

Teil III

Ikonographische Bildfindungsanalyse:
Relevanzen der piktoralen Quellen

Vorbemerkungen

Nach der zuvor diskutierten Einflussnahme literarischer Quellen auf den Bildfindungsprozess folgt im dritten Kapitel eine Sondierung möglicher piktoraler Vorbilder für die Genese der Adam-und-Eva-Szenen. Die Rezeption von ikonographischen Bildformeln oder von ganzen Szenenabläufen, aber auch Anregungen durch verwandte sujetbezogene Ideen mit differierender bildlicher Umsetzung stehen dabei im Fokus der Untersuchung. Das Material zur Protoplastenthematik ist durch die starke Präsenz dieses Themas in der westlichen Kunst überreich und mannigfaltig, sodass eine Auswahl an Beispielen, die für den Bildfindungsprozess in den kretischen Kirchen relevant erscheinen, vorgenommen werden muss. Die Belege in der byzantinischen Kunst, besonders evident in der Monumentalmalerei, sind dagegen eher spärlich, auch wenn man die verlorene Kunst Konstantinopels mit einkalkuliert. Bei den Nachforschungen wird zwischen externen Vorlagen mit Adam-und-Eva-Darstellungen aus der westlichen oder außerkretisch-byzantinischen Kunst und der Übernahme in-

nerkretischer Bildformulare aus heterogenen Themenkreisen unterschieden. Da die bildliche Umsetzung für die Adam-und-Eva-Thematik auf Kreta neu erfunden und in das Bildprogramm dieser fünf Kirchen erstmals aufgenommen wurde, soll neben der Rezeption kretaexterner Quellen die potentielle Wiederverwendung von bereits im piktoralen Kontingent der kirchlichen Bildprogramme vorhandenen Bausteinen untersucht werden. Szenische Neukompositionen und inhaltliche Anpassungen von verfügbaren Formeln an das »exotische« Sujet sind eine denkbare Methode der Bilderfindung. Als Ergebnis sollen die kretischen Besonderheiten bei der ikonographischen Umsetzung der Adam-und-Eva-Thematik herausgestellt werden, die eine mögliche Gratwanderung zwischen Traditionsverhaftung und innovativer Neuorientierung implizieren. Am Anfang steht eine überblicksartige, kurze Zusammenstellung der wesentlichen und wichtigsten externen ikonographischen Quellen.

Ikonographische Quellenübersicht

Frühchristliche Bildzeugnisse

Das Auftauchen der ersten Adam-und-Eva-Szenen⁸²⁶ in der christlichen Kunst kann relativ früh im Beginn der sepulkral orientierten piktoralen Erfindungen, also etwa ab Mitte des 3. Jahrhunderts angesetzt werden. Als eines der ersten Bildmotive taucht der Sündenfall als verkürzte Einzelszene in der Katakombenmalerei auf⁸²⁷. Das standardisierte Bildformular zeigt meist Adam und Eva, die mit bereits bedeckter Scham symmetrisch den von einer Schlange umwundenen Paradiesbaum flankieren⁸²⁸. Dieses komprimierte Darstellungsmuster verknüpft auf unterschiedlichen Zeitebenen liegende Ereignisse aus der Genesis Erzählung. Das Abbreviaturbild ist weniger als Beispiel narrativer Erzählkunst zu verstehen. Vielmehr vermittelt es heilstypologische Vorstellungen. Auch das Baptisterium der Hauskirche in Dura Europos (vor 256) visualisiert diese Szene zusammen mit Christus als dem Guten Hirten in antithetischer Bedeutung⁸²⁹. Christus rettet die durch die Gebotsübertretung dem Tod verfallenen Menschen. Der Sündenfall wird als Beginn des Heilshandelns Gottes an den Menschen definiert. Das genuin negativ konnotierte Thema wird zum Hoffnungsbild. Vereinzelt sind bereits andere Motive aus der Protoplastenthematik verbildlicht. In der Katakombe an der Via Latina aus dem 4. Jahrhundert taucht in Kammer B ein Vertreibungsbild auf, ebenso wie auf dem Lot-Sarkophag in der San-Sebastiano-Katakombe⁸³⁰. In der Sarkophagplastik wird der Genesisstoff durch weitere Ab-

breviatursszenen erweitert, etwa die Erschaffung der Protoplasten⁸³¹ oder die Arbeitszuweisung durch Christus mit der Übergabe des Ährenbündels an Adam und des Schafes an Eva⁸³². Auch in der Sarkophagkunst bleibt der Sündenfall ein beständig wiederkehrendes Motiv aus dem Genesis-Themenkreis⁸³³. Die Protoplastenbilder fungieren wie auch die anderen biblischen Topoi als Errettungsparadigmata für die Verstorbenen⁸³⁴. In übereinstimmendem Bedeutungshorizont erscheint das Sündenfallmotiv im Kuppelfresco der christlichen Nekropole in El-Bagawat in Ägypten⁸³⁵. In der Kuppel der dortigen Exodus-Kapelle ist ein Vertreibungsbild in ebendiesem Sinnzusammenhang zu sehen. In der frühchristlichen Grabeskunst werden die Adam-und-Eva-Motive als futurische Hoffnungsträger und Symbolbilder für das ewige Leben im endzeitlichen Paradies eingesetzt.

Drei repräsentative Abbildungen des thronenden Herrschers Adam auf kirchlichen Fußbodenmosaiken in Syrien zeigen ein anderes unabhängiges, an imperialen Vorbildern orientiertes Bildmotiv⁸³⁶. Adam wird als Herrscher über die Tierwelt präsentiert. Auf dem syrischen Bodenmosaik, das sich heute im Museum in Kopenhagen befindet, ist er zusätzlich nimbiert. Ansonsten ist er mit keinen weiteren royalen Attributen wie Krone oder Zepter equipiert. Ein weiteres repräsentatives Bild von Adam existiert im Apollo-Kloster (Deir Abu Abullu) in Bawit aus dem 6. Jahrhundert⁸³⁷. Dort tritt er als Heiliger mit Nimbus in Erscheinung. Eine nordafrikanische Tonkachel, die als Kirchendekoration diente, zeigt in ihrem

826 Die Literatur zur Ikonographie der Adam-und-Eva-Szenen ist umfangreich, hier sollen nur einige, speziell auf diese Thematik bezogene Werke, die auch Schriften aus dem 19. Jh. einschließen, genannt werden: Breyman, Adam. – Büttner, Adam. – Fleming, Adam. – Erffa, Genesis. – Esche, Adam. – Hofstätter, Adam. – Kirchner, Menschenpaar. – Mavroska, Adam. – Mazure, Adán. – Röhrich, Adam. – Schade, Adam. – Wessel, Adam; auf die Spezialliteratur zu den einzelnen Artefakten wird an entsprechender Stelle verwiesen.

827 Dazu Breyman, Adam 11-32. – Fleming, Adam 64-77. – Kötzsche-Breitenbruch, Via Latina. – Bisconti/Nicolai/Mazzoleni, Katakomben. – Zimmermann, Werkstattgruppen. – Dresken-Weiland, Jenseitsvorstellungen 276-287.

828 Etwa in den römischen Katakomben: im Coemeterium majus (Spier, Picturing 179 Abb. 8); in Pietro e Marcellino, Cubiculum 44; 57 (Deckers/Seeliger/Mietke, Marcellino e Pietro Taf. 29c. 35); in der Katakombe an der Via Latina, Kammer A und M (Ferrua, Katakomben Abb. 39. 123-124); in der Domitilla-Katakombe, Cub. 77 (Zimmermann, Werkstattgruppen Taf. XXIII Nr. 109); auch in der Catacombe di San Gennaro in Neapel (Fasola, San Gennaro 27 Abb. 15) und im Grab an der Demosthenes-Straße in Thessaloniki (heute im Byzantinischen Museum, Thessaloniki; Spier, Picturing 215 Abb. 44c). Abgesehen von den vielen symmetrischen Bildformeln erscheinen auch vereinzelt asymmetrische Abbreviaturen; Beispiele bei Esche, Adam 11-12.

829 Mell, Hauskirche mit Rekonstruktion 152 Abb. 24.

830 Koenen, Vertreibungsbilder mit Abbildungen Taf. 12a und 13d. – Ferrua, Katakomben Abb. 62. – Korol, Via Latina. – Lot-Sarkophag. – Rep. Sarkophage I Nr. 188 (Taf. 45); die Vertreibung kommt selten vor; Beispiele bei Koch, Sarkophage 137.

831 Dazu Fleming, Adam 1-63. – Kaiser-Minn, Erschaffung. – Büchsel, San Marco 61-68 Abb. 33-36; besonders hervorzuheben sind die beiden bedeutendsten Zeugnisse zur Menschenschaffung, der »dogmatische« Sarkophag Rep. Sarkophage I Nr. 43 (Taf. 14). – Koch, Sarkophage 134-135 Abb. 46 und der Sarkophag in Arles Rep. Sarkophage III Nr. 38 (Taf. 12,1-5). – Koch, Sarkophage Abb. 48.

832 Etwa auf dem »dogmatischen« Sarkophag; weiterhin Rep. Sarkophage I Nr. 21 (Taf. 7), Nr. 40 (Taf. 13), Nr. 44 (Taf. 14), Nr. 52 (Taf. 17 nur mit Arbeitssymbolen), Nr. 241 (Taf. 54). – Rep. Sarkophage II Nr. 20 (Taf. 9.2), Nr. 22 (Taf. 12.1). – Rep. Sarkophage III Nr. 18 (Taf. 4,1-4), Nr. 38 (Taf. 12,1-5), Nr. 228 (Taf. 61.3). – Koch, Sarkophage 136-137.

833 Aus der Vielzahl der Beispiele etwa Rep. Sarkophage I Nr. 8 (Taf. 3), Nr. 23 (Taf. 7), Nr. 43 (Taf. 14), Nr. 52 (Taf. 17). – Rep. Sarkophage II Nr. 10 (Taf. 3.2), Nr. 11 (Taf. 5.1), Nr. 20 (Taf. 9.1), Nr. 30 (Taf. 13.3), Nr. 180 (Taf. 70.1). – Rep. Sarkophage III Nr. 40 (Taf. 14.3), Nr. 203 (Taf. 55.2), Nr. 271 (Taf. 69.4), Nr. 514 (Taf. 125.2). – Koch, Sarkophage 135-136.

834 Zu den frühchristlichen Adam-und-Eva-Szenen im funeralen Kontext Dresken-Weiland, Jenseitsvorstellungen 276-287.

835 Dat. in das 5./6. Jh.; zur Nekropole in El-Bagawat Fakhy, El-Bagawat. – Martin, Bagawat 233-257.

836 Dat. ins 6./7. Jh.; dazu Donceel-Voûte, Syrie et Libanon 102-116. – Canivet/Canivet, Adam 49-70. – Maguire, Adam. – Wisskirchen, Huarte 137-152. – Fowden, Qusayr Amra 127.

837 Dazu Clédât, Baouit. – Rutschowscaya, Baouit 279-288; eine Umzeichnung befindet sich bei Esche, Adam 34 Abb. X.

Reliefdekor eine unikale Abbildung des Sündenfallthemas⁸³⁸. Das ansonsten nach dem üblichen zentralsymmetrischen Schema ausgeführte Relief bildet beide Protoplasten mit einem Nimbus ab.

Unter den frühchristlichen Bibelrezeptionen auf ägyptischen Textilien begegnen ebenfalls Adam-und-Eva-Darstellungen mit ungewöhnlicher Ikonographie⁸³⁹. Neben dem Orbiculus in Oxford mit der Erschaffung Adams und Vertreibung⁸⁴⁰ und dem Wiener Textil T 2528 mit dem Sündenfall⁸⁴¹ ist besonders ein bemalter Behang mit friesartigen alttestamentlichen Szenen in drei Zonen aus der Abegg-Stiftung⁸⁴² erwähnenswert, der die Beseelung Evas durch Psyche und eine weite indifferente Darstellung mit Adam und Eva im Paradies zeigt. Auffällig ist auf allen Stücken die Nimbierung der Protoplasten.

Die ersten Erfindungen der Adam-und-Eva-Bildtypen sind keine reinen Neuschöpfungen⁸⁴³. Sie entwickeln sich aus dem reichen Fundus paganer Archetypen. Bekannte ikonographische Modelle werden adaptiert und durch ihre christliche Neuinterpretation verändert und erweitert. Der als Christus-logos dargestellte Schöpfergott im Typus der Majestas Domini gründet in der imperialen Kunst des Kaiserkultes⁸⁴⁴. Ebenso beeinflussen mythologische Szenenfolgen die ersten Bildfindungen der Adam-und-Eva-Szenen. Die in der Sakralkunst verorteten Bildmuster der paganen Sarkophage bieten durch die gemeinsame Thematik, die Reflexion des Todes und die Errettungshoffnung eine geeignete Basis für die Aufnahme von vorhandenen Motiven aus dem heidnischen Milieu. Die Art der Protoplastenerschaffung findet ihre Vorbilder in der Menschenformung durch Prometheus und der Beseelung durch Athena⁸⁴⁵. Der Schlaf Adams verwendet archetypische Vorlagen aus dem Bildkreis des Endymion oder des Eros⁸⁴⁶. Der Versuchungsbaum basiert auf Bildformularen des von einem Drachen umwundenen, mit goldenen Äpfeln bestückten Wunderbaums der Hesperiden oder in Elysiumepisoden⁸⁴⁷. Adam unter den Tieren zitiert das Bild des Orpheus⁸⁴⁸ und die aus dem Paradies vertriebenen Ureltern übernehmen

das Trauer-Motiv der den Kopf stützenden Hand aus der antiken Gebärdensprache⁸⁴⁹. Die Vertreibungsszene gründet auf Bildmotiven im Vergilius Vaticanus, der Entsendung Sibylles und Aeneas' durch Anchises aus den Jenseitstoren der Unterwelt⁸⁵⁰, als auch auf imperialen Ausweisungsszenen⁸⁵¹. Den fließenden Übergang von paganen Vorlagen zu einer christlichen Bildsprache mit nicht immer eindeutiger Zuweisung der dargestellten Szenen belegen Beispiele aus der nordafrikanischen Keramik⁸⁵². So verwenden zwei Sigillata-Schalen aus der Mainzer Sammlung identische Appliken für die Paarbildung von Adam-Eva und Apollo-Daphne⁸⁵³. Eine christliche Zuweisung definiert sich erst mit Sicherheit durch den szenischen Kontext.

Buchmalerei

Die Buchmalerei spielt eine bedeutsame Rolle bei der Bildfindung der Adam-und-Eva-Thematik. Ihre spezielle Funktion als Verbildlichung der vorgegebenen alttestamentlichen Bibelerzählungen verlangt ein enges Verhältnis von Bild und Text. Zudem ist die Buchmalerei über alle Zeiten ein wichtiges Transfermittel von Bildvorlagen, sowohl im Zusammenhang mit eventuell vorhandenen Musterbüchern, als auch durch die Präsenz eines großen Schatzes an Handschriften und Reproduktionen in den Skriptorien der Klöster⁸⁵⁴. Durch den regen Wissensaustausch unter den mittelalterlichen Klostergemeinschaften entwickelten sich diese zum Umschlagplatz für die Weitergabe von Bildtraditionen. Die klösterlichen Schreibstuben bildeten ein Kompetenznetzwerk der Gelehrsamkeit. Griechische Klöster wurden in Italien gegründet und byzantinische illuminierte Handschriften so in den Westen exportiert. Ebenso gelangten viele bebilderte Handschriften oder deren Abschriften aus Italien, Frankreich oder England auch in die Schreibstuben und Bibliotheken byzantinischer Klöster. Auf Kreta eröffneten die Klosterbibliotheken mit ihrem Bestand an kopierten illustrierten Büchern ebenfalls

838 Dat. ins 6./7. Jh., in der Archäologischen Staatssammlung, München; dazu Wamser, Byzanz 92 Nr. 116 mit Abbildung (E. Schurr).

839 Zu den Textilien mit biblischen Themen Pillinger, Textilien mit weiterführender Literatur; die Auftraggeber von Stoffen mit alttestamentlichen Themen konnten sowohl Juden als auch Christen sein.

840 Im Ashmolean Museum, Oxford. Inv.-Nr. 1892-605; Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 2.

841 Im Museum für angewandte Kunst, Wien; Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 7.

842 Dat. ins 4. Jh.; zum Behang Kötzsche, Wandbehang Abb. 1-2. – Kötzsche, Abegg-Stiftung Taf. 1-3. – Pillinger, Textilien Abb. 1.

843 Zur Übernahme antiker Bildsprache in der christlichen Ikonographie Weitzmann, Mythological Representations. – Weitzmann, Greek Mythology. – Bauer/Zimmermann, Epochenwandel. – Fourlas, Antikes Erbe bes. 34-36.

844 Dazu Deckers, Göttlicher Kaiser.

845 Diese zweiphasige handwerkliche Erschaffung findet ihren Niederschlag in der Cotton-Genesis-Tradition; zu den mythologischen Vorlagen Kaiser-Minn, Erschaffung 53-62 und Bildbeispielen mit Prometheus-Sarkophagen Taf. 18ab. 20a. 21a-c. 22. 23a. 24a/b. 25. 26a und Büchsel, San Marco Abb. 20. 22-26.

846 Als Beispiel der unzähligen Sarkophagdekorationen mit dieser Thematik soll hier nur der römische Sarkophag im Metropolitan Museum in New York (um 200 n. Chr.) mit dem schlafenden Endymion genannt werden; Abbildung bei Zanker/Ewald, Mythen 103 Abb. 87; oder der schlafende Eros im Museum in Mantua Büchsel, San Marco Abb. 32.

847 Dazu Kaiser-Minn, Erschaffung 62-68 mit Bildbeispielen Taf. 35b/c. 36a/b; auch die Prometheus-Sarkophage zeigen gelegentlich ein nacktes Menschenpaar mit Schamgestus neben einem Baum Kaiser-Minn, Erschaffung 47 Taf. 24c.

848 Etwa auf dem Bodenmosaik in Paphos (Haus des Orpheus) auf Zypern; Abbildung Daszewski/Michaelides, Paphos 49 Abb. 38.

849 Diese Pose zeigen etwa die auf einem Felsen sitzende trauernde Andromache oder der sinnende Herakles; die betrübt sinnende Penelope ist auf einem römischen Terracotta-Relief im British Museum abgebildet www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=410596&partId=1 (27.07.2019); weitere Beispiele bei Neumann, Gesten 125-141.

850 Vat. Lat. 3225 in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Pittura 38; dazu Kaiser-Minn, Erschaffung Taf. 39b. – Koenen, Vertreibungsbilder 114 Taf. 12b.

851 So etwa die Vertreibung des Gainas auf der Nachzeichnung der Arkadius-Säule in Konstantinopel (Ms. O. 17. 2, Trinity College Library, Cambridge); Abbildung bei Koenen, Vertreibungsbilder Taf. 13a.

852 Dazu Weidemann, Spätantike Bilder. – Tsamakda, Sigillata-Schalen.

853 Dies zeigt der Vergleich zwischen den Schalen Inv.-Nr. O.39768 mit Adam und Eva und Inv.-Nr. O.41461 mit Apollo und Daphne (RGZM Mainz); dazu Weidemann, Spätantike Bilder Nr. 3. – Tsamakda, Sigillata-Schalen 104-105.

854 So auch Tsamakda, Kunstimport 89. 92-93. – Tsamakda, Stifterwesen 225. – Fourlas, Antikes Erbe 35.

Zugang zum interkulturellen Fundus unterschiedlichster Genesisbildtraditionen. So konnten bei Bedarf Schemata für die Komposition der Illustrationen sowohl in der Buch- als auch in der Monumentalmalerei übernommen werden. Die Existenz von gemeinsamen Bildmotiven in den Buchilluminationen verweist zudem auf frühe, heute nicht mehr erhaltene Archetypen. Weitverzweigte Bildfamilien oder Rezensionen zeugen von der Verbreitung und Übernahme und zugleich von der Veränderung von Bildformeln im Lauf der Zeit. So kann für viele Bildmotive eine Erstformulierung bereits in der spätantiken Epoche angenommen werden. Drei große christliche Bildrezensionen bilden die Grundlage für viele Bildformulierungen der Adam-und-Eva-Darstellungen: die Cotton-Genesis, die Wiener Genesis und die Oktateuche.

Frühe Genesis-Handschriften

Als materielles Zeugnis tauchen die Adam-und-Eva-Zyklen als Teil der Illustration des gesamten Genesistextes bereits um 500 auf. Die ersten Verbildlichungen der alttestamentlichen Erzählungen sind durch ihren überaus reichen Geschichtenumfang nicht als umfassendes Gesamtwerk zu denken, sondern als ein jeweils in sich geschlossener Darstellungszyklus für jedes einzelne Buch, so auch für die Genesis. Die späteren illuminierten Schriften wie Pentateuche, Oktateuche oder Gesamtbibeln haben dann eine Auswahl aus dem vorhandenen Szenenrepertoire getroffen.

Die im ägyptisch-alexandrinischen oder italienischen Raum entstandene Cotton-Genesis ist durch einen Brand nur noch fragmentarisch erhalten. Auch von den Adam-und-Eva-Szenen existieren nur die Reste dreier Folien (Ms. Cotton Otho B VI, fol. 3r; 3v; 4r)⁸⁵⁵. Die Genesiskuppeln von San Marco in Venedig aus dem 13. Jahrhundert, deren Mosaik nach Vorlagen dieser Handschrift oder einer ihrer Filiationen entstanden sind, stellen die Verbindung zu diesen verlorenen Illuminationen her⁸⁵⁶. Dabei muss von redaktionellen und konzeptuellen mittelalterlichen Veränderungen der frühchristlichen Vorlagen durch die Mosaizisten ausgegangen werden. Die Wurzeln dieser piktoralen Traditionen sind in der Zeit vor 500 zu suchen. Die ganze Cotton-Genesis-Familie basiert auf einem frühchristlichen, hypothetischen Archetypus, der sich später in heterogene Rezensionstränge verzweigt und in den

unterschiedlichsten Genesisbildtraditionen in der Buchmalerei, aber auch in der Monumentalkunst in Erscheinung tritt. Ikonographische Komponenten wie die Anwesenheit der Engel bei der Schöpfung, die Erschaffung der Protoplasten durch die eigenhändige Formung des Schöpfers, die zweiphasige Erschaffung Adams, die Entnahme der Rippe Adams bei der Evaerschaffung oder die Arbeit des Hackens und Spinnens bei den Protoplasten sind als Grundtypen mit variierender Ausführung in allen Kunstgattungen wahrnehmbar.

Völlig eigene Bildtraditionen zeigt die im syrisch-antiochenischen Raum im 6. Jahrhundert entstandene Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^r und 1^v)⁸⁵⁷. In kontinuierlichen Bildfolgen wird auf zwei gerahmten textintegrierten Miniaturen die Sündenfall- und Vertreibungsgeschichte illustriert. Der Schöpfergott wird wie in den Oktateuchen anikonisch durch die Hand Gottes definiert. Die Vertreibungsszene zeigt eine weibliche Person, die hypothetischerweise die göttliche Weisheit darstellen könnte⁸⁵⁸.

Der Ashburnham-Pentateuch, der auf dem lateinischen Vulgatatext basiert, enthält auf einer Vollblattminiatur nur die Weltschöpfung (Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334)⁸⁵⁹. Die Erschaffung Adams und Evas sowie Sündenfall und Vertreibung fehlen. Die Protoplasten erscheinen erneut in der Kain-und-Abel-Miniatur in den oberen zwei Registern (fol. 21^r). Sie thematisieren das postparadiesische Leben, das Eva zweifach in ihrer Mutterrolle zeigt. Kain wird wie Adam in Akoumia als Bauer mit dem Ochsenpflug abgebildet. Durch den Fund von bildlichen Darstellungen in der Synagoge von Dura Europos aus der Mitte des 3. Jahrhunderts erhärtet sich die Annahme von jüdischen Bildformulierungen in heute verlorenen Handschriften. Sowohl die Wiener Genesis als auch der Ashburnham-Pentateuch sind möglicherweise durch die Beeinflussung bebildeter jüdisch-spätantiker Genesistexte und Paraphrasen entstanden⁸⁶⁰. Ikonographische Details wie etwa die personifizierte Weisheit oder Thora in der Wiener Genesis zeigen zudem deutlich den Einfluss rabbinischer Bibelauslegung.

Byzantinische illuminierte Handschriften

Leo-Bibel

Im Gegensatz zu den zahlreichen mittelalterlichen westlichen Bibelillustrationen gibt es in Byzanz kaum illuminierte

855 Die meisten Blätter befinden sich heute in der British Library, London, weitere im Baptist College, Bristol und in der Bodleian Library, Oxford. Die Kopien aus dem 17. Jh. werden in der Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms. Fr. 9530) aufbewahrt; dazu Weitzmann/Kessler, Cotton Genesis. – Giannoulis, Genesis 198-203.

856 Zu den Genesiskuppeln Tikkanen, Genesismosaiken. – Jolly, San Marco. – Krause, San Marco. – Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco.

857 In der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; dazu Gerstinger, Wiener Genesis. – Mazal, Wiener Genesis. – Giannoulis, Genesis 203-206. Einen Überblick zum Forschungsstand und zur Frage des Verhältnisses von Bild und dem verwendeten gekürzten, redaktionell überarbeiteten Text der LXX bei Zimmermann, Wiener Genesis; zum Paradiesbild Scholz, Ikonische Narrativität 118-159; Abbildungen www.bildarchivaustria.at/Preview/11470100.jpg und www.bildarchivaustria.at/Preview/11470107.jpg (27.07.2019).

858 Zu den unterschiedlichen Interpretationen Koenen, Vertreibungsbilder 118 Anm. 57. – Zimmermann, Wiener Genesis 76.

859 In der Bibliothèque nationale de France, Paris, dat. ins späte 6. oder frühe 7. Jh.; zum Ashburnham Pentateuch Hoogland Verkerk, Ashburnham Pentateuch. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c> (27.07.2019).

