sprachlicher Beweis dafür, wie bewußt die beiden Kaiserfiguren von den Kreuzfahrern rezipiert bzw. ideologisiert und bildlich zu Vorläufern ihrer eigenen Herrschaft proklamiert wurden. Die bildliche Verehrung der beiden Kaiser zeigt also deutlich, daß Heraklius und Helena nicht nur von den Byzantinern, sondern auch von den Kreuzfahrern als Helden des auf dem Calvarienberg stehenden Kreuzes angesehen wurden: Helena hatte das Kreuz dreihundert Jahre nach der Kreuzigung in einer Zisterne gefunden und so für die Christenheit wiedergewonnen²⁸, Heraklius hatte es nach weiteren dreihundert Jahren aus den Händen der Perser zurückerobert²⁹. Somit wurden historische Interessen der Kreuzfahrer-Ideologie mit Prophetenaussagen im Hinblick auf das Golgotha-Opfer und die Erlösung verknüpft.

Den Kaiserfiguren gegenüber befanden sich auf dem nördlichen Mittelbogen die königlichen Propheten Salomon und David (Fig. 2/11,12)³⁰. Durch die Gegenüberstellung der vier Herrscherfiguren in diesem Raumteil wurden deutlich königliche Akzente im Bildprogramm gesetzt. Salomons Schriftzitat³¹ ist für das Verständnis dieser königlichen Konfiguration ausschlaggebend: Es setzt Christus mit der Weisheit Gottes gleich und bezieht

²⁷ Vgl. dazu H. E. Mayer, *Das Pontifikale von Tyros und die Krönung der lateinischen Könige von Jerusalem*, in: DOP (1967) 178 ff., Abb. 2–7.

²⁸ Der Tradition nach am 14. September 320. Am 13. September des Jahres 335 fand die Weihe der konstantinischen Komplexanlage der Grabeskirche statt. Seitdem wurde in der lokalen Kirche Jerusalems der 14. September als Tag, an dem das Kreuz gefunden (Inventio) bzw. erhöht wurde, gefeiert.

²⁹ Über das umstrittene Datum der Wiedereinsetzung des Kreuzes in Jerusalem durch Kaiser Heraklius hat sich zuletzt C. MANGO geäußert: *Deux études sur Byzance et la Perse Sassanide II: Heraclius, Sahrvaraz et la Vraie Croix*, in: *Travaux et Memoires* 9 (1985) 112 u. 113 A.35. Nach Mango wäre der 21. März 630 das richtige Datum. Vgl. DERS., *The Temple Mount, 614–638*, in: J. RABY/J. JOHNS (Hg.), *Bayt al-Maqdis, Abd al Malik's Jerusalem* (Oxford 1992) 6.

³⁰ QUARESMIUS (Anm. 1) 457: „Nun kommen wir zu dem Bogen, der in der Mitte der Kapelle ist. Dieser hat auf seiner inneren Leibung zwei Könige dargestellt mit ihren Namen und Sprüchen. Der Rechte im Norden ist Salomon mit dem Spruch aus Kap. 9 der Sprichwörter. Salomon [:] ‚Die Weisheit hat ihr Haus gebaut, / ihre sieben Säulen behauen. [Sie hat ihr Vieh geschlachtet, ihren Wein] gemischt.‘ [Spr. 9,1–2]. Der Linke auf der südlichen Seite ist David mit dem aus Psalm 40 [bzw. 41,10] genommenen Spruch. David [:] ‚Auch mein Freund, dem ich vertraute, / der mein Brot aß, hat gegen mich geprahlt.‘“

³¹ Vgl. Anm. 30.

sich damit auch auf sein kommendes Reich. Davids Worte dagegen deuten auf den Verrat des Judas hin³². Die Sapientia als Tugend christlicher Herrscher, im Dienste des Heilsplans Gottes eingesetzt, wird das Böse, verkörpert durch den Verrat des Judas, besiegen. Dabei sind die historischen und zugleich auch heiligen Kaiserfiguren der Helena und des Heraklius den alttestamentlichen Königen Salomon und David als Garanten für das künftig anbrechende Reich Christi zur Seite gestellt. Von der göttlichen Weisheit geleitet, sind die Taten Helenas, die auch ein Hinweis auf Kaiser Konstantin sind, und besonders die Taten des Kaisers Heraklius Vorbilder für die Kreuzfahrer Könige. Es wird hier eine ideologische Filiation proklamiert, die den Kreuzfahrerkönig als „neuen Konstantin“³³ und als Fortführer des von Kaiser Heraklius eingeleiteten Kreuzzugs gegen die Ungläubigen darstellt³⁴.

Über diesem Bogen, der hier höher ist als auf seiner Ostseite und somit zusätzlichen Platz bietet, war die Deesis in Form von Halbfiguren dargestellt (Fig. 2/13)³⁵. Die historischen Retter des Kreuzes, Helena und Heraklius, flankierten, obwohl nicht unmittelbar, die Fürbittszene. Der Blick führte von den Kaiserfiguren zum Golgotha-Felsen, dorthin, wo das Kreuz gestanden hatte. Damit war auch die Anwesenheit der beiden Kaisergestalten bei der *Inventio* und *Exaltatio Crucis* angedeutet, wobei die Fürbitte der Kaiserfiguren in den Augen der Kreuzfahrer als besonders heilbringend für ihr Königreich galt, zumal auch ihren Taten eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. Der Gedanke, die entscheidende Rolle der beiden Kaisergestalten bei der *Inventio* und *Exaltatio Crucis* bildlich zu formulieren, geht auf die Liturgie bzw. auf den Festkalender zurück und wird von diesen untermauert. Im Westen kennt man zur Zeit der Kreuzfahrer zwei Kreuzfeste: Schon seit dem 8. Jahrhundert wurde im lateinischen Ritus das Fest der Kreuzauffindung gefeiert, das an Helena anknüpft, und zwar am 3. Mai, dem Tag der Wiedergewinnung des Kreuzes durch Heraklius. Auch die Kreuzerhöhung wurde im Abendland im Zusammenhang mit der Wiedergewinnung des Kreuzes durch Heraklius liturgisch gewürdigt, allerdings

³² Vgl. BULST-THIELE (Anm. 4) 469 u. Anm. 106.

³³ P. MAGDALINO (Hg.), *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th Centuries* (Cambridge 1994).

³⁴ Über Heraklius als Vorbild der Kreuzfahrer vgl. A. FROLOW, *La déviation de la 4e Croisade vers Constantinople. Note additionnelle: La Croisade et les guerres persanes d'Heraclius*, in: RHR 147 (1955) 50–61.