860 Seit der Entdeckung der Ausmalungen in der Synagoge in Dura Europos muss nach Weitzmann von bebilderten jüdischen Schriften ausgegangen werden. Als Vorlage der Wiener Genesis nimmt er einen jüdischen bebilderten Rotulus an; dazu Weitzmann, Jüdische Bildquellen. – Schubert, Wiener Genesis. – Schubert, Haggadah-Handschrift. – Schreckenberg/Schubert, Jewish History 211-260. – Bernabò, Septuagint 329; weiterhin zu diesem Thema Spier, Picturing 25-49 (S. Fine).

Vollbibeln. Der Fokus der mittel- und spätbyzantinischen biblischen Illustration liegt auf der Gestaltung von Evangelien- und Homilienbüchern, Psaltern oder liturgischen Schriften. Die einzig erhaltene Bibel mit Adam-und-Eva-Szenen, die Bibel des Leo Patricius, zeigt eine Folie mit zwei übereinander angeordneten horizontalen Handlungsebenen als Frontispiz zur Genesis (Vat. Reg. Gr. 1B, fol. II^v)⁸⁶¹. Im oberen Teil ist höchstwahrscheinlich die Benennung der Tiere durch Adam dargestellt. Die Beschriftung ist zerstört, sodass eine gesicherte Interpretation aufgrund der ungewöhnlichen Ikonographie nicht gänzlich möglich ist. Das gesamte untere Register illustriert den Sündenfall mit Adam und Eva, die einen Paradiesbaum symmetrisch flankieren, während die große, um einen weiteren Baum geringelte Schlange ins rechte Bildfeld rückt und Eva die verführerischen Worte ins Ohr flüstert.

Oktateuche

Eine eigene Bildrezension bilden die umfangreichen narrativen Zyklen zu den ersten acht Büchern des Alten Testaments in den illuminierten Oktateuchen⁸⁶². Die Miniaturen illustrieren den biblischen Text der LXX, greifen zugleich auf apokryphe Textvorlagen zurück. Alle zeigen gemeinsame übereinstimmende Bildmotive, aber auch Abweichungen in Text und ikonographischen Details. So kann von verschiedenen Rezensionen ausgegangen werden, die auf einen verlorenen Archetypus zurückgreifen. Die Ursprungsfrage und die zeitliche Festsetzung dieser Urschrift sind bis heute umstritten. Ebenso bleiben das Verhältnis der Oktateuche untereinander und die Verbindung zur Josua-Rolle (Vat. Pal. Gr. 431) weiterhin in der Diskussion⁸⁶³. Erhalten sind fünf illustrierte Exemplare, die Adam-und-Eva-Zyklen beinhalten⁸⁶⁴: der Florentiner Oktateuch (Laur. Plut. 5.38) in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz – 11. Jahrhundert –, die zwei Vatikanischen Oktateuche in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (Vat. Gr. 747) – 1050-1070 – und (Vat. Gr. 746) – 12. Jahrhundert –, der Seraglio Oktateuch in der Evangelical School Library in Smyrna, ein verbrannter, nur in älteren Aufnahmen erhaltener Kodex (Sm. A.1) – 12. Jahrhundert – und ein Oktateuch in der Topkapi Sarayi Library in Istanbul (Cod. Gr. I.8) – 12. Jahrhundert. Die textintegrierten Miniaturen zeigen in kontinuierlicher Erzählweise sehr ausführliche und szenenreiche Zyklen zur Geschichte der Protoplasten. Der Florentiner Oktateuch verwendet ein gemischtes Illustrationsprinzip. Neben der textintegrierten Adamerschaffungsszene (fol. 4^r)

illustriert er die darauffolgenden Sequenzen in einer in fortlaufende Register aufgeteilten Vollblattminiatur (fol. 6^r). Wie in der Wiener Genesis erscheint die Hand Gottes als anikonisches Schöpferbild (Sm. A.1, fol. 8^v; Vat. Gr. 746, fol. 28^r; Cod. Gr. I.8, fol. 39^r; Vat. Gr. 747, fol. 18^v; Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r). Zwei Ausnahmen bilden die Titelseiten des Florentiner Oktateuchs mit dem in der Mandorla thronenden Weltenschöpfer, umgeben von Engelheeren (Laur. Plut. 5.38, fol. IV) und des Smyrnaer Oktateuchs mit dem Kosmokrator (Sm. A.1, fol. 2^r). Die zweiphasige spirituelle Adamerschaffung besteht aus der Formung in liegender Position mit leicht erhöhtem Kopf und der Belebung mit erhobenem Oberkörper (Sm. A.1, fol. 13^r; Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 747, fol. 22^v; Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r). Eva geht als vollständiges Wesen aus der Seite des schlafenden Adam hervor (Sm. A.1, fol. 12^v; Vat. Gr. 746, fol. 37^r; Cod. Gr. I.8, fol. 42^v; Vat. Gr. 747, fol. 22^r; Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r). Die Kamelschlange als außergewöhnliches, von jüdischer Bibelauslegung beeinflusstes Verführerwesen ist ein Unikum (Sm. A.1, fol. 8^v, 9^r; Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 747, fol. 22^v), das im Florentiner Oktateuch durch eine aufgerichtete Schlange ersetzt wird (Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r). Die Trauer der Ureltern präsentiert sich als gängiges postparadiesisches Motiv (Sm. A.1, fol. 8^v; Vat. Gr. 746, fol. 28^r; Cod. Gr. I.8, fol. 39^r; Vat. Gr. 747, fol. 18^v; Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r).

Psalterillustrationen

Die Psalmen interpretieren den Vers 73 des 119. (118.) Psalms (αἱ χεῖρές σου ἐποίησάν με καὶ ἐπλασάν με – deine Hände haben mich gemacht und geformt) bildlich mit der Erschaffung Adams oder Evas. Zwei am Ende des 11. Jahrhunderts entstandene Psalter-Handschriften nehmen in assoziativem Bezug zu dem Psalmtext die Darstellung der Adamschöpfung auf. Der Barberini-Psalter zeigt in einer Randminiatur die Erschaffung Adams (Barb. Gr. 372, fol. 207^v)⁸⁶⁵. Eine Besonderheit ist die nimbierte Darstellung des Urvaters. Christus neigt sich zum halb aufgerichteten Adam herab, der durch einen goldenen Heiligenschein ausgezeichnet ist. Die Adamerschaffung ist in dem 1066 im Studios-Kloster in Konstantinopel entstandenen Theodor-Psalter ebenfalls aufgenommen, dort allerdings ohne einen Nimbus für Adam zu verwenden (Add. Ms. 19352, fol. 162^r)⁸⁶⁶. Zwei spätere Psalmen illustrieren ebenfalls als marginale Bilder die Erschaffung der Protoplasten. Der nach byzantinischen piktoralen Vorbildern geschaf-

861 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (um 940); eine Faksimile-Ausgabe s. Dufrenne/Canart, Patricius Leo; eine Kommentierung bei Canart, Leo-Bibel. – Yota, Bible 188-192 mit weiterer Literatur. – http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.gr.1.pt.B (27.07.2019).

862 Zu den Oktateuchen Weitzmann/Bernabò, Octateuchs mit Schwarz-Weiß-Abbildungen der Illustrationen der Oktateuche, die als Grundlage dieser Arbeit dienen; alle 334 Abbildungen des Smyrna Oktateuch sind in dem Supplement-Band der Codices Graeci et Latini VI enthalten; s. auch Hesseling, Smyrne; eine weitere Studie zu den Oktateuchen Lowden, Octateuchs; ein Überblick bei Takiguchi, Octateuch. Abbildungen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1 und https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747; und www.internetculturale.it/jmms/iccuvier/iccujsp?teca=Laurenziana++&id=oai%3Ateca.

bmlonline.it%3A21%3AXXXX%3APlutei%3AIT%253AFI0100_Plutei_05.38 (27.07.2019).

863 Dazu Tsamakda, Joshua-Roll 211 mit weiteren Literaturangaben.

864 Der Oktateuch im Vatopedi-Kloster auf dem Athos enthält nur Fragmente aus den Büchern Leviticus bis Ruth, aber keine Genesisdarstellungen (Cod. 602 aus dem 13. Jh.).

865 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (2. Hälfte 11. Jh.); zum Barberini-Psalter Anderson/Canard/Walter, Barberini Psalter. – Lowden, Illuminated Manuscripts; allgemein zu den byzantinischen Psaltern Parpulov, Byzantine Psalters. – Parpulov, Psalters. – https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (27.07.2019).

866 In der British Library, London; zum Kodex Der Nersessian, Psaltiers Grecs. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352 (27.07.2019).

fene slawische Kiev-Psalter schildert zum Psalmvers 119,73 die Erschaffung Adams in einem paradiesischen Ambiente (Cod. OLDP F.6, fol. 171^v)⁸⁶⁷. Auch dort wird, in Übernahme der Bildformel aus dem Barberini-Psalter, der nimbierte Adam von dem sich herabbeugenden Christus erschaffen. Der bilinguale, graeco-lateinische, vermutlich auf Zypern entstandene Hamilton-Psalter zeigt dagegen die Erschaffung Evas als Illustrierung zu Ps 119 (Ms. 78 A9, fol. 212^v)⁸⁶⁸. Hier fehlt das Schlafmotiv Adams, der sich gemeinsam mit Eva zur Hand Gottes emporreckt. Der serbische Psalter illuminiert auf einer gerahmten textintegrierten Miniatur die Erschaffung Adams als Verbildlichung des Psalms 119,73 (Cod. Slav. 4, fol. 157^r)⁸⁶⁹. Der sitzend in der Luft schwebende Adam wird vom Christuslogos zum Leben erweckt. Darüber hinaus erscheint Adam in einer unikalen Szene als Erläuterung des Verses 132, der die Gnade Gottes beschreibt (fol. 160^r). Der nur mit einem Feigenblatt bedeckte Adam wird von Christus, der auf dem Schoß der Gottesmutter im endzeitlichen Paradies thront, an der ausgestreckten Hand ergriffen und so der Erlösung zugeführt. Das Motiv der Herrschaft Adams über die Tiere wird als Veranschaulichung von Psalm 8,5-9 aufgenommen, der die Krönung des Menschen mit Hoheit und Ehre und seine Einsetzung zum Herrscher über die gesamte Schöpfung beschreibt. Anders als die frühchristlichen syrischen Fußbodenmosaiken, die Adam thronend zeigen, ist er im Bristol-Psalter (Add. Ms. 40713, fol. 16^r)⁸⁷⁰ stehend, mit einer Tunika Exomis bekleidet, neben den Tieren abgebildet.

Homiletische Handschriften

Homiletische Handschriften, die nicht die narrativen Genesistexte visualisieren, nehmen assoziativ den Adam-und-Eva-Stoff als Gegenstand von Predigten auf. Die illuminierten Kodizes der Homilien des Johannes Chrysostomos⁸⁷¹ aus dem frühen 10. Jahrhundert sind mit figürlichen Szenen ausgeschmückt (Cod. Athen. 211)⁸⁷². Auf fol. 53 ist in einer gerahmten Miniatur der Sündenfall abgebildet. Der Pariser Kodex mit Genesiskommentaren des Johannes Chrysostomos zeigt lediglich vier figürliche Initialen, von denen die Vertikalen des Buchstabens Pi von den stehenden, mit langen Gewändern bekleideten Figuren Adams und Evas gebildet werden (Par. Gr. 605, fol. 181^r)⁸⁷³. Ihre ungewöhnliche Darstellung ist durch die namentlichen Beischriften verifiziert. Der Bezug

auf den Text erklärt diese repräsentative Abbildung durch ihre Funktion als Stammeltern des Menschengeschlechts. Es ist nicht auszuschließen, dass eine Adam-Christus- und Eva-Maria-Typologie intendiert ist. Zwei spätere Ergänzungen aus dem 16./17. Jahrhundert zeigen in Initialen integrierte Erschaffungsszenen. Auf fol. 74^v ist als Füllung der O-Initiale eine Miniaturszene mit der Erschaffung Adams ohne die Abbildung einer Schöpfungsmacht eingefügt⁸⁷⁴. Fol. 101^v zeigt auf dem Balken des Buchstabens Pi die Entstehung Evas aus der Seite Adams⁸⁷⁵. Auch die illuminierten Homilien des Gregor von Nazianz beinhalten keine chronologisch geordneten Adam-und-Eva-Abfolgen, sondern eine thematische Eingliederung unter Stichworten, die in den Predigten Gregors erwähnt werden. Der Pariser Kodex aus dem 9. Jahrhundert zeigt Protoplastenszenen, die unter der Überschrift »über den Frieden – εἰρηνικός, eingeordnet werden (Par. Gr. 510, fol. 52^v)⁸⁷⁶. Antithetisch sind in zwei Registern das Paradies, die Vertreibung und die mühevoll irdische Existenz mit dem dritten Register, der Gebotsübergabe an Mose, verbunden. Der übergreifende Leitgedanke ist die Überwindung der Sünde und die Verbrüderung der einst zerstrittenen Mönche in Nazianzus als Zeichen der durch Christus ermöglichten neuen Versöhnung mit Gott. Auf Erschaffung, Sündenfall und Vertreibung folgt eine postparadiesische Szene, die neben der Trauer der Protoplasten die Übergabe eines Werkzeugs zum Ackerbau an Adam durch den Erzengel Michael nach dem apokryphen LAE zeigt. Die ebenfalls in das 9. Jahrhundert datierte Handschrift in Mailand bildet die Büste Adams mit seinem Bild als bärtiger würdiger Greis zusammen mit weiteren Patriarchen und Propheten in kleinen, in den Text eingefügten Medaillons ab (Milan. Ambros. Cod. E 49/50 inf., 469 und 514)⁸⁷⁷. Dem ersten ist die Büste Christi typologisch gegenübergestellt, auf dem zweiten erscheinen Strahlen und die Hand Gottes über Adam als Reminiszenz an die göttliche Schöpfermacht. In der Turiner Handschrift ist der Buchstabe Zeta mit der Versuchung Evas ausgeschmückt (Cod. Turin Univ. Lib. C.I.6, fol. 18^v)⁸⁷⁸. Eine große vertikal um den Paradiesbaum gewundene Schlange erhebt sich in der Form des Buchstabens über der sitzenden Eva. Letztere wird als warnendes Beispiel für sündhaftes Verhalten, für die Eitelkeit der Frauen, in der Predigt hingestellt. Eine ins späte 11. Jahrhundert datierte Handschrift vom Athos zu

867 In der National Library of Russia, St. Petersburg (dat. 1397); zum Kodex Popova, Russian Illuminated Manuscripts; Faksimile-Ausgabe Vzdornov, Kiev Psalter. – <https://www.prlib.ru/item/465928> (27.07.2019).

868 Im Kupferstich-Kabinett, Berlin (Ende 13. Jh./Anfang 14. Jh.), zum Hamilton-Psalter Havice, Hamilton Psalter. – Augustyn, Hamilton-Psalter.

869 In der Bayerischen Staatsbibliothek, München (Ende 14. Jh.); ein Text- und Faksimile-Band s. Belting, Serbischer Psalter. – <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00106322&picture=00317&lv=1&l=en> (27.07.2019).

870 In der British Library, London (11. Jh.); zur Handschrift Brubaker, Bristol Psalter mit Abbildungen auf Taf. 6.1-6.10. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_40731 (27.07.2019).

871 Zu den illuminierten Handschriften der Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz Krause, Johannes Chrysostomos. – Tsamakda, John Chrysostom.

872 In der Nationalbibliothek Athen; zum Kodex Grabar, Manuscripts Grecs 25-27 mit Abbildung Taf. 16 Abb. 50. – Tsamakda, John Chrysostom 375-377.

873 Dat. ins 11. Jh., in der Bibliothèque nationale de France, Paris; zu dieser Initiale Krause, Johannes Chrysostomos 78 Abb. 120. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b107239515> (27.07.2019).

874 Zu dieser Initiale Krause, Johannes Chrysostomos 79-80 Abb. 118.

875 Zu dieser Initiale Krause, Johannes Chrysostomos 80 Abb. 119.

876 Dat. ins 9. Jh., in der Bibliothèque nationale, Paris; zu dieser illuminierten Homilien-Handschrift Omont, Miniatures. – Der Nersessian, Homilies. – Galavaris, Homilies. – Brubaker, Homilies. – Brubaker, Gregory of Nazianzus mit weiterer Literatur. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f100.item> (27.07.2019).

877 Abbildung bei Grabar, Grégoire de Nazianze Taf. XXXIV Abb.1 und XXXVIII Abb. 5.

878 Dat. ca. 1062, in der Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin; Abbildung bei Galavaris, Homilies Abb. 102.

den Homilien bildet Adam als Idealtypus für Basileios I. ab (Cod. Panteleimon 6, fol. 151^v)⁸⁷⁹. In einer Eulogie auf den Kaiser und seine Taten werden die patriarchischen Vorbilder von Adam bis Elija verbildlicht. Grundsätzlich wird in der kleinen gerahmten Miniatur die ikonographische Ausgestaltung der Oktateuche aufgenommen (etwa Vat. Gr. 747, fol. 21^r). Adam wird mit erhobenen Händen als Beter zu Gott im paradiesischen Garten dargestellt. Angeglichen an die darunter abgebildete Figur Henochs wird er jedoch bärtig, mit einem Gewand bekleidet und mit Nimbus gezeitigt. Zeitlich ähnlich datiert wird die Jerusalemer Handschrift (Cod. Taphou 14), die Adam, dem Schema der Oktateuche folgend, trauernd im Paradies sitzend abbildet⁸⁸⁰. In derselben Marginalminiatur folgt thematisch anschließend im unteren Teil die Trauer Seths über den Tod Adams (fol. 11^r). Auf einer reich verzierten Vollblattminiatur eines Pariser Kodexes zu den Predigten Gregors von Nazianz über die Geburt werden im Bildfeld unterhalb des Geburtsbildes Christi Genesis Szenen eingefügt (Par. Gr. 543, fol. 116^v)⁸⁸¹. Die Miniatur ist von rechts nach links zu lesen und zeigt in abbreviatorischer Abfolge die Erschaffung Adams durch den wandelnden handanlegenden Christus-logos und die Anrufung der Protoplasten und der Schlange nach dem Sündenfall. Links neben dem vegetabil gerahmten Bildfeld folgt eine ausgegliederte Miniatur mit der Trauer Adams und Evas, die außerhalb des Paradieses mit dem Gestus der Betrübnis auf einem Felsen sitzen.

Die zwei illustrierten im 12. Jahrhundert in Konstantinopel hergestellten Ausgaben der sechs Homilien des Jakobus Kokkinobaphos beschreiben auf Grundlage des Protevangeliums des Jakobus das Leben der Gottesmutter. Auf jeweils drei Folien wird ein Exkurs mit der Klage des trauernden Adam über das verlorene Paradies verbildlicht (Par. Gr. 1208, foll. 47^r; 49^v; 50^r und Vat. Gr. 1162, foll. 35^r; 36^v; 37^r)⁸⁸². Adam erinnert sich im Hades an die verlorene Herrlichkeit des jetzt verschlossenen Paradieses. In der vatikanischen Fassung wird die Schuldzuweisung an Eva stärker betont. Das Sündenfallmotiv mit Eva und der Schlange rückt vom linken oberen Bildrand im Pariser Kodex in vergrößerter Ansicht und mit anachronistischer Szenenabfolge ins Bildzentrum der Folie im Vatikan-Kodex. Der Verlust des Heils und des Paradieses durch die Protoplasten wird antithetisch dem neuen Beginn des Heils und der Hoffnung auf die Erneuerung des Paradieses durch die Inkarnation gegenübergestellt. Das Illustrationsprinzip zeigt eine kontinuierende Erzählweise mit Wiederholung

der Protagonisten in kleinen Szenenabschnitten, die in eine großflächige, teppichartige Paradieslandschaft mit den vier Flüssen eingefügt sind.

Die illustrierte Handschrift zur Himmelsleiter des Johannes Klimakos verweist in der 14. Homilie über die Völlerei auf das Beispiel der Protoplasten, die der Versuchung, die verbotene Frucht zu essen, nicht widerstanden und aus dem Paradies vertrieben wurden (Vat. Gr. 394, fol. 78^r)⁸⁸³. Ikonographisch lehnt sich die Szene eng an die Illustration der Oktateuche an. In einer komprimierten Szene werden Versuchung, Sündenfall und Vertreibung illustriert. Außergewöhnlich ist das Motiv des schlafenden Adam während der Verführung Evas durch eine drachenköpfige Schlange. Diese Szene wird dem eigentlichen Sündenfall vorgeschaltet.

Die reich illustrierte, chrysographierte *Sacra Parallela* des Johannes Damascenus, ein Florilegium aus biblischen, patristischen Texten und ethischen Anweisungen, greift in kleinen Randminiaturen drei Szenenabbreviaturen aus dem alttestamentlichen Stoff heraus (Par. Gr. 923, foll. 69^v; 94^v; 149^r)⁸⁸⁴: Verbergen und Anrufung Adams, die Verurteilung der Schlange und der Protoplasten und die Ausweisung Evas. Der Schöpfergott wird wie in den Oktateuchen als Hand Gottes umfasst von Lichtstrahlen dargestellt.

Barlaam und Josaphat

In der Illustrierung des byzantinischen um 1100 verfassten Romans über Barlaam und Josaphat aus dem 14. Jahrhundert werden in sechs textintegrierten Miniaturen die Erschaffung, das Leben im Paradies und der Sündenfall dargestellt (Par. Gr. 1128, foll. 29^v; 30^r; 30^v; 31^r)⁸⁸⁵. Die in den Text eingefügten Bildsequenzen weisen neben eigenwilligen Bildfindungen große Ähnlichkeit mit den Oktateuchen auf, etwa bei der Erschaffung Evas. Eva erhebt sich aus der Seite des schlafenden Adam und streckt ihre Arme der Hand Gottes im Himmelssegment entgegen. Im Gegensatz zu den narrativ ausgerichteten Oktateuch-Illustrationen ist hier jedoch eine theologische Interpretation der Szeneninhalte zu beobachten. In der Erschaffung Adams erscheint statt der Hand Gottes der leere Thron, die Hetoimasia, ein Hinweis auf den Adventus Christi und die Fürsprache der Protoplasten im letzten Gericht. Die göttliche Anweisung erfolgt durch die Hand Gottes, die aus einem Bildfeld mit dem Golgathakreuz hervortritt. Vor dem Sündenfall wird eine Miniatur mit dem Engelsturz eingefügt, wie er auch im LAE erzählt wird. Auch CavThes

879 Im Panteleimon-Kloster auf dem Berg Athos; zur Handschrift, Galavaris, Homilies 132. 209-212 Abb. 162. – Brubaker, Gregory of Nazianzus.

880 In der griechischen Patriarchats-Bibliothek, Jerusalem; zur Handschrift Galavaris, Homilies 133; 222-227 Abb. 102. – Brubaker, Gregory of Nazianzus.

881 Dat. ins 14. Jh., in der Bibliothèque nationale de France, Paris; zur Handschrift Galavaris, Homilies 118-120. 240-242 Abb. 462. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538048z/f244.image> (27.07.2019).

882 In der Bibliothèque nationale de France, Paris und in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom; zu den Kokkinobaphos-Handschriften Omont, Kokkinobaphos. – Hutter, Homilien. – Anderson, Kokkinobaphos. – Anderson, James the Monk. – Hutter, Homilien. – Hutter/Canard, Marienhomiliar. – Linardou, Kokkinobaphos. – Linardou, Homilies of Iakovos. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k> und https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (27.07.2019).

883 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (Ende 11. Jh.); zum Kodex Evangelatou, Heavenly Ladder mit Abb. 148 und weiterer Literatur; zu den Illustrationen des Kodex Martin, John Climacus 68-69 Abb. 106; Abbildung auch bei Eastmond, Trebizond Abb. 13. – Ševčenko, Second Coming 272 Abb. 14.15. – https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.394 (27.07.2019).

884 Dat. ins 9. Jh.; in der Bibliothèque nationale de France, Paris (Par. Gr. 923); zum Kodex Weitzmann, Sacra Parallela. – Evangelatou, Sacra Parallela mit weiterer Literatur. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124> (27.07.2019).

885 In der Bibliothèque nationale de France, Paris; zur Handschrift Debruyne, Barlaam. – Toumpouri, Barlaam. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659> (27.07.2019).

berichtet vom Sturz der die Anbetung Adams verweigern- den Engel (dazu S. 156-158). Eine eigenwillige Version des Sündenfalls zeigt die Versuchung Adams statt Evas durch ein Schlangenwesen mit Drachenkopf. Die Folge endet mit dem Schuldzuweisungsmotiv.

Chroniken

Die im 11. Jahrhundert entstandene Welt-Chronik des Konstantinos Manasses verbildlicht in der illustrierten Ausgabe aus dem 14. Jahrhundert auf drei textintegrierten Miniaturen die Erschaffung Evas durch den wandelnden Christuslogos, den Sündenfall, das Verhör und die Vertreibung aus dem Paradies (Vat. Slav. 2, foll. 34^v; 39^r; 41^r)⁸⁸⁶. Die Protoplastenszenen stehen in thematischem Kontext zu den beiden vorangehenden Miniaturen mit dem Zaren Ivan Asen, die sein Begräbnis, den Aufstieg seiner Seele in den Himmel im Schema der Koimesis (fol. 23^r) und seine Aufnahme in das endzeitliche Paradies (fol. 24^v) visualisieren. Das vegetabile Ambiente von Urzeit- und Endzeitparadies wird angeglichen.

Die Chronik des Mönches Georgios Hamartolos, der im 9. Jahrhundert in Konstantinopel lebte, umfasst die Zeitspanne von Adam bis Theophilos (842). Die ins Kirchenslawische übersetzte Fassung wurde bis 948 erweitert. Die illustrierte Ausgabe aus dem 13./14. Jahrhundert zeigt die Adamerschaffung zusammen mit dem Opfer Kains und Abels (Cod. Moskva. RGB, F.173, fol. 18^v)⁸⁸⁷. Der durch die Handbewegung erschaffende Christuslogos steht ohne Blickkontakt hinter dem nackt am Boden liegenden Adam.

Kosmas Indikopleustes

Zwei reich illuminierte, luxuriös ausgestattete Handschriften des Kosmas Indikopleustes aus dem 11. Jahrhundert, einer im 6. Jahrhundert verfassten zwölfbändigen christlichen Weltbeschreibung⁸⁸⁸, befinden sich im Katharinenkloster (Sin. Gr. 1186, fol. 89^v) und in Florenz (Laur. Plut. 9.28, fol. 121^v)⁸⁸⁹. Adam und Eva werden in diesen Topographien als Illustration zu Buch V67-68 im Typus repräsentativer, ganzfiguriger nimbiert Heiliger in würdigem Alter, bekleidet mit langen Gewändern, abgebildet und den Propheten zugerechnet, die zusammen mit den Patriarchen und Heiligen gruppiert sind⁸⁹⁰. Zusätzlich zeigen Sin. Gr. 1186 (fol. 59^v) und Laur. Plut. 9.28

(fol. 83^v) eine emigrierte Miniatur mit dem Sündenfall, die der Illustrator ohne Textgrundlage aus einer anderen schriftlichen oder bildlichen Quelle eingefügt hat⁸⁹¹. Sie verwendet die symmetrische Bildformel mit der um den Baum gewundenen Schlange, flankiert von den Protoplasten⁸⁹².

Georgios Chumnos

Im Britischen Museum lagert die illuminierte Ausgabe der metrischen Paraphrase zu Genesis und Exodus des kretischen Dichters Georgios Choumnos aus dem 15./16. Jahrhundert. Die Handschrift enthält ausführliche Illustrationen zur Welt-schöpfung und zum Protoplastenthema. Beginnend mit dem Engelfall wird auf 17 textintegrierten gerahmten Miniaturen mit detailreicher Erzählfreude die Erschaffung Adams und Evas, das Leben im Paradies, der Sündenfall, das Gericht und das postparadiesische Leben dem Leser vor Augen geführt (Add. Ms. 40724, foll. 1^r-7^v)⁸⁹³. Diese postbyzantinische Schrift zeigt Übernahmen aus der Cotton-Genesis-Tradition. Analogien zu den kretischen Kirchengemälden bestehen in der vom Schöpfer abgewandten Lagerung Adams bei seiner Erschaffung, dem wandelnden Christus als Schöpfergott, wie er in Ano Viannos auftritt, und einer Versuchungsepisode durch den Teufel.

Armenische illuminierte Handschriften

Ein in Van-Vaspurakan, in der armenischen Republik Karabagh, hergestelltes Evangelium aus dem 14. Jahrhundert zeigt die Verführung Evas durch eine aufrechtstehende, geflügelte Schlange und im Gegenüber einen thronenden nimbierten Adam (Ms. M4820, fol. 4^r)⁸⁹⁴. Beide sind mit langen Gewändern wie auf den Fresken in Dečani oder den Moldauklöstern bekleidet. Auf der nächsten Folie wird das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen wie in Evangelismos und Akoumia mit der Protoplastenthematik verknüpft (fol. 4^v)⁸⁹⁵. Ein weiteres armenisches Evangelium stellt auf einer Folie den Sündenfall Evas und letzteres Gleichnis in ein moralisches Kontrastverhältnis (Ms. M6319, fol. 1^r)⁸⁹⁶. Ein armenisches, 1529 datiertes Hymnenbuch kreiert phantasievolle Pflanzenkronen für die Ureltern beim Sündenfall (Ms. J1667, fol. 58^v)⁸⁹⁷. Die

886 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom; zur Handschrift Filov/Kirkova, Manasses-Chronik. – Dujčev, Manasses-Chronik. – Tsamakda, Historical Writings 125-129; Faksimile-Ausgabe s. Džurova/Velinova/Miteva, Manasses. – https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

887 In der Russian State Library, Moskau; zur Handschrift Tsamakda, Historical Writings 132 mit weiterer Literatur. – <http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=100&pagefile=100-0024> (27.07.2019).

888 Text, Übersetzung und Illustrationen s. Wolska-Conus, Cosmas I-III.

889 Im Katharinenkloster, Sinai und in der Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz; zu den Handschriften Anderson, Kosmas Indikopleustes mit Abbildung Taf. XXXII. – Kominko, Kosmas. – Kominko, Christian Topography; in einer weiteren Kosmas-Handschrift in der Biblioteca Vaticana, Rom (Vat. Gr. 699) aus dem 9. Jh. fehlt die Miniatur mit Adam und Eva.

890 Text und eine Nachzeichnung der Figuren Adams und Evas s. Wolska-Conus, Cosmas II 104-106.

891 Kominko, Kosmas 5.

892 Abbildung der Miniatur Sin. Gr. 1186, fol. 59^v bei Huber, Heilige Berge Abb. 49.

893 Ursprünglich im Katharinenkloster auf dem Sinai; dazu Megas, Geörgios Chumnos. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_40724 (27.07.2019).

894 Im Mesrop-Maschtoz-Institut für alte Manuskripte (Matenadaran), Jerewan; Abbildung bei Zakarian, Miniatures Vaspurakan Abb. III. – Stone, Adam's Contract 83 Abb. 10. – Kouymjian, Karabagh 125 Abb. 17. Die geflügelte Drachenschlange befindet sich außerhalb der gerahmten Miniatur am rechten Rand, unterhalb sind die vertriebenen Ureltern eingefügt. Ein fast identisches Bildformular verwendet das Evangelium Ms. M316 (13./14. Jh., Matenadaran, Jerewan); Abbildung bei Hakobian, Artsakh 80.

895 Im Mesrop-Maschtoz-Institut für alte Manuskripte (Matenadaran), Jerewan; Abbildung bei Kouymjian, Karabagh 126 Abb. 18.

896 Im Mesrop-Maschtoz-Institut für alte Manuskripte (Matenadaran), Jerewan; Abbildung bei Kouymjian, Karabagh 128 Abb. 19.

897 In der Bibliothek des griechischen und armenischen Patriarchates, Jerusalem; Abbildung bei Narkiss/Stone, Armenian Art Abb. 126. – Stone, Armenian Tradition 53 Abb. 1.

Bekrönung beider und die Versuchung durch ein Drachenwesen belegt ein weiteres Evangelienbuch aus Matenadaran (Ms. M6420, fol. 28⁸⁹⁸). Einige armenische Evangelienhandschriften integrieren, beeinflusst durch apokryphe Kindheitsevangelien, die protologische Eva in christologische Szenen. Diese ungewöhnlichen, enigmatischen Einfügungen, die eine Typologie von Eva und Maria intendieren, zeigen den Kopf Evas in der Geburtsgeschichte Christi, Eva als Hebamme bei der Badeszene oder als Anführerin der Magier bei der Anbetung⁸⁹⁹.

Illuminierte Handschriften des lateinischen Westens

Aus der überreichen Fülle der romanischen⁹⁰⁰ und gotischen Handschriften, die im lateinischen Westen entstanden sind, kann hier nur eine repräsentative, kurze Auswahl berücksichtigt werden. Thematisch steht, im Gegensatz zu den kretischen Zyklen, die Welterschöpfung in sechs Tagen, das Hexaemeron, nach dem ersten Schöpfungsbericht am Anfang der Illustrationssysteme der Bibeln. Die Illuminationen vieler Handschriften bezeugen ein Konglomerat aus frühchristlichen, westlichen und byzantinischen Bildtraditionen.

Karolingisch-touronische Bibeln

Unter dem Abt Alkuin der Benediktiner-Abtei in Tours entstanden zahlreiche Bibelabschriften, von denen einige unter seinen Nachfolgern Adalhard und Vivian mit prachtvollen Illuminationen ausgestattet wurden, darunter die sog. touronischen einbändigen Ganzbibeln. Die Alkuin-Bibel in Bamberg (Msc. Bibl. 1, fol. 7^v)⁹⁰¹, die Vivian-Bibel bzw. Erste Bibel Karls des Kahlen (Ms. Lat. 1, fol. 10^v)⁹⁰² und die Grandval-Moutier-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v)⁹⁰³ gehören zu den Meisterwerken der karolingischen Renaissancekunst. In gleicher Bildtradition steht die in einem Skriptorium in Reims entstandene Bibel für das römische Kloster San Paolo fuori la mura (Cod. membranaceus saeculi IX, fol. 8^v)⁹⁰⁴, die als Geschenk Karls des Kahlen nach Rom gelangte. Alle vier großformatigen Pandekten zeigen das gleiche formale Illustrationsprinzip. Auf ganzseitigen Titelblattminiaturen in drei oder vier Registern präsentieren sie in kontinuierlichen Handlungsfolgen einen narrativen Adam-und-Eva-Zyklus, der nicht mit der allgemeinen Welterschöpfung, sondern, wie in vier der kretischen Kirchen, mit der Erschaffung der Protoplas-

ten beginnt. Vorangestellt ist, außer in der Alkuin-Bibel, eine Vollblattminiatur mit der Majestas Domini. Die Arbeitsszenen zeigen als Bildmotiv den hackenden Adam und die stillende Eva. Die weiteren Sequenzen stützen sich auf Bildvorlagen der frühromischen monumentalen Langhauszyklen und verwenden zugleich die handschriftlichen Bildtraditionen der Cotton-Genesis-Rezensionen, etwa in der Gestalt des jugendlichen Schöpfergottes und den der Schöpfung beiwohnenden Engeln⁹⁰⁵.

Altenglische Genesis-Paraphrasen

Im frühmittelalterlichen England wurde ein umfangreicher Zyklus mit Adam-und-Eva-Bildern geschaffen, der sich nicht auf eine Bibelhandschrift, sondern auf eine Paraphrase zum Alten Testament stützt. Die zwischen 950 und 1050 entstandene, früher fälschlicherweise einem von Beda erwähnten Caedmon aus dem 7. Jahrhundert zugeschriebene biblische Dichtung, das Caedmon-Manuskript, enthält unterschiedliche Gedichte über die Bücher Genesis, Exodus und Daniel sowie ein Exzerpt über Christus und Satan (Ms. Junius 11, p. 2-47)⁹⁰⁶. Nur der Genesis-Teil der Handschrift ist mit 48 feiergezeichneten Miniaturen ausgestattet. Aufgeteilt sind die dortigen Erzählungen in Genesis A und B. Genesis A ist eine Paraphrase des Vulgata-Bibeltextes, Genesis B eine eigene Dichtung über den Engelfall des Luzifer und den Sündenfall der Protoplasten. Die außergewöhnlichen Bildfolgen zu Genesis B setzen den thematischen Schwerpunkt der Adam-und-Eva-Geschichte selektiv auf die Szenarien des Höllensturzes, der Versuchung, der Vertreibung und des postparadiesischen Lebens. Die Figur des Satans als gefallener Engel, der als Versucher auftritt, setzt neue Akzente in der Auslegung des Sündenfalls. Die Handschrift kreiert exzentrisch-innovative Bildkompositionen. Die Einzelmotive vieler Bilder zeigen eine weitläufige Verwandtschaft mit der Cotton-Genesis-Familie⁹⁰⁷. Zugleich lassen sich Darstellungsmuster karolingischer und byzantinischer Handschriften erkennen.

Der Aelfric-Hexateuch ist eine altenglische kompilierte Übersetzung der ersten sechs Bücher des Alten Testaments, bestehend aus dem Pentateuch und dem Buch Josua. Eine reich illustrierte Ausgabe entstand in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Augustiner-Abtei in Canterbury (Cotton Ms. Claudius B IV, foll. 2^r-7^v)⁹⁰⁸. Beginnend mit dem Engelfall zeigen die folgenden Adam-und-Eva-Szenen eine

898 Im Mesrop-Maschtoz-Institut für alte Manuskripte (Matenadaran), Jerewan, dat. 1604, mit Miniaturen von Sarkis Khizantsi; zum Evangelium mit Abbildung www.armeniancross.com/CultureArts/ArtHistory/VaspourakanArtists4.html (27.07.2019).

899 Zu den Evangelienhandschriften aus dem 13./14. Jh. mit Eva-Typologie Kouymjian, *Armenian Manuscripts* 122-124 Abb. 1-5.

900 Allgemein zu den romanischen Bibeln Cahn, *Bibel Romanik*.

901 In der Kaiser-Heinrich-Bibliothek der Staatsbibliothek, Bamberg (dat. 834/835); zur Handschrift Suckale-Redlefsen, *Handschriften Bamberg* 26-30. – <http://bsbsbb.bsb.lrz.de/~db/0000/sbb00000032/images/> (27.07.2019).

902 In der Bibliothèque nationale de France, Paris (dat. 845/846); zur Bibel Dutton/Kessler, *Bible Charles the Bald*. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b> (27.07.2019).

903 In der British Library, London (dat. um 840); zur Bibel Kessler, *Bibles Tours*; Abbildung bei Esche, *Adam Abb. 6*. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10546 (27.07.2019).

904 In der Bibbia di San Paolo Fuori le Mura, Rom (dat. um 870); zur Bibel Pratesi, *Biblia Sacra*.

905 Zum Illustrationsprinzip der Genesiszenen in den touronischen Bibeln Köhler, *Karolingische Miniaturen*. – Kessler, *Touronian Bibles*.

906 In der Bodleian Library, Oxford; zum Caedmon-Manuskript Karkov, *Junius Bassus 11*. – Kauffmann, *Biblical Imagery*. – <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11> (27.07.2019).

907 Dazu Broderick, *San Marco* 212-229.

908 In der British Library, London; zum Aelfric-Hexateuch Henderson, *English Medieval Illustrations*. – Withers, *Old English Hexateuch*. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Claudius_B_IV (27.07.2019).

sehr ausgefallene und eigenwillige Ikonographie. Die sich in Form und Farbe verändernde nestartige Krone des Paradiesbaumes passt sich den geschilderten Ereignissen an⁹⁰⁹.

Millstätter Genesis und Hortus Deliciarum

Die Millstätter Sammelhandschrift, um 1200 im Kärntner Raum entstanden, umfasst acht mittelhochdeutsche Dichtungen in Reimform (Cod. GV 6/19, foll. 3^r-17^v)⁹¹⁰. Die ersten beiden Gedichte zur Genesis und zum Physiologos sind mit fein kolorierten textintegrierten Federzeichnungen illustriert. Durch eine enge Verwandtschaft, insbesondere der Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen der Handschrift mit den Genesis-Kuppeln in San Marco, ist eine Zugehörigkeit zu einer der Cotton-Genesis-Rezensionen zu vermuten. Offensichtlich ist der Rückgriff auf einen gemeinsamen Archetypus in der postparadiesischen Szene der Empfängnis Kains.

Die von der Äbtissin des Klosters Hohenburg, Herrad von Landsberg, auf dem Ottilienberg um 1175 in lateinischer Sprache abgefasste didaktische Enzyklopädie des Hortus Deliciarum umfasst das theologische und profane Wissen der damaligen Zeit, aufgeschrieben und illustriert zur Belehrung der Nonnen des Klosters⁹¹¹. Die im 19. Jahrhundert zerstörte, heute nur in Nachzeichnungen erhaltene Handschrift zeigt neben Vollblatt-Illustrationen zur Erschaffung der Engel und zum Engelfall auch viele Protoplastenszenen (foll. 3^r-27^r; pl. 2-12). Vor der Menschenschaffung ist eine Zeichnung mit der Ansicht Adams als Mikrokosmos, als ein aus den vier Elementen gebildetes Wesen, eingefügt (fol. 16^v). Die Adam-und-Eva-Darstellungen sind eng mit denen der Millstätter Genesis verwandt. So kann auch der Hortus Deliciarum den Zeugnissen der Cotton-Genesis-Familie zugerechnet werden⁹¹². Der Bildtypus der spinnenden Eva und des hackenden Adam ist ein mit San Marco gemeinsames Motiv. Der Einfluss byzantinischer Bildtradition ist beim Sujet der Majestas Christi mit dem himmlischen Hofstaat der Engel zu beobachten. Durch den engen Kulturaustausch etwa mit Venedig kamen auch deutsche Künstler mit byzantinischen Meistern in Verbindung. Die Übernahme Siziliens durch die staufischen Kaiser trug weiterhin dazu bei, dass byzantinische Bildtraditionen auch in den deutschen Kunstraum eindringen. So lassen sich die Parallelen zu den Mosaiken von Monreale erklären. Die Bibliothek des Klosters Hohenburg beherbergte möglicherweise byzantinische Handschrif-

ten, die von den Illuminatoren in der Klosterschreibstube als Anregungen und Vorbilder für den Hortus benutzt wurden. Übereinstimmungen im Figurenstil gibt es mit dem Wolfenbütteler Musterbuch (s. S. 187).

Italienische Riesenbibeln

Die italienischen reich illuminierten, prunkvollen Riesenbibeln oder bibbie atlantiche⁹¹³, etwa die Bibel von Santa Maria degli Angeli (Bibl. Angelica Cod. 1273, fol. 5^v)⁹¹⁴, die Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v)⁹¹⁵ oder die Todi-Bibel (Vat. Lat. 10405, fol. 4^v)⁹¹⁶ zeigen Ähnlichkeiten mit den ikonographischen Grundtypen der römischen Langhauszyklen von San Paolo und den davon abhängigen, etwa gleichzeitig mit den Handschriften entstandenen mittelitalienischen Monumentalmalereien. Alle Bibeln verwenden die römischen Bildbausteine der Wortschöpfung des auf der Kosmoskugel thronenden Christuslogos sowie den einphasigen Erschaffungsprozess. In der großen Eingangsminiatur zur Genesis weisen sie ein identisches Illustrationsprinzip auf. Die Aufteilung dieser Adam-und-Eva-Vollblattminiatur in vier fortlaufende Register wird aus den karolingischen Bibeln übernommen. Das erste Register zeigt nun die Halbfigur des Weltenschöpfers. Den Einfluss anderer Bildtraditionen, etwa der Cotton-Genesis-Familie, veranschaulicht die Einfügung von zwei Assistenzengeln zum Schöpfergott auf diesem In-Principio-Streifen. Ein dreiszeniger »römischer« Genesis-Zyklus mit der Erschaffung Evas auf einem baumbestandenen Hügel mit den vier Paradiesflüssen findet sich in der in der Toskana entstandenen Florentiner Bibel von Santa Maria del Fiore (Bibl. Med. Laur. Edili 125, fol. 5^v)⁹¹⁷. Dieses Bildmotiv steht in der Tradition der Salerno-Elfenbeine, der sizilianischen Mosaik und der mittelitalienischen Langhauszyklen.

Bibles moralisées

Der im 13. Jahrhundert am französischen Hof geschaffene Typus der Bible moralisée⁹¹⁸ basiert auf einer volkstümlichen Bibeladaption. Der oft verkürzte Bibeltext wird mit allegorischen, anagogischen oder moralischen Kommentaren versehen. Einige werden mit großen Bilderzyklen ausgestattet. Die Illustrationen erklären analog hierzu sowohl den Bibeltext als auch dessen Kommentierung. Die reich illustrierten Ausgaben der Wiener Bibel (Cod. Vind. 2534, foll. 2^r und 2^v)⁹¹⁹, der dreibändigen Toledo-Bibel bzw. der

909 Dazu Schade, Traum Adams.

910 In der Handschriftensammlung im Archiv des Geschichtsvereins Kärnten, Museum Rudolfinum, Klagenfurt; eine vollständige Faksimile-Ausgabe s. Millstätter Genesis, Kärnten; zur Handschrift Voss, Millstätter Genesis.

911 Das Original verbrannte während des Deutsch-Französischen Krieges (1870); die Rekonstruktionen befinden sich in der Universitätsbibliothek Straßburg. Aus einer Faksimile-Abschrift von 1818 und Kopien in der Bibliothèque nationale de France, Paris konnte ein Großteil der Miniaturen wieder rekonstruiert werden; zur Handschrift Gillen, Hortus Deliciarum 27-41 mit teilweise farbigen Bildtafeln. – Green u. a., Hortus deliciarum; mit Abbildungen in Bd. 1 Taf. 1-13.

912 Dazu Green, Hortus Deliciarum 340-347.

913 Zu den Riesenbibeln Kat. Montecassino 2001.

914 In der Biblioteca Angelica, Rom (dat. um 1125); zur Handschrift Zenobio, Codice Angelicano 1273. – www.atlantedinumerielettere.it/sistemi/bibbia1.htm (27.07.2019).

915 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (dat. 1125-1130); https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12958 (27.07.2019).

916 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (dat. ins 12. Jh.); https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.10405 (27.07.2019).

917 Der Genesiszyklus befindet sich im ersten Teil der zweibändigen Bibel, die in der Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz aufbewahrt wird (dat. Anfang 12. Jh.); zur Bibel Fabbri/Tacconi, Biblioteca di Santa Maria del Fiore 138-139 Nr. 26 mit einer Abbildung des Genesiszyklus Abb. 47.

918 Zu den Bibles Moralises Lowden, Bibles Moralises; Büttner, Bible Moralisee. – König/Seifert/Siebert, Bible moralisee.

919 In der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (dat. 1226-1234); Kommentar und ein verkleinertes Faksimile s. Codex Vindobonensis 2554.

Bibel von St. Louis (Ms. M. 240, fol. 6^v)⁹²⁰ oder der Oxford-Paris-London-Bibel (Ms. Bodl. 270b, fol. 007)⁹²¹ waren Erbauungs- und Bilderbücher für adelige und royale Kreise. Sie verwenden alle dasselbe formale Bildschema mit aufeinander bezogenen vertikalen Text- und Abbildungsstreifen. Jeweils vier kreisförmige Medaillons mit biblischen Bildpaaren und den dazugehörigen Paraphrasen werden mit anderen biblischen Szenen assoziativ parallelisiert und typologisch auf bestimmte Personengruppen mit zeitgenössischer Relevanz projiziert. Den alttestamentlichen Bildern von Adam und Eva sind christologisch-typologische Interpretationen und moralische Instruktionen in Deutungsmedaillons gegenübergestellt. Die optische Parallelisierung stellt so nicht nur antithetische Bezüge zwischen Altem und Neuem Testament her, sondern erreicht in einer weiteren typologischen Ebene den Bezug zu sakralen und säkularen zeitgenössischen Ereignissen. Antithetische Bezugspaare wie Adam-Christus oder Eva-Maria sowie biblische Bilder als Paradigmen für die Kirche werden als Interpretationsschemata verwendet. Evas Entstehung aus Adams Rippe etwa wird mit der Entstehung der Kirche aus der Seite des gekreuzigten Christus parallelisiert. So wie Adam und Eva verführt werden, quälen die Dämonen und Teufelsgestalten in drastischen, abschreckenden Darstellungen die zeitgenössischen Sünder. Die Eingangsminiatur zeigt die repräsentative, von Engeln getragene Gestalt Christi als Weltenschöpfer.

Kreuzfahrer-Bibeln

Die am Pariser Königshof entstandenen Kreuzfahrer-Bibeln⁹²² lassen ein ikonographisches Konglomerat aus byzantinischen Bildtraditionen und französisch-gotischen bis hin zu islamischen Einflüssen erkennen. Die franko-byzantinischen hybriden Bildformulierungen dieses Kreuzfahrer-Stils dokumentieren Kenntnisse verschiedenster byzantinischer Handschriften und zeigen Übernahmen aus den Bibles moralisées. Die beiden von Ludwig IX. in Auftrag gegebenen, in einer Werkstatt in Acre hergestellten Bibeln, die Morgan-Bibel bzw. Maciejowsky-Bibel (Ms. M 638, foll. 1^v und 2^r)⁹²³ und die Arsenal-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 3^v)⁹²⁴, waren für das lateinische Königreich in Jerusalem bestimmt und spiegeln die Kreuzfahrerideologie Ludwigs IX. wider. Die Adam- und Eva-Szenen haben große ikonographische Ähnlichkeiten mit den Glasfenstern der Pariser Sainte-Chapelle aus den 1240er Jahren. Auf dem Frontispiz zur Genesis in dem Arsenal-Codex werden in vier Registern mit zwölf Bildfeldern Erzählungen

aus Gen 1 bis 4 illustriert (fol. 3^v). Im Zentrum der Vollblattminiatur, zwischen der Anweisung an die Protoplasten und dem Sündenfall, ist ein byzantinisches Bildmotiv mit dem frontal auf einem Truhensitz thronenden Pantokrator als Weltenrichter eingefügt. Der Christuslogos wird als Schöpfergott und zugleich als endzeitlicher Richter interpretiert.

»Tractatus de creatione mundi«

Die um 1290 entstandenen Sieneser Illustrationen zum Traktat über die Weltaufschöpfung zeigen einerseits stilistisch eine große Nähe zu den malerischen Innovationen Duccios, andererseits sind Übernahmen byzantinischer Bildformeln greifbar (Cod. H. VI 31, foll. 81^r-98^r)⁹²⁵. Der Passionsgeschichte Christi wird ein ausführlicher Schöpfungszyklus vorangestellt, der mit dem Erdenleben Adams und Evas endet. Ikonographisch auffällig ist hier die Erschaffung Adams in einer typisch byzantinischen Berglandschaft durch den in der Mandorla thronenden Christus und die Schaffung Evas durch den in der Mandorla stehenden Christus. Die Sündenfallszenen werden dagegen durch eine anikonische Macht, die als Hand Gottes im Himmelssegment definiert ist, begleitet. Der Bestrafung der drachenköpfigen Schlange vom aufrechtstehenden hin zum kriechenden Zustand wird eine eigene Szene gewidmet. Der Zyklus endet mit dem Cotton-Genesismotiv der spinnenden Eva und des hackenden Adam.

Neapolitanische Bibeln des Trecento

In der Künstlerwerkstatt des Christophoro Orimonia in Neapel entstanden unter der Anjou-Herrschaft zwischen 1340 und 1360 bedeutende, auf dem Vulgata-Text basierende Bilderbibeln⁹²⁶. Die Hamilton-Bibel (Ms. 78 E 3, fol. 4^r)⁹²⁷, die Planisio-Bibel (Vat. Lat. 3550, fol. 5^v)⁹²⁸ und die Wiener Bibel (Cod. 1191, foll. 4^r und 4^v)⁹²⁹ illustrieren den Beginn der Genesiserzählung auf ganzseitigen In-Principio-Seiten mit Sammelminiaturen. Diese Prachthandschriften bieten nicht immer allein den vorgegebenen Text dar, sondern reflektieren auch fremde Schriftquellen, etwa die *Historia Scholastica* des Petrus Comestor. Das Italien des Trecento als kultureller Knotenpunkt im Mittelmeerraum war vielfältigen künstlerischen Einflüssen, etwa aus Frankreich oder Byzanz, ausgesetzt. In den Handschriften artikulieren sich viele unterschiedliche Bildtraditionen, die durch am Hof von Anjou vorhandene Kopien für die Illuminatoren auch visuell sichtbar gewesen sein mögen. So greifen die Illustrationen einerseits auf die Bibles moralisées und andererseits auf byzantinische Bildvor-

920 Ein Teil ist in der Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo, und ein weiteres Fragment befindet sich in der Pierpont Morgan Library, New York (dat. 1226-1234); eine Faksimile Ausgabe s. Bibel Ludwigs des Heiligen.