³⁵ QUARESMIUS (Anm. 1) 457–458: „Über diesem Bogen, der auf der Westseite etwas höher ist, sind fünf Halbfiguren von Heiligen dargestellt. Die mittlere ist die des Heiligen der Heiligen, Christus des Herrn, rechts neben ihr ist die [Figur] seiner allerheiligsten Mutter, links die seines Vorläufers. Die anderen [Figuren] sind beschädigt, deswegen konnte ich nicht erkennen, welche Heiligen diese sind.“ Die Darstellung ist byzantinisch. Damit kommt eine weitere Darstellung ostkirchlicher Ikonographie im Bildprogramm der Kreuzfahrer zum Ausdruck.

am 14. September. Die Kreuzfahrer pflegten diese westliche Tradition³⁶. Bildprogramm und Liturgie lassen also keinen Zweifel aufkommen, daß Kaiser Heraklius ein Vorbild im Rahmen der Ideologie der Kreuzfahrer darstellte.

Es ist hier nicht unser Ziel, den quellenmäßig gut erhaltenen Propheten-Spruchbändern und Tituli näher nachzugehen. Auch wenn sie kein Ersatz für die verlorengegangenen Bilder sind, so lassen diese Texte doch oft den Sinn der Darstellungen und ihre Verankerung in der Liturgie erkennen, besonders in den Antiphonen, wie wir im Falle der Himmelfahrt gleich sehen werden. Nicht zuletzt dürfen wir dank dieser Texte den Schluß ziehen, daß das Bildprogramm nicht nur von immanenten *loca sancta*-Aussagen sowie von historischen Interessen und von typologischen Gedankenzügen bestimmt wurde, sondern maßgebend auch von der Liturgie.

Kommen wir nun auf die Himmelfahrt und das erhaltene Fragment des Christus-Bildes zurück. Lesen wir zuerst Quaresmius' Beschreibung der Szene, denn zu seiner Zeit (1639) war das Mosaik anscheinend noch ganz erhalten³⁷, und vergleichen wir das Entsprechende mit dem gereinigten Fragment (Abb. 1): „Unter dem Gewölbe ist die Himmelfahrt des Herrn: Christus gen Himmel auffahrend, mit dem Gesicht nach Westen gewendet, von vier Engeln begleitet; und darunter im östlichen Teil die Apostel, erstaunt nach ihrem Heiland schauend, der gen Himmel auffährt, mit der folgenden einreihigen Inschrift, die das Gewölbe der Kapelle von Norden nach Süden durchquert: ‚Galiläische Männer, was steht ihr und schaut in den Himmel? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird so kommen, wie ihr ihn in den Himmel habt gehen sehen.‘“³⁸. Diese Inschrift aus Acta I, 11 ist der Text einer Antiphone, die zu Ostern und am Fest der Himmelfahrt bei den Stundengebeten gesungen

³⁶ BUCHTHAL (Anm. 7) 107 ff. Siehe auch: A. BLUDAU (Hg.), Die Pilgerreise der Aetheria (Paderborn 1927) 189; G. GALAVARIS, „Kreuz II“, in: RBK V 221; D. SCHAEFFERS, „Geschichte der Kreuzreliquien“, in: LThK VI (1961) 614 f.; MAYER (Anm. 27) 155.

³⁷ Die in Anm. 1 zitierten Quellen beschreiben die Himmelfahrtsdarstellung nicht. Eine Erklärung dafür liefert schon im 12. Jahrhundert Theoderich (Anm. 1) 155, mit Ausnahme von Quaresmius der ergiebigste Berichterstatter im 17. Jahrhundert, wenn er sagt, daß die Calvarienberg-Kapelle „an Ehrwürdigkeit und Erhabenheit alle anderen Orte unter der Sonne überragt. Ihr Gewölbe ist mit musivischer Arbeit, welche die Propheten darstellt, auf das edelste geziert, David nämlich, Salomo, Isaia und einige andere, welche Worte, die sich auf Christi Leiden beziehen, in Händen tragen, so daß diesem Werk kein anderes unter der Sonne gleichzustellen wäre, wenn man es nur deutlich sehen könnte; denn wegen der herumstehenden Bauten wird der Ort selbst etwas verdunkelt.“

³⁸ QUARESMIUS (Anm. 1) 452. Der Text bei Horn (Anm. 1) 117 lautet: „Auf dem Gewölbe ist ein Mosaik, das die Himmelfahrt Christi wiedergibt. Christus, der nach Westen schaut, wird von vier Engeln emporgehoben, seine Rechte nach oben ausstreckend, in seiner Linken ein Buch haltend. Darunter auf dem gleichen Gewölbe, mehr nach Osten, über dem Altar, befinden sich die staunenden Apostel, ihren in den Himmel auffahrenden Meister anschauend. Zwei andere Engel zeigen mit den Fingern auf ihn; unter ihren Füßen befindet sich eine einreihige Inschrift, die sich von Norden nach Süden erstreckt und die Apostel von den genannten Engeln trennt. Und das ist ihr Wortlaut: ‚Galiläische Männer, was steht ihr und schaut in den Himmel?‘“

wurde³⁹. Dieser Text spricht nicht nur von der passiven Aufnahme Christi in den Himmel, sondern ist auch eine Voraussage der Parusie⁴⁰. Die Formulierung einer passiven Aufnahme Christi in den Himmel hat entscheidenden Einfluß auf die visuelle Darstellung der Himmelfahrtsszene in der byzantinischen Kunst ausgeübt⁴¹. Damit ist auch gesagt, daß die in der Grabeskirche dargestellte Himmelfahrt nicht den abendländischen, sog. aktiven Typus wiedergab. Es deutet auf eine weitgehende Orientalisierung der Kreuzfahrerherren, daß sie nicht nur auf eine Bildformel verzichteten, sondern auch auf den ihr eigenen abendländischen theologischen Inhalt. Diese Ikonographie wurde im Namen der Kreuzfahrer-Patrone für die Grabeskirche von einheimischen Künstlern im Sinne der Bildüberlieferung der *loca sancta* geschaffen. Die Himmelfahrt stellt keine Ausnahme dar, denn alle Schlüsseldarstellungen waren byzantinisch, wie die Anastasis in der Hauptapsis der neu errichteten romanischen Kirche⁴². Somit haben wir ein Beispiel dafür, wie sich die geistige Orientalisierung der Kreuzfahrer vollzog, kraft der künstlerischen Überlieferung, die im Falle der *loca sancta* die Idee des Ursprünglichen stärker als jeder andere sakrale Ort in sich birgt⁴³.

„Dieser Jesus“, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird so kommen, wie ihr ihn in den Himmel habt gehen sehen.“ [Acta I, 11].

³⁹ R.-J. HESBERT (Hg.), *Corpus Antiphonarium Officii III* (Rom 1968) 544, Nr. 5458. Vgl. BULST-THIELE (Anm. 4) 452.