921 Der erste Band befindet sich heute in der Bodleian Library, Oxford (dat. 1230-1240), der zweite in der Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms. Lat. 11560), der dritte in der British Library, London (Harley Ms. 1526 und Ms. 1527); dazu die fünfbandige Ausgabe von Laborde, *Bible Moralisée* Oxford, Paris, London.

922 Zu den Kreuzfahrerbibeln Weiss, *Art and Crusade* 270-368. – Folda, *Crusader Art* 270-368.

923 In der Pierpont Morgan Library, New York (dat. ca. 1240); zu diesem Manuskript Noel/Weiss, *Book of Kings*.

924 In der Bibliothèque nationale de France, Paris (dat. ca. 1250); Abbildung bei Weiss, *Art and Crusade* Taf. VI. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071673/f12.item> (27.07.2019).

925 In der Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena; zur Handschrift Mori/Graziano, *Tractatus de Creatione Mundi*. – Nanard, *Tractatus de Creatione Mundi*. – <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/1/> (27.07.2019).

926 Zu den Neapolitanischen Bilderbibeln s. die zweibändige Ausgabe von Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln mit weiterführender Literatur*.

927 Im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (dat. um 1355).

928 In der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (dat. 1362-1365); https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3550.pt.1 (27.07.2019).

929 In der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (dat. um 1340).

lagen⁹³⁰ zurück, etwa die der Oktateuche. Die Genesis-Seite ist zudem von der Arsenal-Bibel beeinflusst. Die ersten Kapitel sind als Vollblattminiaturen in der Art eines Frontispizes mit einem Zyklus aus kleinen narrativen Einzelszenen gestaltet, die das Schöpfungswerk, den Sündenfall und die Vertreibung mit einer postparadiesischen Szene illustrieren. Eine originäre Idee des Malers ist der janusköpfige, geflügelte Schöpfergott als Symbol der Trinität. Die um 1340 auch in Neapel durch König Robert I. von Anjou beauftragte sog. Anjou-Bibel oder Bibel für Andreas von Ungarn (Ms. 1, fol. 6^r)⁹³¹ kann wohl demselben Künstleratelier in Neapel zugeordnet werden. Die Genesis-Seite ist allerdings nicht so prachvoll gestaltet. Sie zeigt keine Vollblattminiatur, sondern einen vertikalen Miniatur-Streifen mit sechs Szenen, der in der Mitte des Textes entlangläuft.

Psalterillustrationen

In der englischen romanischen Buchmalerei entstehen viele bedeutende bebilderte Psalterien⁹³² zum lateinischen Vulgatatext. Psalterien wurden für das liturgische Gebet verwendet. Der Albani-Psalter (Ms. St. God. 1, P17 und P18)⁹³³, der Eadwine-Psalter mit einer großen Vollblattminiatur mit Einzelszenen von der Schöpfung bis zu Kain und Abel (Ms. R. 17.1, fol. 5^v)⁹³⁴, der Hunterian, der frühere York-Psalter (Ms. Hunter 229 U.3.2, foll. 7^v und 8^r)⁹³⁵ oder der Winchester-Psalter (Cotton Ms. Nero C IV, fol. 2^r)⁹³⁶ greifen in der interpretatorischen Psalmenillustrierung auch Adam-und-Eva-Motive auf. Der Beginn der Menschheitsgeschichte wird innerhalb des Heilsplans Gottes durch die Adam-und-Eva-Episoden illustriert. Der piktorale Verweis auf die gnädige Erschaffung des Menschen dient dem Lob und der Verehrung Gottes in den Psalmen. Im Albani-Psalter erscheint beim Sündenfall ein fliegender Teufel, aus dessen Maul die Schlange entweicht, die Eva die Frucht übergibt (Ms. St. God. 1, p. 17). Der jüngere Psalter aus Wöltingerode kreiert eine große Frontispiz-Miniatur der Vertreibung mit ausgefallenen ikonographischen Details (Cod. Guelf. 515 Helmst., fol. 8^v)⁹³⁷. Im Winchester-Psalter und in dem für Louis IX. von Frankreich hergestellten

Leiden-Psalter (Ms. BPL 76A)⁹³⁸ wird das Motiv der Hilfestellung durch einen Engel bei den postparadiesischen Arbeiten der Protoplasten abgebildet. Der hochgotische Queen-Mary-Psalter aus dem 14. Jahrhundert stellt den Psalmen einen heilsgeschichtlichen Zyklus in Vollblattminiaturen mit anglo-normannischen Kommentaren voran, der mit dem Adam-und-Eva-Thema beginnt (Royal Ms. 2 B VII, fol. 1^v-4^v)⁹³⁹. Illustriert werden hier der Fall des Luzifer und seine Rolle als Versucher. Eine Verbindung der Wurzel Jesse mit szenischen Rondellen zu den Adam-und-Eva-Szenen zeigt der St. Omer-Psalter als Initialminiatur zu Ps. 1 auf der Beatusseite⁹⁴⁰ (Yates Thompson Ms. 141, fol. 7^r)⁹⁴¹.

Lutwins Eva und Adam

Die Handschrift Cod. Vind. 2980 aus der Mitte des 15. Jahrhunderts illustriert auf 29 Miniaturen die althochdeutsche lyrische Eva-und-Adam-Dichtung des Lutwin⁹⁴². Ein großer Teil der Bildsequenzen ist dem postparadiesischen Leben nach der Vertreibung gewidmet. Der Schwerpunkt liegt auf den Bußhandlungen der Protoplasten und der Unterstützung durch die Engel bei der täglichen Lebensbewältigung, etwa bei der Geburt Kains. Ebenso wird die landwirtschaftliche Arbeit Adams mit einem Ochsenpflug dargestellt, die durch die aktive Hilfe eines Engels assistiert wird.

Jüdische Handschriften – Haggadah

Die jüdischen, teilweise illuminierten Haggadah-Schriften⁹⁴³ enthalten Erzählungen, Gebete und liturgische Anleitungen zum Pessach-Fest und waren meist in familiärem Besitz und Gebrauch. Darin werden neben rabbinischen Auslegungen auch alttestamentliche Erzählungen thematisiert. Die berühmteste mit Adam-und-Eva-Episoden bebilderte Handschrift ist die Sarajevo-Haggadah (Haggadah, foll. 2^r; 3^v)⁹⁴⁴, die um 1350 in Katalonien durch spanische Exiljuden entstand. Weitere dort geschaffene Pessach-Schriften sind die Goldene Haggadah (Add. Ms. 27210, fol. 2^v)⁹⁴⁵ und die

930 Zum byzantinischen Einfluss auf die Neapolitanischen Bibeln Dvorak, Miniaturmalerei Trecento.

931 In der Maurits Sabbe Bibliotheek, Löwen; zur Handschrift Watteeuw/Van der Stock, Anjou Bible.

932 Ein grundlegendes Werk zu den Psaltern ist Büttner, Illuminated Psalter mit unterschiedlichen Beiträgen zu den Psalmenillustrationen.

933 In der Dombibliothek, Hildesheim (dat. 1120-1145); zum Psalter Geddes, Albani-Psalter.

934 In der Canterbury-Cathedral (dat. ins 12. Jh.); zum Psalter Gibson/Heslop/Pfaff, Eadwine Psalter.

935 In der Glasgow-University-Library, Sp. Coll. (dat. um 1170); zum Psalter Greenland, Hunterian Psalter.

936 In der British Library, London (dat. ins 12./13. Jh.); zum Psalter Haney, Winchester Psalter. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_nero_c_iv (27.07.2019).

937 In der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel (dat. ins 13. Jh.); zum Psalter Heinemann, Helmstedter Handschriften. – Mazal, Baum. – <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=515-helmst> (27.07.2019).

938 In der University Library, Leiden (dat. ca. 1190); zum Psalter Wijsman, Leiden-Psalter. – <https://socrates.leidenuniv.nl/view/> (27.07.2019).

939 In der British Library, London (dat. 1310-1320); zum Psalter Warner, Queen Mary's Psalter. – www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_b_vii (27.07.2019).

940 Zur Ikonographie der Adam-und-Eva-Szenen auf der Beatus-Seite Büttner, Illuminated Psalter 17.

941 In der British Library, London (dat. 1330-1340); Faksimile s. St. Omer-Psalter. – www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_14_r_fs001 (27.07.2019).

942 In der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; zum Kodex Hallford, Codex Vindob. 2980. – http://manuscripta.at/m1/h5_detail.php?ID=12005 (27.07.2019).

943 Zu den Haggadah-Schriften Schubert, Haggadah-Handschrift 213-217. – Gutman, Hebrew Manuscript Paintings. – Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts. – Friedman, Creation of Man. – Sed-Rajna, Hebrew Manuscripts. – Sed-Rajna, Bible hébraïque. – Kogman-Apel, Illuminated Haggadah. – Epstein, Medieval Haggadah.

944 Sie befindet sich heute im Nationalmuseum von Bosnien-Herzegowina in Sarajevo (dat. um 1350); zur Handschrift Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts 60. – <http://cja.huji.ac.il/sch/browser.php?mode=alone&id=7739> (27.07.2019).

945 In der British Library (um 1320); zur Handschrift Eppstein, Haggadah 129-200. – Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts 58-67. – www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f002r (27.07.2019).

Sister-Haggadah (Or. Ms. 2884, fol. 1^v)⁹⁴⁶, die jeweils ein in zwei bzw. vier Szenen aufgeteiltes Vollblatt enthalten. In der Sister Haggadah wird, basierend auf der rabbinischen Auslegung der Genesis, die Verehrung des gerade belebten Adam durch acht ihn flankierende Engel dargestellt⁹⁴⁷. Eine Visualisierung der Schöpferkraft durch Engelwesen oder Lichtstrahlen korrespondiert mit der Undarstellbarkeit alttestamentlicher Gottesmacht. Im unteren Teil folgt wie auch in der Goldenen Haggadah die Herrschaft Adams über die Tiere, die nach der Tradition der Oktateuche gestaltet ist.

Bestiarien

Eschatologisch-spekulative Darstellungen in mittelalterlichen Handschriften bedienen sich der Bildmotive von Fabeln und Märchen. Tierfratzen an den Wasserspeiern spiegeln den Geister- und Dämonenglauben des Mittelalters. Die auf dem Physiologus basierenden Bestiarien verbinden Eigenschaften von Tieren und Fabelwesen schöpfungstheologisch mit der christlichen Heilslehre sowie mit religiösen Moralvorstellungen und Verhaltensregeln⁹⁴⁸. Hier kann nur eine geringe beispielhafte Auswahl aus den im Mittelalter weit verbreiteten, auch standardmäßig in Klosterbibliotheken vorhandenen Bestiarien berücksichtigt werden. Eine Szene aus dem Genesis-Zyklus, die Benennung der Tiere durch Adam, hat Eingang in diese illuminierten Schriften gefunden. Adam als Herrscher über die Tierwelt klassifiziert und spezifiziert die Tiergattungen. Darüber hinaus ist das hybride Drachenwesen, das in der kretischen Sündenfallszene erscheint, in vielen äußerst kreativen Varianten abgebildet. Der Drache wird als Symbol der Sünde und als Repräsentant des Teufels definiert. Das Harley Bestiary (Harley Ms. 3244)⁹⁴⁹ etwa zeigt sowohl Adam bei der Namensgebung als auch bestialische Drachen. Das Aberdeen Bestiary (Univ. Lib. Ms. 24)⁹⁵⁰ und das Ashmole Bestiary (Ms. Ashmole 1511)⁹⁵¹ beginnen darüber hinaus mit einem kurzen Schöpfungszyklus, der mit der Tierklassifizierung durch Adam endet.

Die zwei mittelalterlichen byzantinischen illuminierten Physiologus-Handschriften⁹⁵², der Cod. B. 8 in Smyrna aus dem 11. Jahrhundert und der Cod. E 16 sup. aus dem 12. Jahrhundert in Mailand, zeigen zwar keine Adam-Szenen, beschäftigen sich jedoch auch mit zahlreichen Spezies der monströsen Schlangenwesen und Basilisken.

Musterbücher und Schablonen

Die wichtige Vermittlerrolle der Buchmalerei bei der Verbreitung von Bildformularen ist auf jeden Fall diskursleitend. Die Existenz von Modellen oder von einzelnen losen Skizzenblättern oder sog. Musterbüchern als Vorlagen auch für die Wandmalerei wird heute in der Forschung des Öfteren diskutiert⁹⁵³. Die Existenz solcher »pictorial guides«⁹⁵⁴ mit einem großen Repertoire an figürlichen und szenischen Elementen könnte das Auftauchen von gleichen ikonographischen Motiven in unterschiedlichen Bildmedien erklären. Bei diesen Kopierprozessen ist eine Vermischung von Bildmustern aus unterschiedlichen Sinnzusammenhängen möglich. Dabei können durch den Benutzer die einzelnen Bildbausteine durch neue Kombinationen und Verschmelzungen zu verschiedenartigen Szeneneinheiten zusammengestellt werden. Auch die Existenz von 1:1-Schablonen, die für die groben Vorzeichnungen von Wandmalereien verwendet wurden, ist in der Forschung eingehend untersucht sowie die Praxis des Abpausens belegt worden⁹⁵⁵. Sinnvoll erscheint die Übertragung von vorgezeichneten Modellen auf die kirchliche Freskenausstattung bei den unzähligen Apostel- oder Heiligenreihungen und bei vielfigurigen Massenszenen. Auch Entsprechungen in szenischen Versatzstücken lassen sich auf zeichnerische Entwurfsskizzen in Handschriften oder Schablonensammlungen zurückführen. Diese Vorlagenhypothesen würden die vorhandenen Übereinstimmungen und zugleich die Differenzen im Detail zwischen gleichartigen Szenen in lokal und zeitlich unterschiedlichen Kodizes oder Monumentalmalereien erklären. Der genaue Transferweg ist nicht immer eindeutig zu klären. Sicher haben von Künstlern gezeichnete Mustervorlagen und Entwurfszeichnungen in Skriptorien sowie in den kirchlichen Malwerkstätten eine entscheidende Rolle gespielt.

Malerbuch vom Athos

Dionysios von Phourna, ein griechischer Maler und Priester, der bis 1734 als Mönch in Karyes auf dem Berg Athos lebte, ist der Verfasser einer Kompilation sowohl von Anleitungen zur Maltechnik als auch zur ikonographischen Ausstattung und Platzierung von Ausmalungen in Kirchenräumen⁹⁵⁶. Dabei wird älteres Quellenmaterial, das bis ins 10. Jahrhundert reicht, verarbeitet. Der Band enthält keine Musterzeichnungen, sondern lediglich Beschreibungen der Darstellungen und Anweisungen für ihre Ausführung. Folgende Adam-und-Eva-Szenen werden dort aufgeführt: die Erschaffung Adams, die

946 In der British Library (1325-1374); zur Handschrift Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts 67-78. – www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19290 (27.07.2019).

947 Zur Menschenschaffung in der Sister Haggadah Friedman, *Angelic Creation*. – Buda, *Angels in Jewish Art*.

948 Allgemein zu den Bestiarien Payne, *Medieval Beasts*. – Hassig, *Medieval Bestiaries*. – Hassig, *Medieval Bestiary* mit weiterer Literatur.

949 In der British Library, London, bes. die Folien 36-71^v (dat. 1236-1250); www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_3244 (27.07.2019).

950 In der Aberdeen University Library Scotland (dat. um 1200); <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (27.07.2019).

951 In der Bodleian Library, Oxford (dat. ins frühe 13. Jh.); <http://bestiary.ca/manuscripts/manugallery556.htm> (27.07.2019).

952 Zu den Physiologus-Handschriften Bernabò, *Fisiologo*. – Lazaris, *Physiologus*. – Lazaris, *Manuscripts* 82-84.

953 Dazu Weitzmann u. a., *Book Illumination*. – Scheller, *Exemplum*; Aufsätze und weiterführende Literatur zu diesem Thema in dem Sammelband Müller, *Models*. – Restle, *Musterbücher*. – Tsamakda, *Kunstimport* 92-93.

954 *Malerhandbuch Deutsch*. – *Malerhandbuch Griechisch*; dazu Kitzinger, *Miniatur Painting* 99-142.

955 Restle, *Musterbücher* 794.

956 Die Adam-und-Eva-Szenen werden in der deutschen Übersetzung unter den Paragraphen 3-11, 75-83 beschrieben.

Benennung der Tiere, die Erschaffung Evas, der Sündenfall, die Vertreibung sowie drei postparadiesische Szenen, das Wehklagen, die Geburt Kains und die Geburt Abels. Darüber hinaus wird im ersten Kapitel über die Technik des Kopierens von Bildern, des Durchpausens von Originalen durch Farbdruck oder Transparenzpapier und der Herstellung von Schablonen berichtet⁹⁵⁷.

Musterbuch von Wolfenbüttel

Das wohl in Italien, eventuell in Venedig, hergestellte Musterbuch von Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8^o)⁹⁵⁸ stellt neben dem Vercelli-Rotulus aus dem 13. Jahrhundert⁹⁵⁹ ein einzigartiges Zeugnis für die Existenz von portablen Handschriften oder losen Blättern im Mittelalter dar, die Vorlagen in Form von Modellen oder Skizzen für Kunstausführung in allen Gattungen enthielten⁹⁶⁰. Es ist denkbar, dass sie nur als Erinnerungshilfe oder als Übungsblätter von den Künstlern in den Werkstätten gezeichnet wurden. Das Wolfenbütteler Buch liefert eine Sammlung von ikonographischen Grundtypen und Einzelvorlagen als Kompositionsgrundlage für biblische und repräsentative Szenen, so etwa neutestamentliche Darstellungen von Evangelisten oder Passionsversatzstücke. Unter den alttestamentlichen Typen, die überwiegend aus Propheten und Königen bestehen, sind keine protologischen Protoplastendarstellungen mehr erhalten, nur die Bilder von Adam und Eva aus der Anastasis. Das heute gebundene Buch ist aus einzelnen skizzenhaften Bausteinen mit lateinischen Kommentaren zusammengesetzt, die ikonographisch eine Vermischung von byzantinischen Grundtypen mit westlichen Gestaltungselementen zeigen. Diese piktoralen Motive, die die Basis für unterschiedliche szenische Ensembles bilden, sind in Handschriften und in vielen, auch byzantinischen Wandmalereien fassbar⁹⁶¹, so etwa im Anastasisbild. Das Wolfenbütteler Musterbuch offenbart die Verfügbarkeit und zugleich die feste Integration und Adaption von byzantinischen Vorlagen in der westlichen Kunstwelt des 13. Jahrhunderts. So sollte auch von der Existenz solcher, heute verlorener Model-Bücher oder Skizzenblätter im byzantinischen Kunstkreis ausgegangen werden. Es ist nicht abwegig zu vermuten, dass portable Musterblätter zusammen mit Handschriftenkopien zum Bestand der Bibliotheken in den zahlreichen Klöstern gehörten. Die Verwendung des Musterbuches von Wolfenbüttel

wird im Zisterzienserkloster in Marienthal vermutet⁹⁶². Eine Herstellung in Venedig als Standort einer hybriden Kultur aus westlichen und östlichen Bildtraditionen ist wahrscheinlich. Durch die weite Verbreitung solcher prototypischen Vorlagen im Kontext des Kulturtransfers durch klösterliche Skriptorien mag auch die Option einer Verfügbarkeit für Künstler oder gebildete Stifter auf Kreta dahingestellt sein.

Elfenbeinkunst

Elfenbeinkästen

Die drei erhaltenen byzantinischen, wohl im 10. und 11. Jahrhundert in Konstantinopel gefertigten oblongen Schiebendeckel-Elfenbeinkästen⁹⁶³ mit kleinteiligen szenischen, durch Rosetten-Ornamentbänder getrennten Platten befinden sich heute in Cleveland⁹⁶⁴, Darmstadt⁹⁶⁵ und St. Petersburg⁹⁶⁶, zwei jüngere Kästen mit Pyramidenstumpfdeckel aus dem 12. Jahrhundert in Reims⁹⁶⁷ und Baltimore⁹⁶⁸. Neben den Adam-und-Eva-Darstellungen sind der Brudermord, in Baltimore zusätzlich eine große Josephsszene auf dem Deckel, und in Reims zwei pagane Jagdszenen abgebildet. Hinzu kommen zahlreiche verstreute Einzelplatten etwa in Lyon⁹⁶⁹, New York⁹⁷⁰ oder eine weitere in Baltimore. Ein Elfenbeinkasten in Köln⁹⁷¹, dessen Herkunft aus dem italo-byzantinischen Raum vermutet wird, verwendet nur fünf, jeweils eine ganze Seite und den Deckel einnehmende Szenen. Die Einzelplatten mit Adam-und-Eva-Bildern, die von griechischen Inschriften begleitet sind, zeigen auf den drei Kästen in Cleveland, Darmstadt und St. Petersburg große ikonographische Übereinstimmungen, sodass von einer seriellen Produktion ausgegangen werden kann. Neben der Erschaffung Adams und Evas, Versuchung und Sündenfall, Anrufung und Vertreibung sind die Szenen außerhalb des Paradieses mit der Trauer der Protoplasten, der Feldarbeit und Kornernste Adams mit Hacke und Sichel und den handwerklichen Schmiedearbeiten der beiden Protoplasten vertreten. Als Verwendungszweck der Kästchen könnte die Aufbewahrung von Pretiosen oder anderen Wertgegenständen vermutet werden, was die unikatlichen Darstellungen der handwerklichen metallverarbeitenden Tätigkeit der Ureltern und die Personifikation des Reichtums

957 Malerhandbuch Deutsch 15 Nr. 1.

958 Dat. um 1240, in der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel; zum Musterbuch Buchthal, Musterbuch.

959 In der Biblioteca Capitolare Eusebiana, Vercelli; zum Vercelli Rotulus Cipolla, Vercelli. Er enthält ganze Szenenzyklen, überwiegend aus der Apostelgeschichte.

960 Weitere erhaltene Zeugnisse von Blättern und Büchern mit Mustervorlagen bei Weyl Carr, Model-Book 482-483 und Nr. 31.

961 Beispiele bei Restle, Musterbücher 778-779.

962 Dazu Grossmann/Walker, Exchange Transmission, dort bes. der Aufsatz von Geymonat, Drawing 220-285.

963 Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen 67-81. 86-87. – Cutler, Byzantine Boxes. – Zipollo, Ivory Caskets 5-28.

964 Im Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio); Abbildungen des Elfenbeinkastens www.clevelandart.org/art/1924.747 (27.07.2019).

965 Im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt; dazu Kat. New York 1997, 234 Nr. 157. – Kat. Darmstadt 2007, 55-61 Nr. 6 mit Abbildungen.

966 The State Hermitage Museum, St. Petersburg; Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Taf. XLVIII/XLIX 68a-d.

967 Im Musée Historique Saint-Remi, Reims; zum Kasten Bréhier, Reims 265-282, bes. 265-267 mit Abbildungen. – Durand, Byzance 260-261 Nr. 169.

968 The Walters Art Museum, Baltimore; online-Präsentation <http://art.thewalters.org/detail/7841/box-with-scenes-from-the-fall-of-adam-and-eve-and-the-story-of-joseph/> (27.07.2019).

969 Im Musée des Beaux-Arts, Lyon.

970 Im Metropolitan Museum of Art, New York; die drei Platten stellen postparadiesische Szenen dar; dazu Kat. New York 1997, 234-236 Nr. 158. – Durand, Byzance 261-262 Nr. 170 mit Abbildung.

971 Dat. ins 11./12. Jh.; im Museum für angewandte Kunst, Köln (MAKK); zum Kasten Tybussek, Elfenbeinkästchen Köln; Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen LXVIII 118a-d.

nahelegen. Die Evaschaffung mit der Schöpferhand Gottes im halbrunden Himmelssegment und die aus der Adamsseite hervorkommende Halbfigur Evas mit bittend erhobenen Händen sowie das Trauer-Motiv der Ureltern gehen auf die Okta-teuch-Rezensionen zurück, zeigen aber in Details durchaus Unterschiede. Die Arbeitsszenen weisen viele unikale Bild-motive auf, die keiner erhaltenen Genesis-tradition zuzuordnen sind. Auf dem Kasten in Köln sind ikonographisch und stilistisch von den anderen Kästen differierende Darstellungen dokumentiert. Neben der Trauer der Ureltern werden die Benennung der Tiere durch Adam und die Feldarbeit Adams mit dem Ochsenpflug sowie zwei Kain-und-Abel-Sequenzen abgebildet.

Berliner Elfenbeinplatte

Die doppelseitig geschnittene Elfenbeinplatte wurde im 11. Jahrhundert während der künstlerischen Blütezeit unter Desiderius im Umkreis von Montecassino geschaffen. Sie zeigt auf der einen Seite die Kreuzigung und auf der anderen zehn Genesis-szenen mit fünf Schöpfungs- und fünf Adam-und-Eva-Darstellungen⁹⁷². Ikonographisch unauffällig folgt das Relief etwa bei dem auf der Weltkugel thronenden Schöpfergott den Bildformularen der frühchristlichen römischen Fresken. Große Ähnlichkeiten sind mit weiteren in der romanischen Bildtradition stehenden Kunstwerken, mit italienischen Wandmalereien und Bibeln oder den Mosaiken von Monreale zu beobachten.