⁴⁰ O. CULLMANN, *Die Christologie des Neuen Testaments* (Tübingen 1966) 232: „Die Herrschaft Christi hat also mit seiner Himmelfahrt begonnen und wird mit seiner Rückkehr enden. Darum betonen die zwei ‚weißgekleideten Männer‘ in Act. 1,10 die äußere Entsprechung der beiden Ereignisse, die die Herrschaft Christi einrahmen: ‚Dieser Jesus wird auf die gleiche Weise (sc. auf den Wolken) wiederkommen, wie ihr ihn habt zum Himmel fahren sehen.‘“ Das „Reich Gottes“ wird am Ende der Zeiten kommen, die Herrschaft Christi dagegen ist zeitlich begrenzt und erstreckt sich von der Himmelfahrt bis zur Wiederkunft (a. O. 231).

⁴¹ Zur Ikonographie der Himmelfahrt s. H. GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter* (Leipzig–Straßburg–Zürich 1934); H. SCHRADE, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1928–1929) 66–190; K. WESSEL, „Himmelfahrt“, in: *RBK II*, 1224 ff.; O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice I* (Chicago 1984) 172 f. und Anm. 5.

⁴² So z. B. die Darstellung des Kaisers Konstantin und der Kaiserin Helena inmitten der 12 Apostel bzw. der 12 Propheten in der Tambour-Zone der Rotunda oder der Christus-Emmanuel über dem im 11. Jahrhundert errichteten Triumphbogen, der sich zu einem gleichzeitig neuerbauten Chor, dessen Apsis die Anastasis aufnahm, öffnete. Als die Kreuzfahrer den Ostchor des 11. Jahrhunderts mit dem Anastasis-Mosaik abrißen, um eine größere Kirche zu bauen, wurde das byzantinische Auferstehungsbild übernommen und in der neuen Apsis angebracht.

⁴³ BULST-THIELE (Anm. 4) 456 sieht in der Übernahme byzantinischer Ikonographie ein politisches Zeichen dafür, daß die Würde des byzantinischen Kaisers als Schutzherr des Heiligen Grabes auch von den Kreuzfahrern während des Königreichs Jerusalem bewahrt wurde. Die Bewahrung der lokal-ostkirchlichen Bildtradition war jedoch in den Augen der Kreuzfahrer kein politisches Ziel per se, sondern ein Mittel, das eigene Image als Bewahrer des Ursprünglichen, d. h. des Echten, nicht zuletzt auch im Sinne der Rechtgläubigkeit, zur Schau zu stellen. Es ging eher um die eigene Selbstdarstellung und Legitimation und nicht wie Bulst-Thiele annimmt, um die Visualisierung der Würde und des Einflusses des potentiellen byzantinischen Verbündeten.

Das erhaltene Fragment mit der lateinischen „Ascesio“-Beischrift und die Beschreibung des Quaresmius lassen unzweideutig erkennen, daß in der Golgothakapelle der sog. „kanonische“ Typus der Himmelfahrt dargestellt war, so wie er schon seit vorikonoklastischer Zeit allgemein im Raume der Ostkirche verbindlich wurde, auch wenn die Ikonographie im Einzelnen nicht immer einheitlich ist. Der zweizonige Aufbau der Szene, charakteristisch für diesen Typus, ergibt sich deutlich aus Quaresmius' Worten. In diesem Sinne stellt die Rekonstruktion der Szene kein Problem dar. Dem heutigen Betrachter jedoch, der vor Ort das auf der Gewölbefläche Fehlende zu ergänzen versucht, wird plötzlich klar, daß das erhaltene Christusbild nicht den Scheitelpunkt des Gewölbejochs einnimmt, sondern, vorgeückt, auf dem Vorfeld des eigentlichen Joches Platz fand (Fig. 4/5). Damit wird klar, was Quaresmius meint, wenn er sagt, daß die Apostel im östlichen Teil dargestellt waren (Fig. 4/5a). Unter Quaresmius' Wort „darunter“ verstehen wir ferner die dadurch erzielte perspektivische Illusion der hohen himmlischen, im Gegensatz zur unteren irdischen Zone. Somit wurde hier die zweizonige vertikale Komposition, die ideal für Kuppeln geeignet ist⁴⁴, den niedrigen und schmalen Proportionen des Calvariengewölbes angepaßt⁴⁵.

Die Leserichtung der Szene war, wie unser Fragment *in situ* zeigt und wie Quaresmius angibt, von Westen nach Osten, wobei der von Theoderich an der Ostwand bezugte *locus sanctus*-Altar im Spätmittelalter durch mehrere Altäre ersetzt wurde. Durch die Stiche von Amico und Quaresmius (Fig. 1) wird diese Anordnung zuverlässig dokumentiert.

Die vier Engel, welche in der Beschreibung als Begleiter erwähnt werden, sind gesichert. Glücklicherweise konnten die Reinigungsarbeiten die Finger von drei Händen am südlichen Rand der ovalen Gloriole freilegen (Abb. 1). Somit ist auch sicher, daß die heutige rot-goldene Bildeinfassung dem ursprünglichen ovalen Rahmen der Gloriole entspricht, bzw. ihn zudeckt. Je zwei Engel auf jeder Seite hielten am Rande die Gloriole, die als Hinweis auf die Doxa, den Lichtglanz Gottes, in welchen Christus erhöht wurde, zu

⁴⁴ Dazu DEMUS (Anm. 41) 171–175 und DERS., Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen, in: CahArch 25 (1976) 101–108. Ferner B. SCHELLEWALD, „Kuppelbilder“, in: RBK V, 605–609.

⁴⁵ Häufiger als in einer Kuppel wird das Bild der Himmelfahrt auf Gewölben nahe dem Altar dargestellt, vgl. WESSEL (Anm. 41) 1252–1253. Über die enge Verbindung von Himmelfahrt-Bild als Voraussage der Parusie und Altar bzw. Apsis im Bildprogramm ostkirchlicher Denkmäler s. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily* (New York 1988) 220. THEODERICH (Anm. 1) 156 erwähnt ausdrücklich das Vorhandensein eines Altars vor der Ostwand der Calvarienberg-Kapelle: „Ein ehrwürdiger Altar findet sich hier, und am Karfreitag wird die ganze Liturgie dieses Tages von Patriarch und Klerus dort gehalten. Auf der linken Seite des Altars ist an der Wand das Bild des Gekreuzigten ... Rechts von diesem Altar nehmen Nikodemus und Joseph den toten Christus vom Kreuz ... [ab]“. Das zeigt, daß in der kuppel- und apsislosen *locus sanctus*-Kapelle, in einem Raum also, wo Architektursymbolik und Ausschmückung entsprechend dem byzantinischen Ideal nicht optimal zur inhaltlichen Ergänzung kamen, die enge Verbindung von Altar und Himmelfahrt-Bild die fehlenden Brennpunkte ersetzte und dadurch die Abweichung vom Ideal milderte.

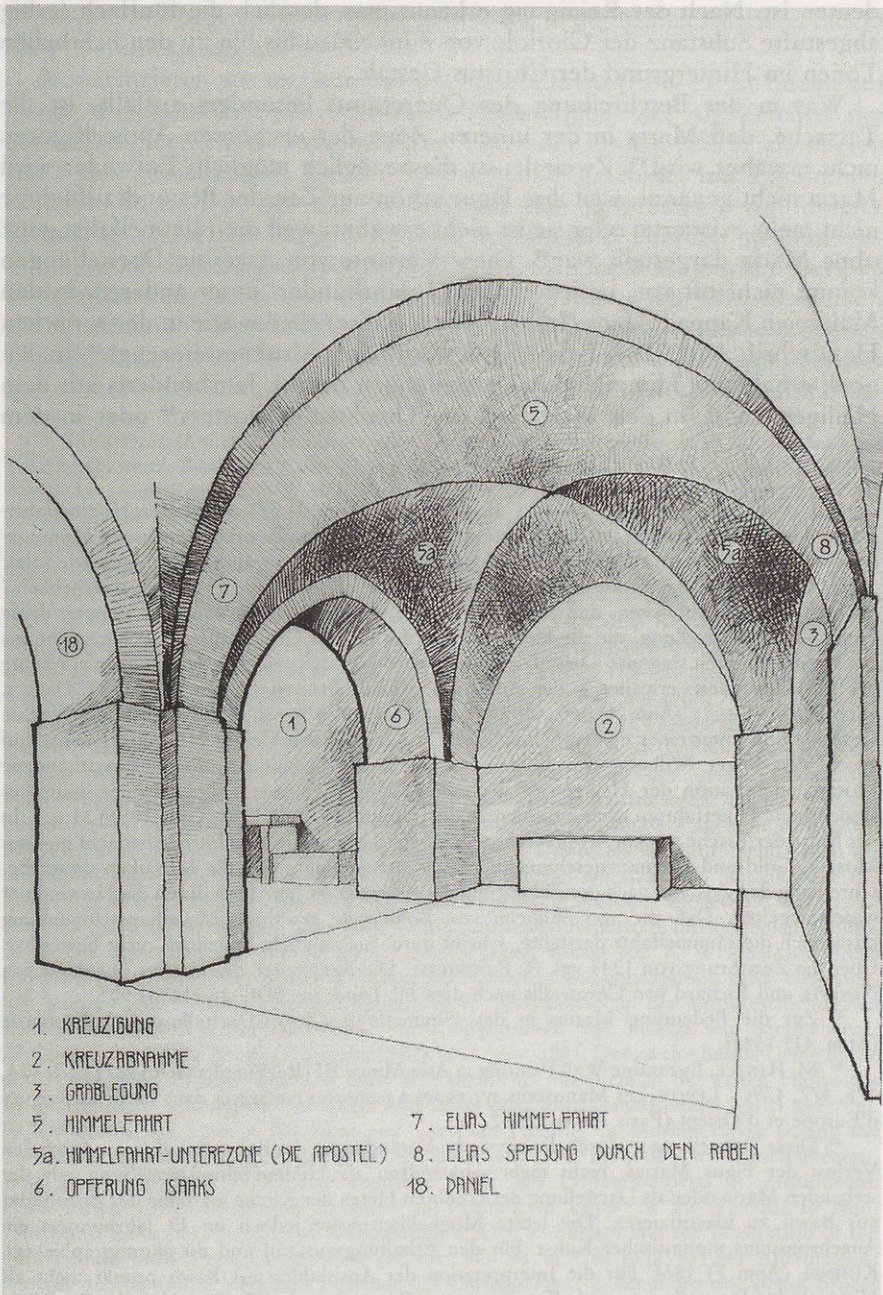


Fig. 4: Jerusalem, Grabeskirche, Calvarienberg-Kapelle: Die Verteilung der Bilder im Raum in der Kreuzfahrerzeit, Rekonstruktion, östliches Joch.

deuten ist. Nach der Reinigung erkennt man deutlich die fünffach farbig abgestufte Substanz der Gloriole von dunkelblau bis hin zu den lichthellen Tönen im Hintergrund der Christus-Gestalt.

Was in der Beschreibung des Quaresmius besonders auffällt, ist die Tatsache, daß Maria in der unteren Zone der erstaunten Apostelfiguren nicht erwähnt wird⁴⁶. Zweierlei ist diesbezüglich möglich: Entweder wird Maria nicht genannt, weil ihre Figur schon zur Zeit der Bestandsaufnahme nicht mehr existierte, oder sie ist nicht erwähnt, weil die Himmelfahrt ganz ohne Maria dargestellt war⁴⁷. Diese Variante von Ascensio-Darstellungen kommt nicht oft vor, ist jedoch im 11. Jahrhundert unter anderem in den Malereien Kappadokiens (Irhala, Kokar Kilise) ebenso wie in der syrischen Handschrift Add. 7169, Folio 13v des Britischen Museums bezeugt⁴⁸. In den noch erhaltenen Himmelfahrt-Darstellungen des 12. Jahrhunderts aus dem Heiligen Land, in den Malereien des Theoktistos-Klosters⁴⁹ oder in dem

⁴⁶ Das trifft auch auf QUARESMIUS' Beschreibung (Anm. 1) 371 der älteren Himmelfahrt-Darstellung in der Leibung des Triumphbogens zu, die aus der Zeit des Konstantin Monomachos stammte. SCHMALTZ (Anm. 4) 326 kommentiert das Nichterwähnen der Maria wie folgt: „Daß Quaresmius die Gottesmutter nicht ausdrücklich erwähnt, erscheint unerheblich.“ Schmaltz läßt durchblicken, daß Maria dargestellt war. Es scheint, daß eine weitere, dritte Himmelfahrt-Darstellung, die die kleine Kuppel des Grabes Christi ausschmückte, nicht aus der Kreuzfahrerzeit stammte. Diese Darstellung wird jedenfalls nicht in den Quellen vor Mitte des 15. Jahrhunderts erwähnt, s. den Anonymus Allatii; ALLATIUS (Anm. 12) 81–82. Dazu s. auch BULST-THIELE (Anm. 4) 460. QUARESMIUS (Anm. 1) 504 sah nur das grob übertünchte Gewölbe und unter einer dicken Schmutzschicht nur noch ein kleines Mosaikfragment, und zitiert den Pilger Wilhelm von Boldensele (1333) als Beweis für die einst vorhandene Mosaikendekoration der Heiligen Grab-Aedicula. Vgl. F. KHULL (Hg.), Zweier deutscher Ordensleute Pilgerfahrten nach Jerusalem in den Jahren 1333 und 1346 (Graz 1895) 31: „... In der Mitte der Kirche ist eine Art Häuschen, ... oben ist es in einem Halbkreise bedacht und mit Mosaik, Gold und Marmor geschmückt.“ Es ist anzunehmen, daß die Mosaiken dieser Beschreibung den Zustand nach der Zerstörung der Aedicula im Jahr 1244 durch die Hwarizmier widerspiegeln. Daß die von Wilhelm von Boldensele erwähnte Mosaikausschmückung tatsächlich die Himmelfahrt darstellte, scheint durchaus möglich, ist jedoch nicht beweisbar. Über die Zerstörung von 1244 vgl. R. RÖHRICHT, Die Kreuzzüge der Grafen Theobald von Navarra und Richard von Cornwallis nach dem Hl. Land, in: FDG 26 (1886) 90f.