Salerno-Elfenbeine

Der wohl ursprünglich als Antependium, Reliquiar oder Teil einer erzbischöflichen Kathedra in der Kathedrale in Salerno verwendete, heute in verschiedenen Museen verstreute Elfenbein-Zyklus umfasst auf 44 Platten alt- und neutestamentliche Szenen von der Schöpfung bis zum Pfingstereignis, die in allgemein-typologischer Weise wie in den frühchristlichen Basiliken aufeinander bezogen sind⁹⁷³. Auftraggeber, Empfänger, Verwendungszweck, Entstehungsort und Datierung dieser wertvollen und hochwertig gearbeiteten Elfenbeinarbeiten sind bis heute nicht endgültig geklärt. Entstanden sind sie wohl im 12. Jahrhundert in dem unter normannischer Herrschaft stehenden Süditalien. Ob sie einer Werkstatt in Amalfi, Salerno oder Palermo zuzuschreiben sind, ist umstritten. Die Aufnahme unterschiedlichster Bildtraditionen aus den Okta-teuchen, dem Zyklus in Alt-St.-Peter, der Cotton-Genesis-Rezension oder den sizilianischen Mosaiken verweist auf einen

Ort regen kulturellen Austausches. Das Benediktiner-Kloster Montecassino unter Abt Desiderius und die davon abhängige Schule von Salerno haben sicher mit ihrem bibliographischen Schatz eine entscheidende Rolle bei der Übernahme von archetypischen Vorbildern gespielt. Neben einigen Schöpfungs-szenen sind die Platten mit der Erschaffung Evas, dem Sündenfall, der Vertreibung und den Arbeiten Adams und Evas erhalten. Das Hervorgehen Evas aus der Seite Adams und ihre Entstehung auf einem Baum, aus dessen Stamm die vier Paradiesflüsse entspringen, erfolgt unter Verwendung der Oktateuch-Traditionen in Anlehnung an die mittelitalienische Monumentalmalerei und die Florentiner Bibel von Santa Maria del Fiore aus dem 12. Jahrhundert. Der Schöpfergott als wandelnder Christuslogos verweist dagegen auf die Cotton-Genesis-Rezension. Die Motive der Arbeitsszene mit den kollaborativ auf dem Feld arbeitenden Stammeltern und die Abbildung Evas mit einer Sichel sind äußerst selten. Ein ähnliches Motiv erscheint auf dem Marmorfries in Modena, allerdings arbeitet Eva hier, wie auch Adam, mit einer Hacke (s. S. 191-192).

Bronzetüren des Mittelalters

Die Wertschätzung byzantinischen Kunsthandwerks ist durch die Chronik der Klosterkirche von Montecassino belegt, die 1075 von Leo von Ostia verfasst wurde. Die Bewunderung der Perfektion und Kunstfertigkeit byzantinischer Arbeiten führte zu Aufträgen an Künstler aus Konstantinopel, wie es über den Abt von Montecassino in der Chronik berichtet wird⁹⁷⁴. Die Kunde über die Meisterschaft der byzantinischen Gusstechnik für Bronzetüren breitet sich in Italien aus, so dass Portalbeschlüge in Konstantinopel in Auftrag gegeben wurden. Künstler aus Amalfi, die in Konstantinopel in Werkstätten arbeiteten, vermittelten bis ins 12. Jahrhundert die Bestellungen. Weiterhin ist ein großer Einfluss byzantinischer Künstler auf die Gestaltung von Bronzetüren nicht nur in Italien, sondern auch im russischen Reich zu vermerken. So sind die mittelalterlichen Eingangstüren der Kirchen ein wichtiges plastisches Zeugnis der Adam-und-Eva-Darstellungen, das mutmaßlich durch byzantinische Bildformulare geprägt wurde. Ein thematischer Schwerpunkt dieser Relieftafeln liegt auf dem Erdenleben der Protoplasten. Die auf dem apokryphen LAE basierenden Szenen vermitteln durch die standardmäßig abgebildete Hilfe des Engels eine positive Sicht auf den postparadiesischen Zustand der Menschen. Die Bildformulierungen dieser Bilder folgen im Gegensatz zu den meist traditionellen Erschaffungs- und Sündenfallszenen oft einer sehr individuellen Darstellungsweise.

972 In den Staatlichen Museen (Bode-Museum) zu Berlin; zu der Elfenbeinplatte Kessler, *Ivory Plaque*.

973 Der größte Teil befindet sich im San Matteo Diocesano Museo, Salerno; zum Salerno-Elfenbein mit Abbildungen Bergman, *Salerno Ivories*. – Braca, *Salerno*. – Kat. Pozzuoli 2007. – Dell'Acqua u. a., *Salerno Ivories*.

974 Dazu Bloch, *Montecassino* Bd. 1. – Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen* 474-489. – Tsamakda, *Kunstimport* 95-96.

Bernwardstür in Hildesheim

Die zweiflügelige Bronzetür am Westportal des Hildesheimer Doms St. Michael⁹⁷⁵ wurde durch Bernward von Hildesheim beauftragt und um 1015 fertiggestellt. Sie enthält den ältesten mittelalterlichen plastischen Bilderzyklus mit narrativen Reliefs. Auf der linken Türseite begegnen als Repräsentanten des Alten Testaments Adam-und-Eva-Bilder bis hin zum Brudermord. Im Gegenüber befindet sich auf dem rechten Flügel ein kurzer christologischer Zyklus. Jede einzelne alttestamentliche Szene hat ein binnentypologisches christologisches Pendant und steht in syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungsrastern zu den neutestamentlichen Darstellungen. Zugleich ergibt sich ein heilshistorischer Fluss der Geschichte des Menschen mit Gott von der Erschaffung bis zur Erscheinung des auferstandenen Christus. Die Adam-und-Eva-Bilder zeigen einerseits Übernahmen aus den touronischen Bibeln, andererseits sind sie durch eine eigenwillige und unikale Ikonographie bestimmt. Die rankenden vegetabilen Gebilde sind in das erzählerische Geschehen integriert. Die bewegten Äste dieser »lebendigen« Bäume agieren und sind Ausdruck des Geschehens und der Gefühle der Akteure. Die teilweise nicht eindeutig zu lesenden Versuchungsszenen visualisieren neben der Schlange auch einen Drachen als Versucher Evas. Die um den Türklopfer herum gestaltete Darstellung erzählt vom Erdenleben der Protoplasten. Die Feldarbeit Adams wird durch einen Engel angeleitet. Der Bildtypus der stillenden Eva ist eine Übernahme aus der Tradition der karolingisch-touronischen Bibeln und der mittelitalienischen Fresken.

Bronzetür von San Zeno in Verona

Die als Einzelplatten gearbeiteten und auf die westlichen Holztürlflügel von San Zeno Maggiore⁹⁷⁶ aufgebrachten 48 Bronzereliefs wurden in zwei Entstehungsphasen in unterschiedlichen Gusswerkstätten gearbeitet. Die älteren Platten in archaisch anmutender, äußerst ausdrucksstarker Formensprache mit vollplastisch aus der Fläche herausragenden Köpfen im linken Türlflügel wurden vor 1138 gefertigt. Die jüngeren Reliefs an der rechten Seite mit plastisch durchformten und perspektivisch in einem realitätsbezogenen Bildraum agierenden Figuren werden einem Veroneser Künstler um 1200 zugeordnet. Durch die spätere Erweiterung des Portalkomplexes ist die Verdoppelung der Vertreibungsszene zu erklären. Auch hier ist der heilsgeschichtliche Zusammenhang gegeben. Der Sündenfall ist der Auslöser für das Erlösungswerk Christi. Zugleich wird der Gegensatz von Gut und Böse,

von Tugend und Laster szenenintern fokussiert. Zum Erdenleben Adams und Evas gibt es ein ausführliches Bildfeld des früheren Künstlers. Das Spinnen Evas und die Landarbeit Adams stammen aus der Cotton-Genesis-Tradition. Adam wird hier allerdings mit der Pflugschar dargestellt. Die nachdrückliche Relevanz der Protoplastenthematik am Westportal von San Zeno wird durch die Präsenz weiterer Adam-und-Eva-Szenen auf dem rechts der Tür prominent platzierten Marmorrelief unterstrichen (s. S. 191). Die neben der Vertreibung stehende Bronzeplatte des älteren Künstlers mit einer Tugend-und-Laster-Allegorie im Typus der zwei nährenden Mütter wird in dem auf dem Steinrelief abgebildeten Motiv der stillenden Eva abermals aufgenommen.

Portal der Sophien-Kathedrale in Nowgorod

Die einst für die Kathedrale in Plock bestimmte Bronzetür⁹⁷⁷ wurde zwischen 1152 und 1156 im Auftrag des Bischofs von Plock in Magdeburg durch den Meister Riquinus hergestellt. Heute am Westportal der Sophien-Kathedrale in Nowgorod angebracht, präsentiert sie einen heilshistorischen Zyklus von der Erschaffung der Protoplasten bis zum Weltgericht mit einer typologischen Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Episoden. Die Tür zeigt nur zwei isolierte Szenen, die Erschaffung der Protoplasten unter Beihilfe von Engeln und ein stereotypes Sündenfallbild im unteren linken Segment. Im oberen rechten Teil folgt anschließend die Wiederkunft Christi als Weltenrichter in der Mandorla, getragen von Engeln. Erschaffung und Sündenfall stehen am Anfang der Heilsgeschichte im Kontext endzeitlicher Erlösung.

Westportal des Doms zu Monreale

Die vielszenige, große, zweiflügelige Bronzetür des Doms in Monreale⁹⁷⁸ wurde 1185 von Bonnanus von Pisa gestaltet. Das großangelegte Programm beginnt im unteren Teil mit einem Genesis-Zyklus, darunter auch sieben Adam-und-Eva-Sequenzen, gefolgt von Propheten des Alten Testaments und christologischen Szenen, oben bekrönt von der thronenden Maria und dem Pantokrator. Dem Erdenleben des Menschenpaars werden zwei Bildfelder gewidmet. Hier versorgt der Vertreibungsengel Adam bei der Ausweisung aus dem Paradies mit einer Hacke für den Ackerbau. Während die Szenen zu Erschaffung und Sündenfall standardisiert erscheinen und auf Vorlagen zurückgehen, zeigen die drei Arbeitsepisoden

975 Zur Hildesheimer Tür Fehr, Hildesheimer Bronzetüren. – Gallistl/Müller, Bronzetüren Hildesheim. – Mende, Bronzetüren 28-33, Ikonographie der Einzelszenen 135-136 Abb. 8-27. – Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte 74-100. – Brandt, Bernwards Tür.

976 Zu den Türen in Verona Neumann, San Zeno Verona. – Adami, San Zeno Verona. – Mende, Bronzetüren 57-73, Ikonographie der Einzelszenen 146-154 und Abbildungen Abb. 56-99.

977 Zur Tür in Nowgorod Sauerländer, Bronzetür Nowgorod mit Abb. 1. 26-27. – Mende, Bronzetüren 74-83. 154-161 Abb. 100-119 mit weiterer Literatur.

978 Zur Tür in Monreale Boeckler, Bronzetüren. – Melczer, Monreale. – Mende, Bronzetüren 102-110, Ikonographie der Einzelszenen 174-179 und Abbildungen Abb. 185-207.

eine äußerst individuelle Ausprägung, die das zeitgenössische Familienidyll widerspiegelt.

Bauskulptur

Genesisfriese

Die zwischen 915 und 921 errichtete armenische Kreuzkuppelkirche auf der Insel Aghtamar im anatolischen Van Gölü gehörte ursprünglich zu einem Palast- und Klosterkomplex des Königs von Vaspurakan, Gagik Artsruni⁹⁷⁹. Die umlaufenden, ursprünglich polychromen steinernen Wandreliefs zeigen alttestamentliche Szenen, Tier- und Pflanzenfriese, Repräsentationsbilder des Pantokrators, von Maria und von Heiligen sowie Portraitmedaillons. An der Nordostseite der Heilig-Kreuz-Kirche sind der Sündenfall und die Versuchung Evas durch die Schlange abgebildet. Unikal ist jedoch ein repräsentatives Portraitmedaillon mit der Halbfigur Adams zwischen zwei Löwenköpfen an der Ostseite mit der Inschrift, dass Adam allen Tieren und Bestien die Namen gab. Dieses Ensemble steht direkt unter dem Bild des thronenden Königs Gagik I. (908-936). Um seinen Herrschaftsanspruch, seine Weisheit und göttliche Herkunft zu legitimieren, wird eine Parallele zwischen König Gagik Artsruni und Adam als König der Tiere im Paradies hergestellt. Hier wird Adam als Archetypus des Herrschers wie auch in den Fußbodenmosaiken in Syrien interpretiert. Er ist weder gekrönt noch nimbiert, wird aber an den Typus des bärtigen Pantokrators angeglichen. Auch im Inneren gibt es Freskendekorationen mit einem Adam- und-Eva-Zyklus von der Erschaffung bis zur Vertreibung. Die heute zerstörte Darstellung im Kuppeltambour⁹⁸⁰ mit der Namensgebung der Tiere durch Adam wird hier wiederholt und ebenfalls mit dem Königtum Gagiks parallelisiert.

Die Hagia Sophia in Trapezunt⁹⁸¹ ist unter Manuel I. Komnenos (1238-1263) entstanden. Auf zwanzig unterschiedlich großen Blöcken ist die Genesisgeschichte in sieben ausgewählten Szenen von der Erschaffung Evas bis zur Tötung Abels über der südlichen Tribelon-Portikus in Stein geschnitten. Der von rechts nach links zu lesende, ursprünglich farbige Fries ist durch die Hauptarkade thematisch in die Zeit vor und nach dem Fall eingeteilt. Darüber befindet sich in Majuskeln jeweils eine griechische Inschrift, die inhaltlich auf das jeweilige Relief bezogen ist. Im linken Teil wird aus dem Fasten-Triodion für die Vesper am Vorabend des Fastensonntags der Vergebung, das der Vertreibung der Protoplasten gedenkt, zitiert: »Adam saß vor dem Paradies und betrauerte

seine Nacktheit und weinte«, rechts folgt die Bibelstelle Gen 2,8: »Gott pflanzte einen Garten in Eden und setzte den Menschen, den er geformt hatte, hinein«. Konform zu den Fresken der Pantokrator-Kirche im Kloster Dečani werden die Protoplasten vor dem Fall bekleidet dargestellt (s. S. 194). Die Selektion der Szenen und die Inschriften weisen darauf hin, dass liturgische Texte die Grundlage für die Darstellungen des Frieses waren. Beim Eintreten in die Kirche wird den Gläubigen beispielhaft durch die Geschichte der Adams und Evas die Sündhaftigkeit der Menschen und zugleich vorbildhaft die durch Reue und Buße ermöglichte Aussicht auf Sündenvergebung vor Augen geführt.

Figurenkapitelle im Kloster San Juan de la Peña

Aus der Fülle der narrativen Kapitellskulpturen mit Adam- und-Eva-Motiven seien nur die im Benediktiner-Kloster San Juan de la Peña (1180-1195) herausgegriffen, da sie eine außergewöhnliche und für die kretischen Fresken relevante Ikonographie aufweisen. Der romanische Kreuzgang des spanischen Klosters im pyrenäischen Bergland der Sierra San Juan de la Peña enthielt auf den Säulenkapitellen einen umfangreichen alt- und neutestamentlichen Zyklus, der 1675 teilweise vom Feuer zerstört wurde⁹⁸². Neben Schöpfungs- und Sündenfallszenen zeigt ein Kapitell die außergewöhnliche Darstellung der Arbeit Adams, der in zeitgenössischer Kleidung mit einem aragonischen Pflug, dem zwei Ochsen vorgespannt sind, das Land bestellt⁹⁸³.

Portal- und Fassadenplastik

Das berühmte Skulpturenfragment mit der Versuchung der liegenden Eva befand sich ursprünglich zusammen mit einer heute verlorenen Darstellung Adams unterhalb des Tympanons mit Lazarus-Darstellungen am Türsturz des Nordportals der Kathedrale Saint-Lazare in Autun⁹⁸⁴. So wie das große Weltgericht am Eingangsportal der Pilger-Kathedrale des Heiligen Lazarus wurden auch diese Skulpturen im 12. Jahrhundert vom Meister Gislebertus geschaffen⁹⁸⁵. Während die horizontal gelagerte Eva zum Apfel des Paradiesbaumes greift, steht hinter ihr der Verführer in der Gestalt eines Teufels, von dem heute nur noch eine Krallen- und ein einzelner Dämonenkopf erhalten sind.

Über dem linken und rechten Seitenportal der von dem italienischen Bildhauer Wiligelmus um 1110 gestalteten West-

979 Zur Bauplastik in Aghtamar Ipşiroğlu, Aghtamar Abb. 2. 6-7. 11. 20. – Der Nersessian, Aght'amar. – Thierry, Aght'amar 289-329. – Davies, Aght'amar. – Jones, Aght'amar. – Dorfmann-Lazarev, Alt'amar.

980 Nachzeichnung bei Jolivet-Lévy, Aghtamar Abb. 17.

981 Zum Genesisfries in Trebizond Talbot, Trebizond. – Safran, Trebizond. – Eastmond, Genesis Frieze.

982 Zum Kloster San Juan de la Peña Patton, Romanesque Cloister 24-83 Abb. 3-27.

983 Zur Darstellung des aragonischen Pfluges Violant i Simorra, Arado Tradicional 187-212. – Gimpel, Medieval Machine 33-35.

984 Der heute nicht mehr existente Bauschmuck des Nordportals wurde 1482 von Kardinal Rolin beschrieben; dazu Kat. Autun 2017, 44.

985 Heute im Musée Rolin; zur Eva Hommers, Saint-Lazare Autun 86-93. – Schade, Traum Adams 480-488. – Kat. Autun 2017.

fassade der Kathedrale San Geminiano in Modena ist jeweils eine Steinplatte mit marmornen friesartigen, von einer Arkadenarchitektur hinterfangenen Reliefzyklen mit Adam-und-Eva-Erzählungen angebracht⁹⁸⁶. Im mittleren Fassadenbereich führen zwei weitere Friese die alttestamentliche Geschichte über den Brudermord bis zum Noahbund fort.

Der aufwendige Skulpturenschmuck des Westportals der Basilika San Zeno Maggiore in Verona, der die beiden Bronzetürflügel umrahmt, wurde mit der Erweiterung und Restaurierung der Kathedrale nach dem Erdbeben von 1117 durch den Meister Nicolò 1138 geschaffen⁹⁸⁷. In heilstypologischem Gegenüber zu den alttestamentlichen Szenen auf der linken Portalseite ist rechts ein christologischer Zyklus von der Verkündigung an Maria bis zur Kreuzigung angeordnet, der durch einen weiteren Mitarbeiter, den Meister Guillelmus, signiert ist. Die von unten nach oben angeordneten Wandfelder zeigen auf der linken Portalseite die Schöpfung der Tiere, Adam-und-Eva-Erschaffung, Sündenfall, Vertreibung und eine Arbeitsszene mit der spinnenden und zugleich Kain und Abel stillenden Eva und dem hackenden Adam. Möglicherweise wird im Bild Evas mit den zwei Kindern an der Brust das Bild der allegorisierten Tugend mit der mütterlichen, ebenfalls zwei Säuglinge nährenden Frauenfigur auf der Bronzetür aufgegriffen (s. S. 189).

Die zwischen 1290 und 1330 von Lorenzo Maitani in flächigem Reliefstil geschaffene Fassadendekoration der Kathedrale Santa Maria Assunta in Orvieto⁹⁸⁸ schlägt in vier großen marmornen Pfeilerreliefs, die alle durch das rankende Baummotiv verbunden sind, einen großen heilsgeschichtlichen Bogen von den Schöpfungs- und Paradiesszenen über die messianischen Prophetien in der Wurzel Jesse zu den Geschichten von Jesus und der Gottesmutter und schließlich zum Jüngsten Gericht. Am linken Pfeiler der Fassade sind, eingebunden in einen stilisierten Lebensbaum, Genesiszenen von der Erschaffung bis zum Brudermord eingefügt. Die Schöpfung der Menschen wird von Engeln begleitet. Am Ende stehen die postparadiesischen Szenen, die über die Feldarbeit Adams und das Spinnen Evas hinaus die künstlerischen Arbeiten, die artes liberales, der aus den Ureltern hervorgehenden Nachkommenschaft einbeziehen.

An den Seiten des nördlichen Transeptportals der Kathedrale Notre-Dame in Rouen⁹⁸⁹, dem Portail des Libraires, das von den Priestern als direkter Zugang zur Kirche genutzt

wurde, sind über 200, um 1300 von Jean Davy geschaffene vierpassförmige Reliefmedaillons eingemeißelt, deren Bildfelder durch Handschriften aus der dortigen Bibliothek beeinflusst wurden. Die Reliefs rahmen das Tympanon mit dem Jüngsten Gericht. Im oberen Register des östlichen und westlichen Feldes präsentieren sich 22 Genesisbilder von der Weltschöpfung über Adam-und-Eva-Szenen bis hin zu Kain und Abel. Unterhalb der Schöpfungsgeschichten folgen Reihen mit unterschiedlichen Tieren, die den göttlichen Erschaffungsszenen zugeordnet sind. Unterhalb der postlapsarischen Bilder erscheinen phantasievolle hybride Monster und groteske Fabelwesen mit anthropomorphen und zoomorphen Zügen. Sie entstammen der mittelalterlichen Vorstellungswelt und den Bildern der ovidischen Metamorphosen. Sie sind die Manifestation der gefallenen, ungeordneten teuflischen Welt nach der Vertreibung aus dem Paradies. Die drei postparadiesischen Szenen, die Übergabe einer Hacke für den Ackerbau an Adam durch den Schöpfergott, die häuslichen Arbeiten der Protoplasten und die Geburt des ersten Kindes zeigen außergewöhnliche ikonographische Details. Ob ein weiteres, schlecht erhaltenes enigmatisches Reliefmedaillon mit einer Badeszenerie dem Adam-und-Eva-Komplex zuzuordnen ist oder nur ein Genremotiv darstellt, bleibt unsicher⁹⁹⁰.

Wandmalereien und Mosaik

Anfänge

Heilsgeschichtliche, typologisch den neutestamentlichen Szenen gegenübergestellte alttestamentliche Monumentalzyklen erscheinen bereits im 5. Jahrhundert auf den Langhauswänden der frühchristlichen römischen Basiliken. Diese sind nur in späteren Nachzeichnungen oder Handschriften erhalten, so etwa die verlorenen römischen Langhauszyklen in San Paolo fuori le mura⁹⁹¹ und in Alt-St. Peter⁹⁹². Die Adam-und-Eva-Geschichten werden nicht als isolierte Episoden betrachtet, sondern durch weitere Genesiserzählungen, etwa den Kain-und-Abel- oder den Noah-Themenkreis, fortgeführt und in heilshistorischer Intention neutestamentlichen Szenen gegenübergestellt. Diese ausgiebigen römisch-basilikalischen Monumentalzyklen werden zumeist als modifizierter Bestandteil einer der vielen Cotton-Genesis-Redaktionen angesehen⁹⁹³.

986 Zum Relief in Modena Frugoni, Wiligelmo 259-310 Abb. 263. – Reiche, Wiligelmos.

987 Zum Relief in Verona Kain, Sculpture of Nicholaus 169-205 Abb. 97-105. – Lorenzoni/Valenzano, San Zeno.

988 Zur Fassadengestaltung am Dorn von Modena Taylor, Orvieto. – Middeldorf Kosegarten, Orvieto. – Greenstein, Creation of Eve 41-83 Abb. 14.

989 Zum Portail des Libraires Lefrançois-Pillion, Portails de Rouen. – Schlicht, Portail de Libraires. – Carment-Lanfry/Le Maho, Rouen. – Thenard-Duvivier, Portails de Rouen 131-160. – online-Präsentation www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php (27.07.2019).

990 Die Szene ist einerseits in den Lauf der vertikalen Relieftafeln eingeordnet, folgt in der horizontalen Reihung jedoch auf die Geburtsszene Kains; Lefrançois-Pillion, Portails de Rouen 179 wie auch Thenard-Duvivier, Portails de Rouen 181 Abb. 56 vermuten das Reinigungsbad Evas nach der Geburt Kains.

991 Die barocken Kopien durch Kardinal Barberini aus dem 17. Jh. befinden sich in der Biblioteca Vaticana in Rom (Barb. Lat. 4406). Ob Alt St. Paul bereits bei der Fertigstellung des Baus, Ende des 4. Jhs., mit einem figurlichen Zyklus ausgestattet wurde, ist umstritten; dazu Koenen, Konstantinskreuz 83-84. – Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln 32 Anm. 228; Besprechung und Abbildungen des Zyklus bei Koenen, Konstantinskreuz 83-125 Abb. 6-30.

992 Die Dokumentation von Giacomo Grimaldi über die Alt-St. Peter-Fresken befindet sich in der Biblioteca Vaticana in Rom (Barb. Lat. 2733); zum dortigen Freskenzyklus Kessler, Old St. Peter. – Kessler, Passover 97-108. – Koenen, Konstantinskreuz 88-92 mit Abbildungen Taf. 10-11.

993 Dazu Weitzmann/Kessler, Cotton-Genesis. – Kötzsche-Breitenbruch, Via Latina 26. 47-48.

In der römischen Tradition ist der Bildtypus des auf der Kosmoskugel thronenden, christologisch interpretierten Schöpfergottes verwurzelt.

Fresken der Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar

Die zwischen 915 und 921 im Auftrag von König Garik Arzruni entstandene armenische Kreuzkuppelkirche enthält im Inneren Fresken aus dem Jahr 921, die heute größtenteils zerstört sind⁹⁹⁴. Darunter befindet sich auch ein Adam-und-Eva-Zyklus mit Erschaffung, Tierbenennung, Anrufung mit Schuldzuweisungsmotiv und Vertreibung⁹⁹⁵. Bei dem Urteil des Christuslogos über die Protoplasten erscheint statt einer Schlange ein hybrides Tierwesen.