⁴⁷ Zur die Bedeutung Marias in der Himmelfahrt Christi-Darstellung vgl. SCHRADER (Anm. 41) 154ff.

⁴⁸ M. RESTLE, Byzantine Wall Painting in Asia Minor III (Recklinghausen 1967) LIII, 474, 475, 477, 479; J. LEROY, Les Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient (Paris 1964) 123, 2.

⁴⁹ Diese Darstellung ist durch die physische Veränderung des Raumes und somit durch den Verlust der Figur Marias, nicht mehr einwandfrei als Himmelfahrt-Darstellung mit der stehenden Maria oder als Darstellung des erhöhten Herrn der Kirche im Sinne der Apsisbilder aus Bawit zu klassifizieren. Die letzte Möglichkeit wäre jedoch im 12. Jahrhundert ein Anachronismus monastischer Kunst. Für den Erhaltungszustand und die Ikonographie vgl. KÜHNEL (Anm. 7) 186f. Für die Interpretation der Apsisbilder aus Bawit primär nicht als Himmelfahrt-Darstellungen vgl. TH. KLAUSERS Rezension des Buches von Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Wiesbaden 1960) in: JAC 4 (1961) 174–179, und WESSEL (Anm. 41) 1234f.

Mosaik der Geburtskirche in Bethlehem sowie in der Miniaturmalerei taucht diese Variante nicht auf⁵⁰.

Konzentrieren wir uns nun auf die Figur Christi (Abb. 1). Er thront auf einem doppelstreifigen farbneutralen Regenbogen, der als Zeichen der göttlichen Herrlichkeit aufzufassen ist⁵¹. Mit der Linken faßt er am oberen Rand das geschlossene, auf den Oberschenkel gelehnte, mit Edelsteinen besetzte Buch. Die Art des Fassens mit den gespreizten, von innerer Spannung verzerrten Fingern hat eine Vorbildhafte Parallele in dem eindrucksvollen Demiurgos von Daphni (Abb. 6), einem klassischen Beispiel mittelbyzantinischer Kunst, das innere geistige Werte der Christus-Person charakterisiert⁵². Der Vergleich mit anderen Beispielen aus nahestehenden Kunstkreisen – zum Beispiel mit zwei Christus-Ikonen vom Sinai-Kloster aus dem 13. Jahrhundert⁵³ – zeigt, wie das gleiche Motiv im Golgotha-

⁵⁰ BUCHTHAL (Anm. 7) Taf.11a (London, British Museum, Egerton 1139, 12. Jh., fol.11r); Taf.53d (Florenz, Biblioteca Riccardiana, 323, 13. Jh., fol. 105v); Taf. 55c u. S. 47 (London, British Museum, Egerton 2902, 13. Jh., fol. 62r). In diesem letzten Beispiel taucht unter der Rubrik ‚In die ascensionis domini‘ eine stark verkürzte Darstellung der Himmelfahrt auf. Bezeichnenderweise ist hier Maria zusammen mit Christus und einem Engel Bestandteil der engen Definition der Himmelfahrt.

⁵¹ Die Quellen dieser Deutung sind: Gen 9,13; Sir 43; Ez 1,28 und Apk 4,3; 10,1; Dazu K. H. RENGSTORF, „Iris“, in: ThW III (1938) 340–343. Eine dem Regenbogen gewidmete ikonographische Arbeit steht noch aus. Das Thema ist ansatzweise behandelt bei S. RÖSCH, Der Regenbogen in der Malerei, in: Studium Generale 13 (1960) 418–426 und U. NILGEN, Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford (Diss.Phil. Bonn 1967) 76–84, 101–115.

⁵² Vgl. auch die Deutung von P. STEPHANOU, La main gauche du Pantocrator a Daphni, un symbole trinitaire, in: OrChrP 25 (1960) 413f., der das Motiv als symbolische Geste der Trinität versteht. Das Motiv wiederholt sich in Daphni auch im Fall des Apostels Johannes in der Verklärung- und im Fall Christi in der Judaskuß-Szene. Es scheint somit, daß das Motiv in den Mosaiken von Daphni nicht nur eine symbolische Geste ist, sondern auch ein stilistisches Merkmal des Künstlers, um Gefühlswerte auszudrücken. Das Motiv wird auffallend genau wie in Daphni auch in der Pantokrator-Darstellung der Kuppel der südlichen Seitenkapelle der Kirche Hg.Maria Pammakaristos (14. Jahrhundert) in Konstantinopel wiederholt, was darauf hindeutet, daß das Motiv auch dem späteren byzantinischen Repertoire nicht unbekannt blieb.

⁵³ Das erste Beispiel, eine Maiestas Domini-Ikone wurde von K. WEITZMANN einem französischen Kreuzfahrer-Atelier in Akkon zugeschrieben und entstand um 1285. Ursprünglich wurden jedoch beide Christus-Ikonen von K. WEITZMANN in der kunstgeschichtlichen Diskussion als Werke der Kreuzfahrerkunst eingeordnet. Vgl. zuletzt sein Sammelwerk: „Studies in the Arts of Sinai“ (Princeton 1982) 326f. bzw. 399f. Das zweite Beispiel, eine Ikone des Thronenden Christus entstand nach Weitzmann in Jerusalem in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und wurde von einem englischen oder nord-französischen Maler gefertigt. R. S. NELSON, An icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Art Bulletin 65 (1983) 201–218, hat jedoch überzeugend gezeigt, daß die Ikone eine koptische Arbeit des 13. Jahrhunderts ist. Zustimmung L.-A. HUNT, Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt in the Twelfth to Mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wallpainting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament Ms.Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94, in: CAr 33 (1985) 141. Allerdings ist der hier durchgeführte Vergleich zwischen der Christus-Figur in der Ikone und dem Christus aus der Himmelfahrt (MS Cairo, Coptic Mus. Bibl. 94 – Abb. 16 bei HUNT) nicht überzeugend genug als Beweis dafür, daß beide Christus-Gestalten von demselben Künstler gemalt worden sind. Größere Affinität in Duktus und Stil ist eher zwischen der Figur Christi in der Ikone und

Mosaik zur symbolischen Gebärde wird, und zwar im Sinne der byzantinischen Ausdrucksformel, im Gegensatz zum funktionell-unauffälligen Stützen des Buches mit der Hand in den beiden Ikonen. Obwohl diese Ausdrucksformel in unserer Darstellung die hohe Artikulationskraft des Daphni-Mosaiks nicht erreicht, ist es wichtig, daß das Jerusalemer Bild der Kreuzfahrerzeit sich nicht nur durch Typus und Komposition, sondern auch durch Detailmotive, wie das hier besprochene, als byzantinisch ausweist.