Fresken in der Höhlenkirche in Mavruca Dere in Kappadokien

Im Jahr 2009 wurden im nördlichen tonnengewölbten Schiff der Höhlenkirche (Güzelöz-Başköy Nr. 3) in Mavruca, dem heutigen Güzelöz, zehn Genesis-Szenen entdeckt⁹⁹⁶. Durch stilistischen Vergleich mit anderen kappadokischen Ausmalungen werden sie in das späte 9. oder frühe 10. Jahrhundert datiert. Dieser für die frühe Zeit einmalige Zyklus enthält Darstellungen von der Erschaffung des Lichts bis zu den Arbeitsszenen Adams und Evas. Der anthropomorphe als Κύριος ὁ Θεός bezeichnete Schöpfer wird im jugendlich-bartlosen Typus dargestellt, zudem taucht ein Engel als Begleiter Adams bei der Tierbenennung auf. Die Protoplasten erscheinen wie in den späteren Wandmalereien in Dečani und dann in Velika Hoča und Peć nach der Erschaffung bis zur Vertreibung mit Bekleidung. Fortgeführt wird der Genesiskomplex durch zwei Wunderheilungen Jesu, sodann die Erweckung des Lazarus und die drei Jünglinge im Feuerofen. Als umfassender Kontext sind die Bewahrung und endzeitliche Erlösung durch Christus signifikant, zumal die sepulkrale Funktion der Kirche durch ein Arkosolgrab und die Lokalisierung auf einem Friedhof dokumentiert ist.

Romanische Wandmalereien

Der rege Austausch zwischen lateinischen und griechischen Künstlern in der Zeit der Kreuzzüge und des lateinischen Interregnums in Konstantinopel ist eingehend dokumentiert⁹⁹⁷. In dieser Periode entstand durch die vermehrte Verbreitung von Bildtraditionen, etwa durch Wanderkünstler, ein hybrides Gebilde aus unterschiedlichen stilistischen und ikonographischen Strömungen.

Die von dem Abt von Montecassino Desiderius beauftragte Malerei in der Basilika Sant'Angelo in Formis wurde um 1080 von byzantinischen Künstlern ausgeführt⁹⁹⁸. Von den Adam-und-Eva-Szenen dieses umfangreichen Freskenzyklus⁹⁹⁹ mit alt- und neutestamentlichen Darstellungen an den jeweils gegenüberliegenden Langhauswänden ist heute nur noch die Vertreibung erhalten. Die Westwand zeigt ein großes Weltgericht.

Mittelitalienische Langhauszyklen

Die Wiederaufnahme des konstantinischen basilikalischen Bautyps im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien bringt eine Ausstattung der Langhauswände mit mehrzonigen Freskenausmalungen mit sich. Dort entstehen wie in den frühromischen Kirchen zyklische heilsgeschichtliche Genesisbilder, die auch den Adam-und-Eva-Themenkreis einschließen. Die Renaissance dieser Monumentalzyklen präsentiert sich geographisch im römischen Umfeld. Aus den teilweise schlecht publizierten Monumenten werden beispielhaft San Giovanni an der Porta Latina in Rom und die Kirchen in Ceri, Anagni, Ferentillo, Spoleto und Cori angeführt¹⁰⁰⁰. Im Querhaus der Oberkirche der Basilika San Francesco in Assisi (um 1290)¹⁰⁰¹ sind jeweils zwei der monumentalen Protoplastenszenen im oberen Teil der spitzbogigen Joche neben den Fenstern platziert. Das Eröffnungsbild der Welterschöpfung mit dem im Außenkreis von Engelscharen umringten Schöpfer wird Jacopo Torriti zugeschrieben, die weiteren Szenen den Meistern der sog. römischen Schule¹⁰⁰². Die postparadiesische Episode ist zerstört. Die meisten Zyklen der mittelitalienischen Basiliken enthalten die typischen Standardszenen der Erschaffung Adams und Evas, des Sündenfalls, der Vertreibung und der Arbeit der Protoplasten, die dann in heilsgeschichtlicher

994 Zu den Fresken Der Nersessian, Aght'amar. – Mathews, Alt' Amar 245-257. – Thierry, Aght'amar 289-329.

995 Abbildungen und eine Rekonstruktion des Zyklus bei Mathews, Alt' Amar Abb. 3-4. – Thierry, Aght'amar Abb. 1-11.

996 Die Höhlenkirche liegt 20 km westlich der Stadt Yeşilhisar in der Provinz Kayseri; zur Kirche Uyar/Peker, Güzelöz-Başköy 290-292 Abb. 8-9. – Uyar/Peker, Cycle of Genesis Cappadocia.

997 Zuletzt dazu der Ausstellungskatalog Kat. Schallaburg 2018 und die dazugehörigen Aufsatzbände.

998 Die Chronik der Klosterkirche von Montecassino, geschrieben von Leo von Ostia, belegt die Aussendung von Gesandten nach Konstantinopel zur Anforderung von Künstlern und Handwerkern (1066); dazu Bloch, Montecassino. – Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen. – Tsamakda, Kunstimport 95 (dazu auch S. 188).

999 Zu den Fresken in San Angelo Moppert-Schmidt, San Angelo in Formis. – Maffei, Sant'Angelo in Formis.

1000 Die Kirche San Giovanni an der Porta Latina in Rom (dat. um 1200); die Kirche Santa Maria Immacolata nel Borgo in Ceri (dat. 1. Drittel 12. Jh.), die Krypta San Magno e Oratorio di S. Tommaso Becket der Kathedrale in Anagni (dat. Ende 12. Jh./Anfang 13. Jh.); die Kirche San Pietro in Valle in Ferentillo (dat. Ende 12. Jh.); die Kirche San Paolo inter Vinea in Spoleto (dat. Anfang 13. Jh.); die Kirche Santa Maria Annunziata in Cori (dat. Ende 14. Jh.); zu den Wandmalereien Demus/Hirmer, Wandmalereien. – Koenen, Konstantinskreuz 125-163 mit Abbildungen. – Zchomelidse, Ceri. – Tamanti, Ferentillo.

1001 Zur Kirche in Assisi Poeschke, San Francesco Assisi mit Abbildungen der Genesisfresken Abb. 95. 99. 101. – Malafarini, San Francesco Assisi.

1002 Malafarini, San Francesco Assisi 223.

Abfolge von den Vätergeschichten und Exodus-Erzählungen weitergeführt werden. Neutestamentliche Bildfolgen werden ihnen wie in den frühchristlichen römischen Basiliken gegenübergestellt. Die postparadiesische Episode, die öfters durch das Erstlingsopfer Kains und Abels ersetzt wird, verwendet ansonsten das Motiv, das auch in den karolingischen Bibeln erscheint, den hackenden Adam und die stillende Eva. Spoleto und Ferentillo zeigen zusätzlich die Darstellung Adams zwischen den Tieren. Am Beginn steht statt einer zyklischen Welterschöpfung eine In-Principio-Darstellung, die den ersten Schöpfungsbericht in einem kompakten Bildfeld zusammenfasst. Ikonographisch absorbieren die Zyklen mit dem basilikalischen Dekorationsprinzip den römischen Typus der frühchristlichen Monumentalmalerei. Die gemeinsamen Wurzeln mit den römischen Riesenbibeln, etwa der Pantheon-Bibel, offenbaren sich in dem vorangestellten Welterschöpfungsbild und dem Bildmotiv des auf der Sphaira sitzenden Schöpfergottes. Dieser ist, außer in Assisi, nach dem frühromischen Bildtypus bartlos-jugendlich dargestellt. Das Motiv der Erschaffung der Protoplasten auf einem Berg mit vier hervorquellenden Paradiesflüssen, das beispielsweise in der Florentiner Bibel von Santa Maria del Fiore aus dem 12. Jahrhundert auftaucht, ist auch in San Giovanni an der Porta Latina, in Ceri und Ferentillo zu beobachten.

Katalanische Fresken

Die einst im Kapitelsaal des Klosters Santa Maria in Sigena verorteten, teilweise vom Feuer zerstörten Fresken sind heute im Museum in Barcelona ausgestellt¹⁰⁰³. Die 16 m langen Wandflächen sind mit einem neutestamentlichen Bildzyklus ausgestattet. Auf den Flächen der Tragebalken befindet sich ein imposanter heilsgeschichtlicher alttestamentlicher Zyklus, der auch die Adam-und-Eva-Thematik mit ausführlichen Arbeitsszenen aufnimmt. Die Datierung der romanischen Fresken ist umstritten. Meist werden sie zwischen 1196 und 1208 angesetzt. Da sie jedoch große Affinitäten zu englischen Buchmalereien aus dem 13. Jahrhundert zeigen, ist auch eine etwas spätere Datierung möglich¹⁰⁰⁴. So werden die stilisierten Tier- und Pflanzendarstellungen aus Handschriften des 12. Jahrhunderts, dem englischen Harley-Bestiarium (Ms. Harley 4751) und aus dem York-Psalter (Ms. Hunter 229 U.3.2) kopiert. Das über die Unterrichtung Adams und Evas beim Landbau hinausgehende, nur vereinzelt formulierte Motiv der aktiven Mithilfe durch einen Engel bei der Bestellung des Ackers ist schon in der Aelfric-Paraphrase (Cotton Ms. Claudius B IV 9) bezeugt. Unikal ist das Motiv des schlafenden Adam bei der Verführung Evas durch die Schlange. Der

Meister von Sigena zeigt erstaunlich gute Kenntnisse der östlichen Monumentalkunst und integriert typisch byzantinische Bildformulare in seine Wandmalereien. In den im klassizistischen Stil ausgeführten Darstellungen der Protoplasten und des bärtigen Christuslogos lassen sich auch byzantinische Einflussnahmen erkennen. Ähnlichkeiten bestehen darüber hinaus im Figurenstil und in ikonographischen Details mit den sizilianischen Mosaiken.

Sizilianische Mosaiken

Eingespannt in den Rahmen der Schöpfungsgeschichte und weiterer Genesiserzählungen zu den Stammvätern präsentieren die Mosaiken der Langhäuser in der Cappella Palatina (ca. 1132-1143)¹⁰⁰⁵ und etwas ausführlicher in der Kathedrale von Monreale (ca. 1177-1190)¹⁰⁰⁶ auf Sizilien zyklische Adam-und-Eva-Erzählungen. In einem »Melting Pot« der Kulturen fließen im Sizilien des 12. Jahrhunderts normannische, lateinische, islamische und byzantinische Kunstströmungen zusammen. Die Ausstattung mit alttestamentlichen Bildzyklen folgt dem Bildprogramm römischer Langhausdekorationen unter Verwendung byzantinisch-ikonographischer Elemente. Die basilikale Architektur und das Bildkonzept stehen in enger Beziehung. Die Frage nach den archetypischen Vorbildern und der Verbindung der beiden sizilianischen Zyklen untereinander ist bis heute nicht eindeutig geklärt¹⁰⁰⁷. Beide Genesis-Mosaikausstattungen zeigen viele Parallelen in den Bildmotiven, aber auch gravierende Unterschiede, etwa in der Ausführung der Schöpferdarstellung. Die Cappella Palatina wählt den wandelnden Christus wie in der Cotton-Genesis-Rezension, während Monreale den römischen Typus des auf der Sphaira thronenden Schöpfers übernimmt. Sicherlich gab es gemeinsame Werkstatttraditionen und die Kenntnis der Bilder der Cappella Palatina durch den Künstler in Monreale. Gemeinsamkeiten sind zudem mit dem Berliner Elfenbein und dem Salerno-Antependium erkennbar. Die sizilianischen Mosaiken zeigen wie die Elfenbeine den bärtigen byzantinischen Christuslogos, nicht den bartlos-jugendlichen der römisch-venezianischen Bildtradition. So entstehen auf Sizilien zwei Genesiszyklen, die einerseits auf gemeinsamen Bildtypen aufbauen, andererseits in Auswahl und vielen Details eigenständige Genesis-Interpretationen aufweisen.

Genesiskuppeln in San Marco

Der extensive Mosaikzyklus mit hoher Illustrationsdichte aus dem 13. Jahrhundert, der sich auf die sog. fünf Genesiskuppeln

1003 Die Wandmalereien sind heute im Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona ausgestellt. Das Nonnenkloster in Sigena wurde 1158 von Königin Sancha von Kastilien, Ehefrau des Königs Alfons II. von Aragon, gegründet. Dort verstarb sie 1208; zu den Wandmalereien Probst, Sigena.

1004 Dazu Pächt, English Frescoes in Spain 166-175. – Oakeshott, Sigena.

1005 Zu den Mosaiken in der Cappella Palatina Demus, Norman Sicily. – Poeschke, Mosaiken 246-275 mit Abbildungen des Adam-und-Eva-Zyklus. – Cilento, Norman Sicily. – Dittelbach, Cappella Palatina. – Bodinek, Cappella Palatina.

1006 Zu den Mosaiken in Monreale Kitzinger, Monreale. – Poeschke, Mosaiken 276-313 mit Abbildungen des Adam-und-Eva-Zyklus.

1007 Dazu der Aufsatz von Müller, Monreale 232-246.

peln im Atrium von San Marco in Venedig verteilt, basiert auf den handschriftlich-piktoralen Quellen der Cotton Genesis oder einer heute verlorenen Schwesterhandschrift¹⁰⁰⁸. Gleichwohl sind durch die Anpassung an eine konzeptionelle mittelalterliche Neuinterpretation nicht nur inhaltliche, sondern auch ikonographische Veränderungen gegenüber der spätantiken Vorlage zu vermerken. So kommt es zu Erweiterungen, etwa in der Verdoppelung der Versuchungsszene, zu neugeschaffenen Hinzufügungen wie der bereits früh in der Cotton-Genesis verlorenen Adamerschaffung oder zu ganz neuen Szenenkomplexen wie der Einführung Adams ins Paradies mit den vier Paradiesflusspersonifikationen. Eine Rezeption der Cotton-Genesis-Tradition und eine Verpflichtung gegenüber spätantiken Bildmotiven stehen jedoch außer Frage¹⁰⁰⁹. Die erste Kuppel ist mit der Schöpfungs- und Paradiesthematik ausgefüllt, während die Zeugung und Geburt Kains in der östlichen Lünette der Schöpfungskuppel ihren Platz fand.

Kuppelmosaik im Baptisterium in Florenz

Das gewaltige achteckige Kuppelmosaik im Baptisterium San Giovanni mit fünf narrativen Registern wurde zwischen 1260 und 1275 fertiggestellt¹⁰¹⁰. Die Frontseite der westlichen Kuppel unterbricht diese Anordnung mit der zentralen Darstellung Christi als Weltenrichter, der von zwei Segmenten des Jüngsten Gerichts zu beiden Seiten flankiert wird. Die Mitte der Kuppel bildet der stehende Pantokrator als Schöpfergott mit den ihn umringenden neun areopagitischen Engelschören, der zugleich den Beginn der Schöpfung anzeigt. An das nach byzantinischen Bildmotiven gestaltete Weltgericht anschließend folgt die Heilsgeschichte mit alttestamentlichen Szenenfolgen, beginnend mit den Schöpfungs- und Paradiesgeschichten. Die letzten Kreise beschreiben das Leben Josephs, Jesu und Johannes des Täufers als Kirchenpatron. Die Genesisbilder stützen sich auf die Bildformulare frühromischer Langhauszyklen und zeigen damit auch Ähnlichkeiten mit den in ebendieser Traditionsgruppe stehenden mittelitalienischen Wandmalereien und den italienischen Riesenbibeln. Den Anfang bildet wie in den romanisch-italienischen Fresken und Bibeln das In-Principio-Bild der Welterschöpfung. Das Bildmotiv der Erschaffung der Protoplasten auf dem Berg mit den vier Paradiesflüssen wird ebenfalls übernommen. Die Bärtigkeit des auf der Sphaira thronenden Schöpfergottes dagegen richtet sich nach der byzantinischen Ikonographie, die auch die sizilianischen Mosaiken bezeugen. Die Darstellung Evas

mit der Spindel zeigt Übernahmen aus der Cotton-Rezension von San Marco. Die Arbeiten der Protoplasten werden durch die Halbfigur des Schöpfergottes in der Himmelsrundung begleitet.

Gotische Wandmalereien in Naturns

Neben dem alten Freskenbestand aus dem 8. Jahrhundert weist die Prokulus-Kirche in Naturns in Südtirol an der südlichen Außenwand einen teilweise zerstörten, um 1400 datierten elfteiligen Schöpfungs- und Protoplastenzyklus auf¹⁰¹¹. Neben den Erschaffungsszenen und dem Sündenfall sind drei postparadiesische Darstellungen erhalten. Alle drei Arbeitsszenen der Stammeltern werden von einer frontalen Engelsfigur mit ausgebreiteten Flügeln begleitet. Neben der spinnenden Eva wird Adam in dreifacher Weise beim Landbau abgebildet, als grabend, pflügend und eggend. Ein großes Bildfeld zeigt ihn, wie er, begleitet von einem großen Engel, mit einem zweirädrigen Pflug die Erde beackert, während rechts der segnende Bischof Prokulus thront.

Serbische Wandmalereien

Das heute im Kosovo gelegene, 1327 von Stefan Dečanski gegründete serbische Pantokrator-Kloster in Dečani wurde von seinem Sohn Stefan Dušan bis 1350 mit einem unermesslichen Reichtum an paläologischen Wandmalereien ausgestattet¹⁰¹². Das Bildprogramm umfasst in enzyklopädischer Weise alle biblisch-apokryphen, hagiographischen und liturgischen Themen. In den Kuppeln des dem Heiligen Demetrius geweihten Nordschiffes und den angrenzenden Lünetten ist ein umfangreicher Genesiszyklus mit über 50 Bildern dargestellt. Die dritte Kuppel ist mit sehr ausführlichen Adam-und-Eva-Szenen dekoriert: Erschaffung Adams und Evas, Zuführung, Versuchung Evas, Sündenfall, Verbergen, Gericht, Vertreibung, Trauer der Protoplasten und die Empfängnis Kains. Auffällig ist die Darstellung der Protoplasten in langen Gewändern bis zum Sündenfall, während sie bei ihrer Erschaffung und Vertreibung nackt gezeigt werden. Schöpfergott ist der von einer gezackten Mandorla umgebene wandelnde Christuslogos. Das Motiv der Zeugung Kains in der postparadiesischen Szene wird in veränderter bildlicher Umsetzung aus der Cotton-Genesis-Tradition von San Marco aufgegriffen.

Die im 16. Jahrhundert, in einer Phase der durch das Patriarchat in Peć initiierten Neugestaltung kirchlicher Ausma-

1008 Zu den Mosaiken Demus, Mosaiken. – Demus, San Marco. – Jolly, San Marco (mit einer durch gender studies beeinflussten Überbetonung der misogynen Aussageintention des mittelalterlichen Entwerfers). – Krause, San Marco und der große Sammelband von Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco; Abbildungen der Protoplastenszenen bei Hellenkemper Salies/Loose, Mosaiken Venedig. – Giannoulis, Genesis.

1009 Zu den neuesten Forschungsergebnissen Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco.

1010 Zur Kuppel im Florentiner Baptisterium Hueck, Kuppelmosaiken. – Schwarz, Mosaiken. – Giusti, Baptisterium Florenz. – Poeschke, Mosaiken Abb. 354-378.

1011 Zu den Fresken in Naturns Theill, Naturns. – Flor, Naturns 43-63; eine Umzeichnung des Zyklus bei Kofler Engl, Naturns 282 Abb. 293-317.

1012 Zu den Fresken in Dečani Todić/Čanak-Medić, Dečani; der vom Kloster Viskosi Dečani herausgegebene Band über das Kloster s. Dečani; Abbildungen bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/ (27.07.2019).

lungen entstandenen Fresken der heute ebenfalls im Kosovo gelegenen Hagios Nikolaos-Kirche in Velika Hoča¹⁰¹³ nehmen südlich an das Letzte Gericht an der Westwand angrenzend eine Erzähleinheit der Protoplastengeschichte auf. In einer einzigen Monumentalszene werden Sündenfall, Vertreibung, das postparadiesische Leben mit dem hackenden Adam und der spinnenden Eva und der Brudermord mit der Aufnahme Abels durch Christus komprimiert zusammengefasst. Auffällig ist die im Bildfeld integrierte gestaffelte achtköpfige Engelschar, die Bekleidung der Protoplasten wie in Dečani und die Bekrönung Adams¹⁰¹⁴. Eine ebenfalls kontaminierte, verkürzte Einzelszene mit fast identischem Bildaufbau und Darstellungsdetails wie im Adam-und-Eva-Konglomerat in Velika Hoča ist neben der Weltgerichtsdarstellung im Narthex zu den drei Kirchen im Patriarchat von Peć mit postbyzantinischen Malereien (1565) verortet¹⁰¹⁵.

Genesiszyklen der italienischen Frührenaissance

Die toskanische Kollegiatskirche Maria Assunta in San Gimignano besitzt einen berühmten alttestamentlichen Freskenzyklus aus dem 14. Jahrhundert¹⁰¹⁶. Die Genesisbilder, 1367 von dem sienesischen Künstler Bartolo di Fredi geschaffen, enthalten auch sechs Adam-und-Eva-Szenen. Beeinflusst wurden die Fresken durch die byzantinische Tradition eines Duccio und von der Frührenaissance des Giotto. Der Schöpfer wird von einer unikalischen Seraphim-Mandorla umgeben. Kontextuell wird dem alttestamentlichen ein neutestamentlicher Zyklus gegenübergestellt, dessen intendierte Verherrlichung des Erlösungswerkes Christi in einer überdimensionalen Darstellung der Kreuzigung Christi gipfelt.

Das Baptisterium der Kathedrale von Padua ist mit einem Freskenzyklus ausgestattet, der mehr als hundert Bildfelder umfasst. Geschaffen wurden die Wandgemälde in den Jahren 1375 bis 1378 von Guisto de' Menabuoi¹⁰¹⁷. Die Kuppel zeigt im Zentrum den halbfigurigen Pantokrator im byzantinischen Stil mit Redegestus und Evangelium. Seine Gloriole ist von einer eindrucksvollen gewaltigen endzeitlichen Paradiesdarstellung mit Engelchören, Aposteln und Seligen umgeben. Daran schließt sich im letzten Kreissegment ein Genesiszyklus an, der auch Adam-und-Eva-Szenen enthält. Das heilsgeschichtliche Bildprogramm reflektiert die spätere Nutzung der Taufkapelle als Mausoleum. Die Fresken wurden von Fina Buzzaccarini, der Ehefrau des Herrschers von Padua, Francesco il Vecchio da Carrara, die diesen Ort als letzte Ruhestätte für ihre Familie auswählte, in Auftrag gegeben¹⁰¹⁸.

Die Begräbnisstätte Camposanto in Pisa, deren Rundbogenarkadenwände mit Fresken ausgestattet sind, enthält auch ein mehrszeniges Genesisfresko mit Adam-und-Eva-Bildern des Orvietaners Piero di Puccio aus den Jahren 1389-1391¹⁰¹⁹. Auffällig ist hier die den Schöpfer begleitende Engelschar bei der Erschaffung der Protoplasten.

Monumentalmalereien aus postbyzantinischer Zeit

Bemerkenswert ist das gehäufte Auftreten von Adam-und-Eva-Zyklen in den ausgemalten postbyzantinischen Kirchen, wie es die beiden oben besprochenen serbischen Kirchenausmalungen zeigen. Diese Fresken führen die auf Kreta erstmalig aufgekommene Bildtradition, wenn auch in unterschiedlicher piktoraler Ausführung, in den kirchlichen Bildprogrammen fort. Die Annahme ist nicht abwegig, dass diese zudem heute verlorene Zyklen in zahlreichen zerstörten Kirchengemälden reflektieren. Gleichermäßen bewahren sie das überwiegend in Handschriften dokumentierte und weitertradierte Erbe byzantinischer Protoplastenikonographie. Das nun im Bildkonzept der Kirchen fest verankerte Thema erfreut sich im griechischen Raum zunehmender Beliebtheit.

Auch die Fresken der Außenwände der Moldauklöster in der Bukowina, die in der Nachfolge byzantinischer Bildtraditionen stehen, weisen zahlreiche Beispiele für Adam-und-Eva-Zyklen auf¹⁰²⁰. Die umfangreichen Außenmalereien des rumänischen Klosters Voroneţ aus dem Jahr 1547 verbildlichen neben einem großen Weltgericht und der Wurzel Jesse an der Nordfassade Genesiszenen. Dort wird die Glorienbekleidung der Ureltern zwischen Erschaffung und Vertreibung wie in Dečani thematisiert und Adam mit dem zweifach bespannten Ochsenpflug abgebildet. Die Außenfassaden der Klöster in Moldoviţa (1537) oder Suceviţa (1595) und der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Arbore (1541) nehmen die Adam-und-Eva-Thematik im endzeitlichen Rahmen des Weltgerichts und der universell-heilsgeschichtlichen Einbindung durch den Jessebaum auf. In Suceviţa sind die Genesiszenen in die Tugendleiter des Johannes Klimakos als Möglichkeit der Rückkehr zum Paradies integriert, in Voroneţ und Arbore dem Tugendturm der Himmelszölle gegenübergestellt. Zudem besteht eine enge Verzahnung von Märtyrersyklen und Adam-und-Eva-Szenen, wie es in Ano Viannos manifestiert ist.

1013 Die erste nur in Resten vorhandene Malschicht stammt von 1345, im 16. Jh. wurde die Kirche neu ausgemalt; zur Kirche Vojvodić/Marković, *Artistic Heritage Kosovo* 34 Abb. 15.

1014 Dat. ca. 1577; zur Kirche Garidis, *Peinture Murale* 313-345; Abbildung dort Abb. 255 und bei BLAGO Archives Velika Hoča www.srpskoblago.org/Archives/VelikaHoca/Nicholas/Pictures/Inside/282N3272.html (27.07.2019).

1015 Zur Kirche Garidis, *Peinture Murale* 313-345; Abbildung dort Abb. 233 und bei BLAGO Archives Patriarchate Peć www.srpskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/Narthex/WesternNave/2ndBay/Vault/282N2753.html (27.07.2019).

1016 Zu den Adam-und-Eva-Szenen des Freskenzyklus Freuler, Bartolo di Fredi 50-95 mit großer Bildtafel im Anhang.

1017 Zum Freskenzyklus Lievore, Padua Fresken.

1018 Zur Grabfunktion der Kapelle Saalman, Carrara Burials.

1019 Zu den Pisaner Fresken Bucci, Camposanto Pisa 39-41. – Ahl, Benozzo Gozzoli Abb. 204. – Wille, Camposanto Pisa; s. Freuler, Bartolo di Fredi 69-70.