Die rechte Hand ist im üblichen Lehrgestus seitlich erhoben und nur teilweise erhalten, so daß die Art des Segnens, ob lateinisch oder griechisch oder aber ein Zwischentyp beider, wie Christus in der Ascensio-Kuppel in San Marco⁵⁴, nicht mehr auszumachen ist. In der Himmelfahrtsdarstellung des Melisendis-Psalters, der im Skriptorium der Grabeskirche etwas früher (1131–1143) gemalt wurde als unser Mosaik, segnet Christus nach „orthodox“ byzantinischer Art mit dem ganz ausgestreckten kleinen Finger⁵⁵. Damit gewinnen wir ein weiteres Indiz, daß die Kreuzfahrer auch in dieser Hinsicht byzantinische Elemente übernommen haben.

Wenn wir das Gewand und seine Faltengebung näher betrachten und mit metropolitanischen Beispielen vergleichen, so lassen sich provinzielle Züge nachweisen, die unser Christus-Bild mitprägen. Auffallend ist der Gegensatz zwischen der typisch byzantinischen Tracht der Christus-Figur einerseits und der stark ornamentalen Auffassung der Faltengebung andererseits. Christus ist von einer dunkelroten Tunika und einem graublauen Mantel eher umhüllt, als daß er sie trägt. Schwere, dicke Parallelfalten des Mantels, durch Goldtesserae hervorgehoben, fallen in einer umschlingenden Bewegung üppig von den Schultern über die Brust, den linken Arm entlang und ihn ganz verdeckend, bis zu den Knien, wo sie in einem schweifenden Klammer-Ornament hängenbleiben. Dieser Drang, den Faltenwurf aus dem organischen Zusammenhang zu lösen und ihm in so hohem Maße dekoratives Eigenleben zu gewähren, ist der metropolitanischen Malerei fremd. Beispiele, wie die sitzende Christus-Figur aus der Deesis in einem Berliner Psalter um 1100 (Abb. 7) oder aus der Vision des Habakuk in einer Handschrift um die Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 8), die wahrscheinlich im Pantokrator-Kloster in Konstantinopel gemalt wurde, lassen erkennen, daß unser Mosaik von lokalen Künstlern geschaffen ist⁵⁶. Die Proportionen

der gleichen Gestalt in den Szenen auf Fol.178v (Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, Abb. 14 bei HUNT) festzustellen.

⁵⁴ DEMUS (Anm. 41) 175. Vgl. auch DERS., Die byzantinischen Mosaikikonen I. Die großformatigen Ikonen (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften, Bd. 224) (Wien 1991) 31, wo unterschiedliche Segensgesten, ihre Bedeutung und ihre zeitliche Differenzierung kurz behandelt werden.

⁵⁵ Buchthal (Anm. 7) Taf.11a.

⁵⁶ Für die verschollene Berliner Handschrift vgl. BUCHTHAL (Anm. 7) 2 und A. CUTLER, The Aristocratic Psalters in Byzantium (= Bibliothèque des Cahiers Archéologiques XIII) (Paris 1984) 32–33. Für die Miniatur mit der Vision des Habakuk vgl. Cod.339, fol.9v des Sinai-Klosters in: K. WEITZMANN/G. GALAVARIS, The Monastery of Saint Catherine at Sinai.

der Figur und das Sitzmotiv führen uns bei näherer Betrachtung zum gleichen Schluß: Der Oberkörper erscheint im Verhältnis zum Rest des Körpers überlang, und der Sitzwinkel und damit auch jede Illusion von Tiefenwirkung sind unter den verhüllenden Falten weitgehend verschwunden. Die Figur erweckt den Anschein, als ob sie stehe und nicht sitze. Der Apostel Jakobus aus der Verklärungs-Szene des Melisendis-Psalters (Abb. 9) ist ein gutes Parallelbeispiel für ähnliche Proportionen sitzender Figuren. Christus aus dem Einzug in Jerusalem in der gleichen Handschrift (Abb. 10) scheint eher vom Esel abzurutschen als fest auf ihm zu sitzen. Der orientalische Seitenritt fand über lokale Vorbilder Eingang ins westliche Milieu des Melisendis-Psalters. Wir können daher annehmen, daß auch Sitzmotive und Körperproportionen dieser Art von lokalen Vorbildern übernommen wurden.

Der nimbierte Kopf und besonders das gut erhaltene, fein gearbeitete Gesicht (Abb. 11) erhärten die Indizien, daß die Künstler nicht aus Konstantinopel stammten und auch keine Abendländer waren, sondern Einheimische, die der lokalen Mosaiktradition des Heiligen Landes verpflichtet waren⁵⁷. Die Affinität zu den Mosaiken in Bethlehem, welche dokumentieren, daß hier lokale Künstler, wie der syrische Diakon Basilius, am Werke waren, läßt dies klar erkennen⁵⁸.

In seiner Darstellung der Kreuzfahrerkunst sieht Thomas Boase eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Gesichtsausdruck des Christus-Bildes und den Pantokrator-Darstellungen in Cefalù (Abb. 13) und Daphni (Abb. 6), die in einer „geheimnisvollen Ernsthaftigkeit“ (mysterious gravity)

The Illuminated Greek Manuscripts. Volume One: From the Ninth to the Twelfth Century (Princeton 1990) 140–152, bes. 142 mit Taf. XXI u. Abb. 474.

⁵⁷ Die Reihe der erhaltenen Traditionsträger beginnt mit den Mosaiken des Felsendoms in Jerusalem und der Großen Moschee in Damaskus, beide aus der Zeit der Umayyaden, ferner mit den Mosaiken der El-Aqsa Moschee in Jerusalem, besonders diejenigen des Triumphbogens, die in das 11. Jahrhundert datiert sind und letztlich im 12. Jahrhundert die Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem. Diese Mosaiktradition kann einwandfrei verfolgt werden, besonders anhand von anikonischen Motiven wie Pflanzenkandelabern, Rankenornament und Architekturdarstellungen, sowie von Amphoren, Akanthusblätter und Perlmutter, letzteres als Materialbereicherung, das neben Glas- und Steintesserae die polychrome Farbpalette einiger Mosaiken mitprägt. Akzent und Anteil dieses konstant tradierten Motivrepertoires im Kompositionsgefüge der erwähnten Mosaiken weisen deutlich auf eine „schulmäßige“ Überlieferung hin, die es in der Tat erlaubt, von einer Mosaikschule des Heiligen Landes, bzw. der syropalästinensischen Kunstlandschaft zu sprechen.