1020 Zu den Außenfresken der Moldauklöster Nyssen, Moldauklöster. – Vasiliu, Moldauklöster. – Fabritius, Moldaukirchen. – Agura-Toni, Sakralkunst Moldova. – Sinigalia/Boldura, Bukowina. – Kuyumdzhieva, Genesis Cycles 233-248.

Die metabyzantinischen Bildprogramme der Athos-Klöster zeigen ebenfalls Adam-und-Eva-Episoden¹⁰²¹. Weiterhin ist im Exonarthex des Hagios Nikolaos-Philanthropinon-Klosters in Ioannina (1542-1560) die Urelternthematik aufgenommen¹⁰²². Die Hagios Demetrios-Kirche in Palatitsia bei Veroia verknüpft im Narthex Protoplastenbilder an der Nordwand mit darüberstehenden Strafszenen und mit dem Weltgericht an der Ostwand¹⁰²³. Die Trapeza des Klosters Hagios Panteleimon in Agia (Larissa) wurde 1616 mit Fresken ausgemalt, die auch einen ausführlichen, kontinuierlich gestalteten Adam-und-Eva-Zyklus zeigen¹⁰²⁴. Ebenfalls in Thessalien nahe der Stadt Trikala sind im Narthex des Dousikon-Klosters Genesissszenen verortet (1739)¹⁰²⁵. Die Taxiarchen-Kirche in Anitsaio auf Ägina zeigt die Vertreibungsszene mit den nimbierten Ureltern in ungewöhnlicher Verortung am Kuppeltambour unterhalb des Pantokrators¹⁰²⁶. In der Koimesis-Kirche in Asklipio auf Rhodos (1676/1677)¹⁰²⁷ werden ausführliche Genesisfolgen von der Welschöpfung bis zum Brudermord oberhalb eines szenenreichen Passionszyklus gesetzt. Ebenfalls auf Rhodos sind im Narthex der Panagia-Eleousa-Kirche in Dimilia aus dem 18. Jahrhundert Genesisdarstellungen einem großen Weltgerichtszyklus gegenübergestellt¹⁰²⁸. Im Narthex der Hagios Nikolaos-Karidis-Kirche in Kastoria (1711) erscheint an der Westwand ein Adam-und-Eva-Zyklus, der mit der Anweisung Gottes an Adam im Paradies beginnt und mit dem Brudermord und der Beweinung des toten Abel durch die Stammeltern endet¹⁰²⁹. Hier werden viele Bildmotive der Oktateuch-Tradition, wie die Schöpferhand Gottes, aufgenommen. Auf dem Peloponnes, etwa in der Koimesis-Kirche

(Παναγία Καθολική) in Gastouni¹⁰³⁰, und schwerpunktmäßig in der Mani¹⁰³¹ gibt es zahlreiche Kirchengemälde aus dem 18. Jahrhundert, die ebenso wie die kretischen Kirchen isolierte Adam-und-Eva-Szenen ohne eine heilsgeschichtliche Fortführung mit weiteren Genesisepisoden in das endzeitlich ausgerichtete Bildprogramm des Weltgerichts integrieren¹⁰³². Die postbyzantinischen Fresken im Außenbereich der Felsenkirche des Panagia-Sumela-Klosters in Maçka bei Trapezunt aus dem 18. Jahrhundert nehmen in ihrem Genesis-Zyklus das Bildmotiv des mit einem Ochsen gespannt pflügenden Adam zusammen mit der spinnenden Eva auf¹⁰³³.

Kretische Wandmalereien

Auf Kreta und im angrenzenden griechischsprachigen Kulturkreis gibt es keine weiteren zeitnahen Adam-und-Eva-Darstellungen im Kirchenraum, die als Vergleichsbeispiele herangezogen oder als direkte Vorlage angenommen werden könnten. So muss neben der Untersuchung der externen außerkretischen ikonographischen Archetypen auch nach der Übernahme von bereits bestehenden Bildbausteinen aus thematisch sachfremden Bereichen innerhalb der kretischen Wandmalereien gefragt werden. Die Verwendung und Neuinterpretation bekannter Bildformulierungen ist ebenso wie die Erfindung unikalischer Szenenelemente eine mögliche Option zur Erstformulierung des protologischen Adam-und-Eva-Themas. Naheliegender ist der Blick auf die Gestaltung des endzeitlichen Paradieses oder des Weltgerichts.

- 1021 Etwa im Refektorium des großen Lavra-Klosters (Ende 16. Jh.) oder im Narthex des Dochiariou-Klosters (1568); dazu Millet, Athos Abb. 240, 1-2. – Phousterēs/Toutos, Agios Oros 338-347. – Bekiarēs, Docheiariu; im Katholikon des Esphigmenou-Klosters (1840/1841) Mponovas, Agion Oros 89-91 Abb. 543-548.
- 1022 Zu den Fresken im Philanthropinon-Kloster Acheimastou-Potamianou, Philanthropinon. – Garidis/Paliouras, Monasteries Ioannina 25-26. 143-145 Abb. 225-229; speziell zu den Protoplastenszenen Papaeustathiou, Philanthropinon mit Abbildungen; weitere postbyzantinische Beispiele in griechischen, russischen Monumenten und im Balkangebiet sind bei Kuyumdzhieva, Genesis Cycles 235 Anm. 9-13 aufgelistet.
- 1023 Folgende Szenen sind vorhanden: Erschaffung Adams, Segnung der Protoplasten, Anweisung, Sündenfall, Gericht, Vertreibung und Trauer; die Maleereien des Naos sind 1570, die des Narthex 1592 datiert; zur Kirche Garidis, Peinture Murale 226. – Papaeuangelou, Agios Dēmētrios Palatitsia Abb. 24.
- 1024 Zur Trapeza Zōga, Hagios Panteleēmonos, speziell zu den Genesissszenen 49-59 Abb. 84. 88. 94. 97. 99-100. 112.
- 1025 Zum Narthex Tsiourēs, Dousikon 234-237 Abb. 9-10.
- 1026 Erbaut im 12./13. Jh.; zur Kirche Pennas, Ägina 28-39 Abb. 34; in den weiteren Tambourfeldern sind eine ungewöhnliche Jakobsleiter mit hinauf- und hinabfliegenden Engeln, das Wunder von Chonae und Erzengel Michael

- mit Josua abgebildet; die Maleereien werden von Pennas ins 13. Jh. datiert (34), aus stilistischen und ikonographischen Gründen ist eine Datierung ins 16./17. Jh. wahrscheinlicher.
- 1027 Ausgemalt von dem Maler Neochorio aus Chios; zur Kirche Volanakis, Asklipio Rhodos.
- 1028 Zur Kirche Gallas, Rhodos 248-250 Farbtaf. 63-64. – Lojacono, Pitture 182-183 Abb. 17, allerdings mit falscher Datierung ins 13. Jh.
- 1029 Datiert durch eine Stifterinschrift; Literatur zu dieser Kirche war mir nicht zugänglich.
- 1030 Die Maleereien sind durch eine Inschrift auf das Jahr 1702 datiert, Stifter ist Ioannikios Neiros, Bischof von Oleana. Hier wird der Adam-und-Eva-Zyklus bis zum Turmbau zu Babel fortgeführt. Die Erschaffung der Protoplasten erfolgt durch den trinitarischen Schöpfergott; zur Kirche Athanasulis, Gastuni.
- 1031 Traquair, Western Mani 177-213. – Greenhalgh/Eliopoulos, Mani. – Drandakēs u. a., Katō Mani. – Drandakēs, Mesa Mani.
- 1032 Hagios Chrysostomos in Skoutari (1750; Drandakēs u. a., Katō Mani 187-192 Nr. 113 Abb. 43); Hagioi Theodoroi in Kambos (1760), die Koimesis-Kirche in Milea (1776), das Dekoulou-Kloster (1765), das Kloster Hagios Nikolaos bei Sotirianika aus dem 18. Jh. und die Hagios Georgios-Kirche in Maratheia (1839; Drandakēs u. a., Katō Mani 77-81 Nr. 46 Abb. 18).
- 1033 Zum Kloster Aydin, Sumela.

Relevante ikonographische Bausteine für den Bildfindungsprozess

Auswahl der Genesiszenen

Den Beginn der Genesissequenzen der kretischen Kirchen bildet nicht wie etwa in den Oktateuchen, den römischen und italienischen Langhauszyklen oder den sizilianischen Mosaiken die Welterschöpfung, sondern die Erschaffung des Menschen. Allein Panteli zeigt am Anfang ein allgemeines Bild von der Entstehung des Kosmos. Das Ende ist durch die Arbeiten oder den postparadiesischen Zustand der Protoplasten gekennzeichnet. Die Kain-und-Abel-Geschichte des Brudermordes, die etwa auf den Elfenbeinkästen, in den Homilien des Kokkinobaphos-Meisters oder auch auf dem Relief der Fassadendekoration am Dom von Orvieto als erste unausweichliche Konsequenz des Sündenfalls folgt, fehlt im kretischen Bildkonzept. Auch eine heilsgeschichtliche Fortführung durch Genesisgeschichten mit Noahepisoden und weiteren Vätereerzählungen wie in den römischen Langhauszyklen, den sizilianischen Mosaiken oder der Neapolitanischen Hamilton-Bibel ist hier nicht thematisiert. Die karolingischen Bibeln dagegen beschränken sich in einer großen Vollblattminiatur ebenso ganz auf die Adam-und-Eva-Thematik. In deren Nachfolge verbinden die italienischen Riesenbibeln des 12. Jahrhunderts, etwa die Pantheon-Bibel, auf der Eingangsminiatur zur Genesis die Abbildung des Schöpfergottes ausschließlich mit Adam-und-Eva-Sequenzen von ihrer Erschaffung bis zu ihrem irdischen Leben. Die Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel jedoch fügt auf der gleichen Miniatur sowohl Welterschöpfung als auch Brudermord hinzu. Die kretischen Kirchen setzen durch die bewusste Reduktion der Genesiserzählungen auf die Adam-und-Eva-Sequenzen den Schwerpunkt auf die anthropologische Ursprungsfrage. Primär ist das Interesse am Woher des Menschen und seiner genuinen paradiesischen Gottesbeziehung, nicht an den kosmischen Ereignissen der Schöpfung. Der Verzicht auf die Episode des Brudermordes stellt die Geschichte des Menschen mit Gott in ein vergleichsweise positives Licht. Die erste negative Konsequenz des Sündenfalls wird bewusst weggelassen. Die Arbeitsszenen, die den Zyklus beenden, vermitteln ein optimistisches, von Gottes Gnade und Philanthropie durchzogenes Bild des postparadiesischen Lebens. Die anthropozentrische Konzentration des alttestamentlichen Genesis Themenkreises verdichtet sich mit der zunehmenden Eschatologisierung des kontextuellen Bildprogramms. Während in den italienischen oder sizilianischen ausführlichen Zyklen der heilsgeschichtliche Aspekt stärker im

Vordergrund steht, wird durch die engere Verzahnung mit der Weltgerichtsthematik, wie es auch in der Folge die postbyzantinische Monumentalmalerei vornimmt, der Schwerpunkt auf die Gott-Mensch-Relation im Spannungsfeld von End- und Urzeit verlagert.

Schöpfergott

Schöpfergott – Christus in der Mandorla

In der Evangelismos-Kirche wird der Schöpfer bei der Adamschöpfung in einer Mandorla sitzend abgebildet, während er sich bei Evas Erschaffung auf einem mandorlaumschlossenen Thron befindet (Taf. 6, 1; 7, 1). Im Schöpfungskontext zeigt die Sieneser Handschrift zur Welterschöpfung aus dem Ende des 13. Jahrhunderts große ikonographische Nähe zu Evangelismos (Ms. H. VI. 31). Auch sie benutzt die Bildformel des aus der Distanz schaffenden, von einer Mandorla umgebenen Christuslogos. Bei der Schöpfung Adams sitzt Christus im Dreiviertelprofil in einer blauen sternbesetzten Gloriole auf einem roten Regenbogen (fol. 86^v) (Taf. 109, 1)¹⁰³⁴. Die Erschaffung Evas wird durch den in der Mandorla stehenden Christus vollzogen (fol. 90^v)¹⁰³⁵. Hier fehlen allerdings die den Schöpfer begleitende Engelschar und der Thronstuhl bei einem ansonsten ikonographisch sehr ähnlichen Schöpfergottstypus.

Weitere Bildzeugnisse liefern zwei Neapolitanische Bilderbibeln, die den Schöpfer in einer von Engeln getragenen Mandorla abbilden. Der Schöpfergott in der Hamilton-Bibel sitzt als janusköpfiger, die Trinität verkörpernder Christuslogos in einer Mandorla und ist von Engeln umgeben (Ms. 78 E 3, fol. 4^v) (Taf. 109, 2)¹⁰³⁶. In der Anjou-Bibel steht der weißhaarige Schöpfergott in der von Engeln gestützten Gloriole (Ms. 1, fol. 6^v) (Taf. 109, 3)¹⁰³⁷. Hier fehlt die Distanz zwischen Erschaffer und Geschöpfen, die die kretischen Bilder auszeichnet. Der Schöpfer spricht den aufrechtstehenden Adam an und zieht Eva eigenhändig aus der Seite Adams heraus. Auch die trinitarische, bzw. gottväterliche Interpretation des Schöpfers stimmt nicht mit dem kretischen Christus überein.

In der Pantokrator-Kirche in Dečani erscheint der Christuslogos, allerdings ohne die ihn tragende Engelschar, in einer weißen mit Zacken versehenen Mandorla zur Erschaffung

1034 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/11/>, als Schöpfungsunterlage wird hier ein Widder dargestellt, möglicherweise als Vorausschau auf Adams Herrschaft über die Tiere.

1035 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/19/> (27.07.2019).

1036 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. IV.

1037 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. XVII.

Adams und Evas (Taf. 110, 1). Er ist stehend in Dreiviertelansicht dargestellt und beugt sich mit ausgestrecktem Arm aktiv zu den Protoplasten herab. Diese Bildübersetzung unterscheidet sich von dem distanziert sitzenden Christus in Evangelismos. Auf den Fresken Bartolo di Fredi in San Gimignano schwebt Christus in einer rot gezackten Mandorla, die aus apokalyptischen Engelswesen gebildet wird, zur Erschaffung Adams heran (Taf. 110, 2)¹⁰³⁸. In der nächsten Szene thront er in diesem dynamischen Seraphimkranz und zieht Eva eigenhändig aus Adams Seite. In der postbyzantinischen Koimesis-Kirche in Asklipto auf Rhodos umfängt der in der Mandorla sitzende Schöpfergott den bereits stehenden Adam, auch hier eine völlige Aufhebung der Distanz (Taf. 111, 1)¹⁰³⁹. Die Fresken in Dečani und San Gimignano, obwohl ikonographisch unterschiedlich gestaltet, stellen die Erschaffungsszenen durch das Bildmotiv der transzendent gestalteten Mandorla in einen endzeitlichen Kontext, ohne allerdings die hieratische Komponente des kretischen Kreationbildes zu akzentuieren. So erscheinen einzelne Komponenten des christologisch-endzeitlich interpretierten Schöpfertypus bereits in römisch-italienischen Handschriften und Fresken sowie im serbisch-byzantinischen Dečani. Eine Übernahme der Gesamtkomposition ist jedoch nicht glaubhaft, da zu viele Bildbausteine fehlen und konzeptionelle Unterschiede in der Art der Schöpfungshandlung ersichtlich sind.

Auf der Suche nach innerkretischen Vergleichsbeispielen fällt die Nähe zur byzantinischen Himmelfahrtsdarstellung auf. Der zur Erhöhung in den Himmel aufsteigende Christus wird in einer Mandorla thronend meist von vier Engeln emporgetragen. In der Hagios Georgios-Kirche in Artos¹⁰⁴⁰ oder in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli sitzt Christus mit einem in Falten herabfallenden Pallium mit erhobenen Händen in der ovalen Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird (Taf. 111, 2). Als Sitz dient in vielen Bildern ein roter stilisierter Regenbogen. In Evangelismos verweist dieser durch den fast transzendenten Weißton in jenseitige Sphären. Die im Gegensatz zur Himmelfahrt verdoppelte Anzahl der Engel charakterisiert Christus als den wiederkommenden Christus der Endzeit. Die Darstellung des in der Mandorla thronenden Pantokrators wird ebenso in der Deesis des Weltgerichtsbildes verwendet. In der Soter-Kirche in Potamies¹⁰⁴¹, der Hagios Prokopios-Kirche in Livada¹⁰⁴² oder in der Apostel-Kirche in Lithines (Andromyloi)¹⁰⁴³ sitzt Christus als endzeitlicher Richter in der von Engeln getragenen Mandorla und ist von fürbitenden Aposteln umgeben. Unterhalb erscheint die Heto-

masia mit Adam und Eva (Taf. 106, 2; 112, 1; 127, 1). In ebendiesem Bildschema schwebt Christus in der Soter-Kirche in Myrthios¹⁰⁴⁴ und in der Panagia-Kirche in Anisaraki in der Mandorla thronend zum letzten Gericht herab (Taf. 112, 2; 139, 1). Diese enge Kontextualität mit der Weltgerichtsthematik enthüllt die transzendent-endzeitlichen Wurzeln der Komposition des Schöpfertypus. Der protologische Erschaffer verschmilzt mit dem eschatologischen Bild des in den Himmel aufgefahrenen und zum Gericht erneut erscheinenden Christus. Die strenge Frontalität des sitzenden Richters wird jedoch auf narrativer Ebene durch eine Hinwendung des Oberkörpers zu dem gerade erschaffenen Adam gemildert. So wird dem Erzählcharakter des Genesisberichtes und der auf eine einzige Person konzentrierten Handlungsaktion Rechnung getragen. Vorbildhaft mag hier der Typus des ewigen Weltenschöpfers im Athos-Psalter sein, der Christus im Dreiviertelprofil in der Mandorla sitzend zeigt (Taf. 126, 2)¹⁰⁴⁵.

Das Motiv des in der Mandorla einwohnenden, mit den Stammeltern interagierenden Christus taucht in einem weiteren endzeitlichen Rahmen auf. In der Anastasis als Darstellungsmotiv der Auferstehung wird Christus in den kretischen Bildern in unzähligen Abbildungen von einer Mandorla umgeben. Allerdings wird er stehend präsentiert und vollzieht die eschatologische Rettungshandlung mit handanlegender Geste. In der Metamorphosis-Kirche in Panteli, in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites¹⁰⁴⁶ und in der Panagia-Kirche in Anisaraki¹⁰⁴⁷ zieht Christus Adam, in diesem Bildkontext jedoch handanlegend und nicht distanziert, aus dem Sarkophag heraus (Taf. 113, 1). Nur in Panteli ist die Anastasis in einen räumlichen Zusammenhang zu den Protoplastenszenen gestellt. Als Teil des Festbildzyklus wird sie oberhalb des Vertreibungsbildes platziert. Die Rettung der Ur-eltern aus der Hölle und der Sieg über den Satan annullieren die Folgen der durch den Sündenfall bedingten Ausweisung aus dem Paradies. Die anderen drei Kirchen verzichten auf eine Verdoppelung der Anastasis-Szene, da diese bereits in das Bildprogramm des Naos integriert ist. Die Urzeit wird dort durch die Komposition des Schöpfergottes im Typus des apokalyptischen Christus mit der Endzeit verzahnt.

Schöpfergott – Christus auf dem Thron

Die drei Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori benutzen die Bildformel des distanziert im Dreiviertelprofil

1038 Dat. 1367; Abbildung bei Freuler, Bartolo di Fredi 67-68. – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/SG_OT_102_Bartolo_di_Fredi_Creation_of_Adam.JPG (27.07.2019).

1039 Dat. 1676/1677; zur Kirche Volanakis, Asklipto Rhodos mit Abbildung. – <https://v-murza.livejournal.com/123158.html> (27.07.2019).

1040 Dat. 1401; zur Kirche Drandakēs, Artos. – Spatharakis, Dated 153-156 Nr. 51 Abb. 136. – Spatharakis, Rethymnon 47-71 Nr. 4 Abb. Taf. 4.

1041 Zur Kirche Anm. 132; Abbildung bei Maderakēs, Deēsē B Abb. 34-35.

1042 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco 45, Nr. 181. – Lassithiotakēs, Sphakia 368-370 Nr. 115. – Maderakēs, Kolasē 117-236. – Bissinger, Kreta 205 Nr. 108.

1043 Abbildung bei Duits, Hell 76 Abb. 5.1.

1044 Dat. Ende 14. Jh./Anfang 15. Jh.; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco 57 Nr. 301. – Spatharakis, Agios Basileios 165-171 Nr. 22 Abb. 423.

1045 Cod. 65, fol. 11', im Kloster Dionysiou, Berg Athos, dat. ins 11. Jh.; zum Psalter Pelekanidis u. a., Mount Athos I 419-421. 116 Abb. 118. – Ševčenko, Second Coming 268-270 Anm. 55; 269 Abb. 14.12; die Hinwendung Christi mag hier auf den im unteren Segment abgebildeten Mönch bezogen sein, der vor der Vision des ewigen Höllenfeuers erschrickt.

1046 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 422.

1047 Abbildung bei Tsamakda, Kakodiki 405 Abb. 53.

auf einem Thron sitzenden, von einer Mandorla umgebenen Christuslogos als Schöpfergott (**Taf. 7, 1; 18, 1; 19, 1; 67, 1; 68, 1**). In Evangelismos wird dieser nur bei der Evaerschaffung verwendet.

Die frontal-thronende Gestalt des Christuslogos im Pantokrator-Typus wird im Schöpfungskontext mit der Ruhe des siebten Schöpfungstages verbunden. Auf den Mosaiken der venezianischen Basilika San Marco sitzt der Schöpfergott, jedoch ohne Mandorla, zwischen den sieben Tagesengeln auf einem Thron und segnet den siebten Engel¹⁰⁴⁸. Die Cappella Palatina in Palermo mosaiziert am siebten Schöpfungstag einen leicht in die Dreiviertelansicht gedrehten Christus (**Taf. 113, 2**). Er ist auf einem hochgestuften Thron mit melonenförmigen Kissen und Suppedaneum platziert¹⁰⁴⁹. Die frühchristlichen Fresken von St. Paul und die Wandmalereien der mittellitalienischen Basiliken, etwa der Oberkirche in Assisi¹⁰⁵⁰ oder der Kirche S. Maria Immacolata in Ceri¹⁰⁵¹, fassen zu Beginn des Adam-und-Eva-Zyklus die universelle kosmische Schöpfung nach dem ersten Genesisbericht (Gen 1), der auch die allgemeine Menschenschöpfung einschließt, in einem komprimierten Bild zusammen. Bei dieser Simultanschöpfung wird die frontale Halbfigur des Christuslogos im Typus des Pantokrators als Weltenschöpfer eingesetzt. Der byzantinische Oktateuch von Florenz beginnt die Welterschöpfung mit der Darstellung des Schöpfergottes im Typus des Alten der Tage (Laur. Plut. 5.38, fol. IV) (**Taf. 113, 3**). Dieser sitzt in Frontalansicht auf einem Thron in einer Mandorla, umgeben von Engelheeren. Er zeigt Ähnlichkeit, auch in dem ausgestreckten Erschaffungsgestus der Hände, mit dem christologisch interpretierten Schöpfer in Evangelismos. Nicht vorhanden sind jedoch die Dreiviertel-Drehung und eine direkte Verbindung mit der Erschaffungstätigkeit an den Protoplasten. Die Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel fügt auf ihrer in einzelne Bildfelder unterteilten Schöpfungsfolie als zentrales Motiv in der Mitte den byzantinischen Weltenrichter ein, der repräsentativ auf dem mit einem Melonenkissen belegten Thron mit erhobener Rechten und Evangelium sitzt (**Taf. 114**). Bei den Einzelszenen zur Erschaffung der Menschen wird der Schöpfer dagegen im Bildtypus des wandelnden Christus abgebildet (BnF Arsenal 5211, fol. 3^v)¹⁰⁵².

Bereits auf dem frühchristlichen Orbiculus von Oxford sitzt der kreuznimbierte Christus bei der Formung Adams auf einem Thron¹⁰⁵³. Eingebunden in die narrativen Genesisbilder kennt die Cotton-Genesis-Rezension bei der Erschaffung Adams den thronenden Christuslogos. In San Marco sitzt der bartlos-jugendliche Christus im Dreiviertelprofil auf

einem Thron und nimmt entgegen der kretischen immateriellen Wortschöpfung eigenhändig die handwerkliche Formung Adams aus der Erde vor (**Taf. 115, 1**)¹⁰⁵⁴. Die weiteren Schöpfungsszenen zeigen Christus wandelnd im Paradiesgarten. Im Hortus Deliciarum wird ebenfalls diese Cotton-Bildtradition mit dem unterschiedlichen Christustypus bei der Adam- und Evaerschaffung aufgegriffen (fol. 17^r/pl. 10) (**Taf. 115, 2**)¹⁰⁵⁵. Dort vollzieht der thronende bärtige Christus handanlegend sowohl die Formung als auch die Beseelung Adams, während Eva durch den wandelnden Christus aus Adams Seite gezogen wird. Auf dem Konstantinskreuz aus dem Lateran, das auf einer Seite Genessszenen aufweist, thront der Schöpfer im Dreiviertelprofil auf einem herrschaftlichen Sitz mit Rückenlehne¹⁰⁵⁶. Bei der Evaerschaffung erfolgt die Schöpfung manuell durch den Christuslogos. In allen Bildbeispielen fehlen Mandorla und die diese tragende Engelschar.