⁵⁸ Für den lokalen Maler und Diakon Basilius, der in Bethlehem zusammen mit dem „Mönch Ephrem, Maler und Mosaizist“ am Werke war und sich und seine Landsleute am Fuße des Engels, der zwischen dem achten und neunten Fenster in der Engelzone der Nordwand des Langhauses steht, in seiner syrischen Heimatsprache verewigt hat, vgl. die von uns freigelegte Inschrift in: G. KÜHNEL, Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz und Abendland im Königreich Jerusalem, in: *Boreas* 10 (1987) 148 f. und Abb. 9 und DERS., The Twelfth-Century Decoration of the Church of the Nativity; Eastern and Western Concord, in: Y. TSAFRIR (Hg.), *Ancient Churches Revealed* (Jerusalem 1993) 203, Taf. XII,d (Farbabbildung).

bestehe⁵⁹. Marie-Luise Bulst-Thiele wird beim Betrachten der Christusfigur an den Pantokrator normannischer Kirchen erinnert (Abb. 13)⁶⁰. B. Bagatti spricht von einer engen Verwandtschaft zwischen den Golgotha-Mosaiken und den Mosaiken in Bethlehem. Die Filiation komme nach seiner Meinung in der weichen Faltengebung des Christus-Mosaiks und den Figuren von Heraklius und Helena sowie in der konzentrischen Setzung der Tesserae in den Nimben einiger Figuren sowohl in der Grabeskirche wie in der Geburtskirche zum Ausdruck. Damit datiert Bagatti die Mosaikausstattung der Golgotha-Kapelle später als 1149, nämlich in die sechziger Jahre, und glaubt, in ihnen das Atelier des in Bethlehem inschriftlich bezeugten Mosaizisten Ephrem entdeckt zu haben, im Gegensatz zu der anderen Stilrichtung, des Malers Basil, den er als den „Sizilianer“ bezeichnet⁶¹.

In der Tat typisiert das Christusgesicht der Grabeskirche weder den Ausdruck der Ehrfurcht gebietenden Kraft des Pantokrators, wie in Daphni (Abb. 6), noch die glaubhafte Sanftheit der Christus-Figur der Cappella Palatina (Abb. 14) und auch nicht die negative Gemütsstimmung des enttäuschten Pantokrators in San Marco⁶². Es wird hier eher ein duales

⁵⁹ H. W. HAZARD (Hg.), *The Art and Architecture of the Crusader States* (Wisconsin 1977) 118 (= *A History of the Crusades IV*, hg. von K. M. SETTON).

⁶⁰ BULST-THIELE (Anm. 4) 467.

⁶¹ B. BAGATTI, *Un aquarello del P. Horn (1728) di un distrutto mosaico del S. Sepolcro*, in: *Liber Annuus* 6 (1955–1956) 271–278, bes. 276 f. Von den Thesen des bedeutenden franziskanischen Archäologen, dessen Werke über das Heilige Land wissenschaftlich bedeutend bleiben werden, ist hier die grundsätzliche Vorstellung einer möglichen Verwandtschaft der Mosaiken der Grabeskirche und derjenigen in der Geburtskirche von Interesse. Der weiter unten im Text von uns durchgeführte Stilvergleich zwischen dem Christus der Golgotha-Kapelle und der Figur des Mathan aus der Reihe der Vorfahren Christi in Bethlehem führt zu Resultaten, die Bagattis Thesen widersprechen: Das Mosaik der Grabeskirche spiegelt eine frühere Stilphase als das der Geburtskirche wider und ist somit gut in die Zeit kurz vor der Einweihung von 1149 zu datieren. Das läßt die Annahme zu, daß die Mosaiken der Grabeskirche auf die jüngeren, dem komnenischen Stil der späten sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts angehörenden Mosaiken der Geburtskirche vorbildhaft gewirkt haben und nicht umgekehrt. Somit wird Bagattis Identifizierung des Künstlers Ephrem – uns bekannt aus der kaiserlich-königlichen Mosaikinschrift in der Bema der Geburtskirche (dazu G. KÜHNEL, *Die Konzilsdarstellungen in der Geburtskirche in Bethlehem: ihre kunsthistorische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hintergrund*, in: *ByZ* 86/87 [1993/4] 99 f.) – als Schöpfer der Christusfigur und der Heraklius- und Helenagestalten in der Golgotha-Kapelle überflüssig. Weiterhin ist es auch überflüssig, über die sizilianische Herkunft des anderen in Bethlehem inschriftlich überlieferten Mosaizisten Basilius zu spekulieren. Wie oben gezeigt, war er ein lokaler Künstler, der sich in der damaligen üblichen Landessprache Palästinas, nämlich syrisch, verewigte. Nicht zuletzt hat es sich methodisch als abwegig erwiesen, das Aquarell des Kaiserpaares Heraklius und Helena – das keineswegs von Horn im 18. Jahrhundert als Kopie im Sinne der ursprünglichen Stilechtheit gefertigt wurde, sondern als Dokument eines vergangenen Bildprogramms – in die Stilanalyse einzubeziehen.

⁶² Über Nuancen und feine Abstufungen im Ausdruck und Charakter der unterschiedlichen Pantokrator-Porträts der Mosaikkunst des 11. und 12. Jahrhunderts vgl. zuletzt DEMUS (Anm. 41) 175 f. An dieser Stelle sei noch kurz auf eine andere wohlbekannte Pantokrator-Darstellung eingegangen, auf die Berliner Mosaikikone mit dem Christus Eleemon. Sie wurde unlängst von L.-A. HUNT, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in*

Christuskonzept verbildlicht: einerseits der von trüben Ahnungen bedrückte, traurige Gott, was besonders in der unteren Gesichtspartie zum Ausdruck kommt, andererseits der fest entschlossene, von unbeugsamer Energie erfüllte Erlöser. Hier sei ein Wort über die Qualität bzw. den provinziellen Charakter des Kunstwerkes gesagt. Bei näherer Betrachtung des Fragments fällt der Unterschied zwischen der ganz feinen Behandlung des Gesichts, wo die Ausdruckskraft der Christus-Figur einen Höhepunkt erlangt, der sich auch im Vergleich mit den besten zeitgenössischen Pantokratorbildern sehen lassen kann, und dem Rest des Mosaiks, besonders der Draperie auf, wo der Faltenkanon willkürlich und unartikuliert ist und die Farbpalette stumpf wirkt. Dieser Eindruck ist zweifellos auch durch den Brand von 1808, als das Mosaik stark in Mitleidenschaft gezogen wurde, bestimmt. Trotzdem läßt das angewandte zweifache Maß in der Auffassung und Modellierung derselben Figur einen provinziellen Kanon erkennen. In den Mosaiken von Bethlehem ist diese Zwiespältigkeit nicht festzustellen.

Unter den Porträts der Vorfahren Christi, die auf der Südwand der Geburtsbasilika dargestellt sind, liefert das Bildnis des Mathan (Abb. 12) eine gute Parallele zu unserem Christusbild (Abb. 11). Die Physiognomien der beiden sind ähnlich, der Stil, die Farbpalette und die Technik jedoch unterschiedlich. Die Linienführung, die Konturen und die Farbschattierung

Bethlehem (1169) and the Problem of „Crusader“ Art, in: DOP 45 (1991) 84 Anm. 113, zum Kunstwerk, das in Bethlehem in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden ist, erklärt. Diese Zuschreibung wurde aufgrund von angeblich gemeinsamen Merkmalen, die die Ikone und die Figur des Jakob aus der Reihe der Ahnen Christi auf der Südwand der Geburtskirche aufzeigen, vorgenommen. Dabei wurde die Benutzung von Silbertesserae in den beiden Beispielen als ein besonderes Identitätszeichen hervorgehoben. Nun ist zwar in Bethlehem die Farbigkeit der Mosaiken (wie auch anderswo, z. B. in San Marco in Venedig) auch von Silber geprägt, bei genauerem Anschauen der Jakob-Figur, vgl. die Farbbildung bei KÜHNEL, Ausschmückungsprogramm (Anm. 58) Taf. 12, wird jedoch klar, daß in diesem Fall keine Silbertesserae benutzt wurden. Das wird auch durch die Autopsie, die von uns während der Feldarbeiten unternommen wurde, bestätigt. Was von Hunt irrtümlich als Silbertesserae angenommen wurde, sind lediglich Steintesserae natur-weißer Tonalität. Der Vergleich zwischen den beiden Figuren zeigt aber auch sonst, unabhängig von diesem Flüchtigkeitfehler, wesentliche Unterschiede in der Modellierung des Gesichts und in den dazu angewandten Linearschemata, wie z. B. in der Formung des Bartes, des Halses, der Lippen, der Nase und der Augenpartien, ferner in Inkarnat und Schattengebung sowie im allgemeinen Farbklang und nicht zuletzt in dem gebrochenen Faltenmuster des blauen Mantels in der Ikone in der vertikal-kontinuierlichen Faltenführung des Gewandes bei Jakob. Insgesamt sind die Unterschiede so beträchtlich, daß die bethlehemitische Herkunft der Mosaikikone und ihrer Datierung in die sechziger Jahre nicht vertretbar ist. Der Stilunterschied der beiden ist auch ein zeitlicher. Der sog. „dynamische“ Stil der komnenischen Malerei wird in dem Porträt von Bethlehem u. a. in den starken Farbkontrasten besonders zwischen Grün-Blau-Rot, ferner in der unruhigen Bewegung des Bartes und dem Kontrast zwischen Licht und Schatten in der Stirnpartie deutlich, sowie in dem intensiv-wachen Blick des Jakob im Gegensatz zum ausdrucksleeren Antlitz Christi. Die sorgfältig durchgeführte Analyse der Mosaikikone von DEMUS, Mosaikikonen (Anm. 54) 29–33 u. Farbtabelle VI, zeigt überzeugend, daß das Berliner Beispiel einwandfrei im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts, nicht in der Provinz, sondern trotz gewisser Ausdrucksschwäche in Konstantinopel entstanden ist.

des Christusgesichtes sind ruhiger, was ein anderes Stilempfinden widerspiegelt. Demgegenüber enthüllt Mathans Porträt jene Erregbarkeit in Linie und Farbe, die dem „dynamischen“ Stil der späten sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts entspricht, als die Mosaiken in Bethlehem entstanden. Das Christusgesicht der Golgotha-Kapelle gehört nicht in diese Stilphase. Eine Datierung unmittelbar vor das Jahr 1149, in dem die Grabeskirche eingeweiht wurde, ist deswegen nicht nur aus historischen Gründen, sondern auch hinsichtlich des Stils gut vertretbar. Die Chronologie der beiden Porträts erlaubt die Annahme, daß die Mosaiken der Grabeskirche ein reiches Repertoire an Ikonographie und Typen anboten, das in der Mosaikkunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Widerhall fand. Der physiognomische Typus Christi stellt ein konkretes Beispiel dafür dar, wie dieses Repertoire übernommen und dem neuen Stilempfinden angepaßt wurde. Die in der Forschung oft vertretene Meinung, Kaiser Manuel habe in der Grabeskirche wie in der Geburtskirche Ausbesserungsarbeiten vorgenommen und sich auch an der Mosaikdekoration der ersteren mitbeteiligt, beruht auf einer Stelle bei Phokas, die pauschal interpretiert wurde⁶³. Phokas spricht nur von einer mit purem Gold bedeckten Steinplatte des Grabes Christi, die von Manuel Komnenos gespendet wurde. Die Beschreibung läßt auch nicht zwingend auf ein Mosaik schließen, geschweige denn auf andere Mosaiken oder sonstige Reparaturen, die er in der Grabeskirche gespendet haben soll. Wenn wir die ruhmhaften Worte des Phokas, die die Anteilnahme des Kaisers Manuel an der Mosaikausstattung der Geburtskirche schildern, mit denen, die er in der Beschreibung der Grabeskirche verwendet, vergleichen, so wird deutlich, daß der auf die Taten seines Kaisers stolze Byzantiner im Falle der Grabeskirche wenig zu berichten hat. Dies scheint darauf hinzuweisen, daß die musivische Ausschmückung der Grabeskirche im wesentlichen schon vor der Annäherung zwischen Kaiser Manuel und König Amalrich abgeschlossen war. Die Vergoldung des Grabsteins durch Kaiser Manuel ist demgegenüber eher in die Annäherungsjahre als in die vierziger oder fünfziger Jahre zu datieren. Die Stiftung Manuels fand an kardinaler Stelle der Auferstehung ihren Platz und stellt die eher bewußte als zufällige Erfüllung des Wunsches eines anderen Komnenen, seines Vaters, des Kaisers Johannes dar, der auf seinem Totenbett beklagte, am gleichen Ort der Auferstehung nicht gestiftet haben zu können⁶⁴.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz zusammen: Die erhaltene Christus-Darstellung der Grabeskirche gehört einem Bildprogramm an, das von den Kreuzfahrern unter Einverleibung älterer byzantinischer Mosaiken aus dem 11. Jahrhundert erneuert wurde. So gehörten z. B. die Kreuzigung und die Kreuzabnahme, wie es sich aus der Beschreibung des Pilgers Daniil (1106/7) ergibt, zur Mosaikaus schmückung, die Konstantin Monomachos 1048 in der Kirche unternahm. Die Himmelfahrt dagegen

⁶³ RHC.Gr I (1875) 541.

⁶⁴ Vgl. BULST-THIELE (Anm. 4) 455.

entstand in der Kreuzfahrerzeit. Die vergleichende Stilanalyse hat gezeigt, daß die ausführenden Künstler Einheimische waren und daß die Mosaiken unmittelbar vor 1149 geschaffen wurden. Die Ikonographie ist der lokal-byzantinischen Tradition verpflichtet. Die so entstandene Mosaikenpracht veranschaulicht, daß die Kreuzfahrer-Generation um die Mitte des 12. Jahrhunderts weitgehend orientalisiert war, zumindest was ihre Mosaikkunst betrifft.