In der römischen Bildtradition ist der Bildtypus des auf der Kosmoskugel sitzenden Christuslogos verwurzelt. Er thront wie in den kretischen Kirchen in Distanz zu den Geschöpfen im Dreiviertelprofil mit Rotulus und Weisegestus auf der Sphaira. Bereits die frühchristlichen Langhauszyklen in San Paolo bezeugen diesen Typus (Barb. Lat. 4406, fol. 24^r; 25^v) (**Taf. 116, 1**)¹⁰⁵⁷. Im italienischen Einflussgebiet wird dieses Schöpferbildnis fast ausschließlich übernommen, so in den Freskendekorationen der mittellitalienischen Basiliken, in der römischen Riesenbibel aus der Biblioteca Angelica (Ms. 1273, fol. 5^v), der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12985, fol. 4^v), der Florentiner Baptisteriumskuppel oder auf den sizilianischen Mosaiken in Monreale (**Taf. 116, 2-3; 117, 1**).

Als Ergebnis zeigt sich, dass wohl einzelne Bildformulierungen des thronenden Christus in der Genesisbildtradition vorhanden sind. Die kretischen Bildelemente des Thronsitzen Christi, der Mandorla und der umgebenden Engelschar verbunden mit der Absenz einer handanlegenden Schöpfungstat lassen keine direkten Übernahmetendenzen von vorhandenen Genesistraditionen erkennen. Das Motiv des distanziert thronenden Pantokrators kann vielmehr dem kretischen Weltgerichtsbilderkreis zugeordnet werden. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli sitzt Christus beim Aposteltribunal auf einem Truhenthron mit Suppedaneum, umgeben von einer Mandorla, getragen von einer Engelschar (**Taf. 117, 2**)¹⁰⁵⁸. Ebenfalls auf einem Thron, hier mit Melonenkissen wie in Evangelismos, erscheint der Weltenrichter in der Hagios Panteleimon-Kirche in Zymvragou¹⁰⁵⁹. Die Panagia-Kirche in Kalathenes umgibt den thronenden Pantokrator mit einer spitzovalen Mandorla, die von Engeln gehalten wird

1048 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 184 Farbtaf. 13.

1049 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken Abb. 120.

1050 Abbildung bei Poeschke, Assisi 95 Abb. 2.

1051 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 28b.

1052 Abbildung bei Weiss, Art and Crusade Abb. VI.

1053 Außergewöhnlich ist hier zudem die frühe Verwendung eines Kreuznimbus für Christus bei der Erschaffung; Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 2.

1054 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, San Marco 185 Farbtaf. 16.

1055 Abbildung bei Green, Hortus Deliciarum Abb. 15.

1056 Dat. um 1300, im Museo di San Giovanni, Rom; zur Ikonographie der alttestamentlichen Adam-und-Eva-Szenen auf dem Kreuz Koenen, Konstantinskreuz 165-213 Abb. 4 Taf. 31a, 34a.

1057 Auf den Fresken in San Paolo ist diese Distanz durch die gestische Reaktion Adams zum Schöpfergott hin jedoch leicht zurückgenommen; Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Abb. 7-8.

1058 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 236.

1059 Dat. um 1360; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 227-231 Nr. 31. – Atlas Christian Monuments Nr. 342. – Psarakēs, Zymbragou, Abbildung dort 272 Abb. 6 und 273 Abb. 7.

(Taf. 118, 1)¹⁰⁶⁰. Die Bildformel des Schöpfergottes der Adam- und-Eva-Szenen entsteht durch Angleichung an die Gestalt des endzeitlichen Christus, dessen Aktionsradius retrospektiv um die protologische Schöpfungshandlung erweitert wird. Der Schöpfergott agiert im Typus des thronenden Weltenrichters, der zum letzten Gericht eintrifft. Durch die verdichtete narrativ-anthropologische Ausrichtung in den Erschaffungs-szenen wird der repräsentative Typus von der frontalen Sitzhaltung in das Dreiviertelprofil gedreht. Der Schöpfer der Menschen ist der präexistente ewige Logos, der zugleich als der Auferstandene, Erhöhte und Wiederkehrende formuliert wird. Die Schaffung der ersten Menschen und ihre Neuschöpfung im endzeitlichen Kontext werden durch die Verwendung der identischen christologischen Bildformel parallelisiert und thematisch verknüpft. Entfernte Kongruenz besteht zur römischen Variante, jedoch wird die dortige Sphaira durch die Gloriole bzw. den Thron ersetzt, der jugendlich-bartlose durch den bärtigen Christus-Pantokrator in der Mandorla. Zusätzlich wird die Engelschar hinzugefügt. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt der Aussage tiefgreifend. Christus ist nicht nur der kosmische Weltenherrscher, sondern vordringlich der protologische und endzeitliche Richter der Menschen. Evangelismos folgt bei der Menschengeschaffung annähernd dem ikonographischen Schema der Wiederkunft Christi. Der zurückkehrende Christus schwebt bei der Schöpfung Adams wie beim zweiten Adventus in der Mandorla herbei, allerdings hier nicht stehend, sondern sitzend. Dann thront er bei der Erschaffung Evas auf dem Richterstuhl. Durch diese Angleichung des Schöpferotypus an den Vorstellungskreis des Weltgerichts wird eine bildliche und damit auch inhaltliche Verklammerung von Ur- und Endzeit provoziert. Das Motiv der begleitenden Engelschar wird in einem gesonderten Kapitel (s. S. 202-204) behandelt.

Schöpfergott – wandelnder Christus

In Ano Viannos schreitet der kreuznimbierte Christus mit einem Rotulus in der linken und mit erhobener rechter Hand im Paradiesgarten, begleitet von seiner Engelschar (Taf. 44-46). Der Verzicht auf das Thronmotiv und die Christus umschließende Mandorla verdrängt das transzendent-endzeitliche Moment. Der Bildtypus des Schöpfers ist nicht als der wiederkehrende Weltenrichter definiert.

Der wandelnde Christuslogos ohne begleitende Engel ist eine geläufige Darstellungsform des Schöpfers. Parallel zum thronenden Christus bei der Formung Adams erscheint dieser bereits in der Cotton-Genesis-Rezension in

San Marco bei der Beseelung Adams und der Erschaffung Evas (Taf. 115, 1)¹⁰⁶¹. Dieser Wechsel des Schöpferotypus zwischen dem thronenden bei der Adamerschaffung und dem wandelnden Christus bei der Entstehung Evas ist auch in weiteren Cotton-Genesis-Traditionen, etwa im Hortus Deliciarum (fol. 17^r/pl. 10), zu beobachten (Taf. 115, 2)¹⁰⁶². Die karolingischen Bibeln, so die Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v) oder die Bibles moralisées, etwa der erste Band der Toledo-Bibel (Ms. M240, fol. 5^v)¹⁰⁶³, sind weitere Zeugnisse für den schreitenden Christuslogos. In der sizilianischen Cappella Palatina wird Adam durch den vor ihm stehenden Schöpfer geschaffen, nicht wie in Monreale, das der römischen Tradition folgt, durch den auf der Sphaira thronenden Christus (Taf. 118, 2)¹⁰⁶⁴. Er steht vor dem sitzenden Adam und generiert ihn durch den Redegestus und den energetischen Strahl. Das Salernitaner Elfenbein mit der Evaschöpfung zeigt einen Christus wie in Ano Viannos, der mit erhobener rechter Hand und Rotulus in der Linken das Schöpfungswerk vollbringt (Taf. 119, 1)¹⁰⁶⁵. Der italienische Meister Nicolò auf dem marmornen Portalrelief und der Künstler der Bronzeturtafeln an der Veroneser San-Zeno-Kathedrale setzen ebenfalls diesen Schöpferotypus bei der Erschaffung beider Ureltern ein¹⁰⁶⁶. Auch die byzantinischen Handschriften, die Psalterillustrationen (Add. Ms. 19523, fol. 162^r; Barb. Gr. 372, fol. 207^v; Cod. Slav. 4, fol. 157^r; Ms. 161, fol. 171^v) oder die Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, fol. 34^v) verwenden den Typus des dahinschreitenden Christus bei der Erschaffung der Protoplasten, der jedoch in aktiver Bewegung den liegenden Adam berührt (Taf. 119, 2-4; 120, 1-2). Die serbischen Fresken in Dečani kreieren einen wandelnden Christuslogos, der von einer gezackten Mandorla umgeben ist (Taf. 110, 1)¹⁰⁶⁷. Auf den postbyzantinischen Wandmalereien in der Mani, etwa in der Georgios-Kirche in Marathea¹⁰⁶⁸ oder der Koimesis-Kirche in Milea, erscheint der schreitende Schöpfer in Gestalt des weißhaarigen Gottvaters zur Erschaffung der Protoplasten.

Im Unterschied zur Kirche in Ano Viannos, die die Erschaffung durch die Handbewegung Christi abbildet, kombinieren viele Monumente und Handschriften den wandelnden Schöpferotypus mit einer berührenden Handanlegung oder einem manuellen Eingreifen in den Schöpfungsvorgang. Auf dem Salernitaner Elfenbein, in der Cappella Palatina in Palermo oder in Monreale gibt es dagegen wie in Ano Viannos keine unmittelbare Berührung zwischen Schöpfer und Geschöpf, sondern eine Erschaffung durch das Wort, symbolisiert durch den Sprechgestus der rechten Hand Christi (Taf. 118, 2; 119, 1). Auch in Dečani schafft der wandelnde Christus mit der Handbewegung, allerdings mit einer aktiveren herab-

1060 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 193-197 Nr. 11; Abbildung bei Maderakēs, Deēsē B Abb. 28.

1061 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 12. 14. 17.

1062 Abbildung bei Green, Hortus Deliciarum Abb. 15. 17.

1063 Abbildung bei König/Seifert/Siebert, Bible moralisée 155 Abb. 112.

1064 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 121. 140.

1065 Abbildung bei Bergman, Salerno Ivories Abb. 5.

1066 Abbildung bei Mende, Bronzeturāen Abb. 76. – Kain, Sculpture of Nicholas Abb. 101-102.

1067 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2262.html (27.07.2019).

1068 Abbildung bei Drandakēs u. a., Katō Mani Abb. 18.

gebeugten Hinwendung zu den Protoplasten (**Taf. 110, 1**). Keines dieser Bildzeugnisse testiert jedoch das außergewöhnliche Bildmotiv des schreitenden Christus, der von Engeln begleitet wird, wie in Ano Viannos. Die Pisaner Schöpfungszyklen im Camposanto aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zeigen eine ähnliche, jedoch stilistisch äußerst differierende Variante. Der von einer großen Schar Engel begleitete Christus ist zudem äußerst aktiv in den Erschaffungsvorgang involviert (**Taf. 120, 3**)¹⁰⁶⁹. Die postbyzantinischen Außenfresken in der moldawischen Klosterkirche in Arbore aus der Mitte des 16. Jahrhunderts verwenden dagegen einen sehr ähnlichen Bildtypus (**Taf. 121, 1-2**)¹⁰⁷⁰. Gefolgt von einer hinter ihm gestaffelten vielköpfigen Engelschar schreitet der Christuslogos zur Erschaffung der Protoplasten heran. Auch er hält einen Rotulus in der linken Hand und vollzieht die Schöpfung durch den Wortgestus der ausgestreckten Rechten. Dieses zeitlich spätere Auftauchen könnte auf einen eventuell älteren, über Jahrhunderte tradierten Genesisbildtypus hindeuten, dessen Verbindungsglieder heute verloren sind. Ano Viannos wählt eine bis dahin unikale Variante des engelbegleiteten wandelnden Christus als Schöpfergott.

Schöpfergott – göttlicher Strahl

Die Kirche in Panteli gestaltet ein anikonisches Schöpferbild, den Lichtstrahl aus einem Himmelssegment (**Taf. 87, 1; 92, 1**). Dieses piktorale Element ist aus unterschiedlichen Bildkomponenten zusammengesetzt, dem Motiv des Himmelsrunds und des göttlichen Strahls. Üblicherweise wird die Hand Gottes im Himmelshalbkreis als Zeichen göttlicher Theophanie eingesetzt. Diese Bildformel greift auf jüdische Tradition zurück. In der Synagoge in Dura Europos ist die »Manus Dei« allgegenwärtig. Sie erscheint etwa in der Szene mit Mose vor dem brennenden Dornbusch¹⁰⁷¹. In der christlichen Sarkophagplastik wird das göttliche Eingreifen bei der Gesetzesübergabe an Mose oder beim Erstlingsopfer durch diese Abbreiviatur dargestellt. Im Kontext der Adam-und-Eva-Szenen zeigt bereits eine frühe, durch jüdische Quellen beeinflusste Handschrift, die Wiener Genesis, bei der Anrufung und der Vertreibung die Hand Gottes in der Himmelsrundung (Cod. Theol. Gr. 31, foll. 1^r und 1^v) (**Taf. 122, 1-2**)¹⁰⁷². Eine spätere jüdische Handschrift vermeidet ebenso die anthropomorphe Darstellung des Schöpfers. Die Sarajevo-Haggadah (fol. 2^r) inszeniert ein goldenes Lichtstrahlenbündel bei der Erschaffung

Adams und auch bei der Vertreibung der Protoplasten¹⁰⁷³. Die Oktateuch-Rezensionen übersetzen das göttliche Agieren bei der Menschenschöpfung und ebenso das weiterhin folgende transzendente Eingreifen in die Welt des Menschen als »Manus Dei«. Im großen halbrunden Himmelsabschnitt, der mit Sternen und Sonne-Mond-Personifikationsmedaillons geschmückt ist, erscheint eine Hand, die einen göttlichen Strahl aussendet (Sm. A.1, fol. 9^r; Par. Gr. 746, fol. 30^r; Vat. Gr. 747, fol. 18^v; Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r) (**Taf. 88, 1-3**)¹⁰⁷⁴. Bei der Erschaffung Evas wird dieses Bildmotiv auch auf den Elfenbeinkästen verwendet, so etwa auf dem Darmstädter Kasten¹⁰⁷⁵ oder demjenigen im Cleveland Museum (**Taf. 123, 1**). Die griechische Barlaam-und-Josaphat-Handschrift aus dem 14. Jahrhundert folgt auch dieser Tradition (Par. Gr. 1128, fol. 29^v) (**Taf. 123, 2**)¹⁰⁷⁶. In der Sacra Parallela wird die Hand Gottes bei den Verurteilungsszenen von goldenen Strahlen flankiert (Par. Gr. 923, foll. 69^r und 149^r) (**Taf. 123, 3**)¹⁰⁷⁷. Bei der Anrufung und dem Urteil über die Protoplasten erscheint in der Sieneser Handschrift über die Weltschöpfung die Hand Gottes in einem sternbesetzten Himmelssegment (Ms. H.VI.31, foll. 96^r und 96^v)¹⁰⁷⁸.

Bei den Schöpfungsszenen in Panteli, die ansonsten viele Parallelen zu den Oktateuchen aufweisen, fehlt bei der Darstellung der anikonischen Schöpfermacht das Motiv der Hand Gottes. Dafür entströmt der göttliche Strahl aus dem runden Himmelssegment, der bei der Urteilsszene von zwei weiteren kleineren Strahlen flankiert wird. In der römischen Tradition, etwa auf den sizilianischen Mosaiken, wird oft bei der Adamsschöpfung der göttliche Energiestrahle mit dem personalisierten Schöpfergott assoziiert. In Palermo und Monreale, in der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12985, fol. 4^v), in S. Giovanni a Porta Latina in Rom und zugleich in der der Cotton-Rezension nahestehenden Handschrift des Hortus deliciarum (fol. 17^r/pl. 10) entweicht der Lichtstrahl aus dem Mund Christi und trifft das Gesicht Adams (**Taf. 115, 2; 116, 1-2; 117, 1; 118, 2**). Die Beseelung wird durch die Übertragung der machtvollen göttlichen, lebensschaffenden Potenz verbildlicht. In Dečani symbolisieren die weißen Zacken der Mandorla Christi diese göttliche Schöpfungsenergie (**Taf. 110, 1**)¹⁰⁷⁹. Aufgenommen wird die Visualisierung dieser anikonischen Schöpfungskraft in der postbyzantinischen Malerei, umgesetzt durch drei gezackte transzendente Lichtstrahlen, die aus der Himmelsscheibe hervorströmen. In der Georgs-Kirche des moldawischen Klosters Voroneț¹⁰⁸⁰ und im Philanthropinon-Kloster in Ioannina¹⁰⁸¹ entweichen die ebenso wie in Panteli

1069 Abbildung bei Bucci, Camposanto Pisa Abb. 204.

1070 Zum dortigen Genesiszyklus Drăguț, Arbore 25. – Vasiliu, Moldauklöster 188-189.

1071 Abbildung https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Moses_and_burning_bush.jpeg (27.07.2019).

1072 Abbildung www.bildarchivaustria.at/Bildarchiv/HAN/2/B11470107T11470112.jpg (27.07.2019).

1073 Friedman, Angelic Creation 83 Abb. 8.

1074 Abbildungsnachweise für weitere Folien der Oktateuche, auf die im nachfolgenden Text hingewiesen wird, werden weiterhin nicht extra aufgeführt. Alle Abbildungen sind bei Weitzmann/Bernabò, Octateuchs veröffentlicht bzw. sind online verfügbar.

1075 Abbildung bei Kat. Darmstadt 2007, 56.

1076 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r/f89.item> (27.07.2019).

1077 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124/f141.image> und <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124/f301.image> (27.07.2019).

1078 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/30/> und <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/31/> (27.07.2019).

1079 Abbildung bei BLAGO Archive Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Collections/Genesis/index_1.html (27.07.2019).

1080 Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster 99.

1081 Abbildung bei Garidis/Paliouras, Ioannina 144 Abb. 226.

in transparentem Grau gestalteten gezackten Strahlen aus dem Himmelssegment (Taf. 123, 4).

Das Bildformular des transzendenten Lichtstrahls erscheint in der byzantinischen und auch in der kretischen Monumentalkunst in anderen thematischen Zusammenhängen. In Panteli selbst wird der dreifache Lichtkegel aus der Himmelskugel als göttliche Emanation in neutestamentlichen Szenen eingesetzt. Die dortige Geburtsszene kombiniert den Strahl mit dem Stern (Taf. 123, 5). Der einfache göttliche Lichtstrahl, der auf das Jesuskind in der Krippe oder die Geburtshöhle gerichtet ist, gehört in vielen kretischen Bildern als fester ikonographischer Bestandteil zum Geburtsbild Christi. In der Soter-Kirche in Panteli, in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Garipas¹⁰⁸² oder in der Soter-Kirche in Kephali¹⁰⁸³ trifft der Strahl das Jesuskind in der Krippe. Bei den Taufbildern ist der einfache oder dreifache Lichtstrahl mit der Geisttaube ein verbindliches Element kretischer Bildformulierung, so auch in der Soter-Kirche in Panteli (Taf. 124, 1). Für die Theophanie in der Metamorphosis wird ebenso dieses visuelle Motiv göttlicher Emanation installiert. In Panteli entfließen acht Lichtstrahlen aus der Gloriole Christi (Taf. 124, 2). Durch das Symbol des Strahles wird die Manifestation göttlicher Macht visualisiert. Das Entströmen transzendenter Energie, das zugleich die erste Theophanieerfahrung für den Menschen figuriert, erschafft die Protoplasten. Die Interpretation des Schöpfers als spirituelle göttliche Energie, die ihren Ursprung in der Schöpfung hat und über weitere Theophanien wie der Geburt ihren Zielpunkt in der Metamorphosis als Offenbarung des überirdischen Taborlichtes findet, korrespondiert mit den mönchisch-hesychastischen Strömungen in Panteli. Die Tradition des anikonischen Schöpfergottes ist in den Bildformularen byzantinischer Handschriften verwurzelt. Die Eliminierung des Hand-Gottes-Motivs geschieht in Anpassung an die hesychastische Vorstellung göttlicher Schöpfungsenergie.

Himmlicher Hofstaat – Engel als Assistenzfiguren

In Evangelismos, Akoumia und Diblochori wird die Mandorla von Engeln getragen (Taf. 6, 1; 7, 1; 18, 1; 19, 1; 67, 1; 68, 1). Sie scharen sich um den thronenden Christus und sind bei der Erschaffung der Protoplasten präsent. Akoumia und Diblochori separieren drei stehende Engel von der übrigen Engelschar. In Ano Viannos folgen die Engel dem schreitenden Christuslogos.

Die Existenz von Engeln bei der Schöpfung ist in den apokryphen Handschriften ein geläufiges Thema. Auch ikonographisch tauchen die himmlischen Wesen schon früh in den Schöpfungsbildern auf. Auf dem Oxforder Orbiculus sitzt Christus mit Kreuznimbus auf dem Thron, um Adam aus Erde zu erschaffen. Über ihm schwebt ein Engel¹⁰⁸⁴. Engel sind auch Bestandteil der Cotton-Genesis-Rezension, belegt durch die Mosaiken in San Marco (Taf. 115, 1). Dort umrahmen die nebeneinandergereiht stehenden Engel die Schöpfungswerke. Ihre Funktion wird meist als Personifikation der sechs Schöpfungstage angegeben, die als Tagesengel die sechs Werke der Schöpfung begleiten¹⁰⁸⁵. Bei der Ruhe des siebten Tages wird das Thronbild des Christuslogos von sieben Engeln flankiert¹⁰⁸⁶. Auch in der Prokulus-Kirche in Naturns sitzt der weißbärtige Christuslogos bei der Schöpfungsrue frontal auf dem Thron, umgeben von einer Engelschar¹⁰⁸⁷. Die In-Principio-Illustrationen der universellen Schöpfungsdarstellungen benutzen das repräsentative Schema des thronenden, von Engeln begleiteten Schöpfergottes zur Inszenierung der ewigen Allmacht Gottes, ohne eine direkte Verbindung mit der Menschenschöpfung herzustellen. Zwölf Engel tragen in der Neapolitanischen Planisio-Bibel den dreifaltigen Creator Mundi in der Mandorla herbei, um die Anbetung durch die Schöpfung zu empfangen (Vat. Lat. 3550, fol. 5^v) (Taf. 125, 1)¹⁰⁸⁸. Der thronende allmächtige Herrscher Christus, flankiert von Engelscharen, markiert auch im englischen Caedmon-Manuskript (Ms. Junius 11, p. ii und p. 2)¹⁰⁸⁹ oder im Hortus Deliciarum (fol. 3^r/pl. 1)¹⁰⁹⁰ den Beginn der Schöpfung. Die Oberkirche von Assisi präsentiert in dem am Anfang stehenden Universalschöpfungsbild die Halbfigur Christi in einer runden Gloriole, deren innerer Kreis mit Engelwesen bevölkert ist¹⁰⁹¹. Auch die byzantinische Tradition kennt dieses Bild des Weltenschöpfers. Der Oktateuch in Florenz setzt an den Anfang der Genesiserzählung eine ganzseitige In-Principio-Folie mit der Welterschaffung (Laur. Plut. 5.38, fol. IV) (Taf. 113, 3). Das erste Segment wird durch den Bildtypus der Majestas Domini eingeleitet. Dort sitzt Gottvater auf einem Thron in der Mandorla, die von Engelscharen getragen wird, umgeben von vier weiteren stehenden Engelgruppen. Der Auf-und-Ab-Gestus der Hände und die ihn umgebenden apokalyptischen Wesen und Feuerräder identifizieren ihn als Weltenrichter.

Neben diesem verbreiteten repräsentativen Darstellungsmotiv ist die Präsenz von himmlischen Mächten auch in narrativen Schöpfungsszenarien belegt. Die karolingischen Bibeln zeigen den bei der Erschaffung der Protoplasten Hand anlegenden Christuslogos. Er wird in der touronischen Moutier-

1082 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 176-184 Nr. 17 Abb. 85.

1083 Dat. 1319/1320; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 212-217 Nr. 21. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 199. – Bissinger, Wandmalereien 73-74 Nr. 22. – Spatharakis, Dated 56-58 Nr. 18. – Papadakē-Oekland, Toichographies 491-514.

1084 Abbildung bei Pillinger, Textilien 53 Abb. 2.

1085 Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 97.

1086 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Abb. 13.

1087 Abbildung bei Theil, Naturns 300.

1088 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbt. III.

1089 Abbildung http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=ms_junius11 (27.07.2019).

1090 Abbildung bei Gillen, Hortus Deliciarum Farbt. 27. – Green, Hortus Deliciarum Abb. 7.

1091 Poeschke, Assisi 95.

Grandval-Bibel von zwei halbfigurigen Engeln begleitet, die mit ehrfurchtsvoll erhobenen Händen das Schöpfungswerk begutachten (Add. Ms. 10546, fol. 5^v). Ebenso übernehmen die italienischen Riesenbibeln die zwei assistierenden Engel. In der Pantheon-Bibel weisen sie im ersten Streifen, der die Menschenschöpfung einleitet, verehrend auf die Halbfigur des Pantokrators in einer runden Gloriole (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v)¹⁰⁹². In der Kreuzfahrer-Morgan-Bibel begleiten acht halbfigurige Engel in einem stilisierten Himmelsraum mit herabweisenden Händen aus der Ferne das Schöpfungswerk des Christuslogos (Ms. M. 638, fol. 1^v) (Taf. 125, 2)¹⁰⁹³. Die Erschaffung der Ureltern wird in der Millstätter Genesis durch einen ganzfigurigen Engel begleitet (Cod. GV 6/19 fol. 3^r und 6^r)¹⁰⁹⁴. Eine enge Parallele zu den kretischen Schöpfungsbildern ist in der italienischen Buchmalerei, etwa in der Neapolitanischen Hamilton-Bibel, zu entdecken (Ms. 78 E 3, fol. 4^r) (Taf. 109, 2)¹⁰⁹⁵. Bei der Erschaffung Adams thront der Schöpfergott, hier allerdings als janusfigurige Trinitätsgottheit, in einer Mandorla, die von neun Engeln getragen wird. Auch die Bibel für Andrea von Ungarn, ebenfalls aus der Werkstatt des Oriminia aus Neapel, zeigt in der Eva-Erschaffung einen in der Mandorla thronenden, von vier Engeln getragenen Schöpfer, der allerdings im Gegensatz zu den kretischen Szenen Eva eigenhändig aus der Seite Adams zieht (Ms. 1, fol. 6) (Taf. 109, 3)¹⁰⁹⁶. Eine aktive Beteiligung der Engel bei der Menschenschöpfung ohne Darstellung des Schöpfergottes belegen jüdische Handschriften. In der Sister-Haggadah flankieren jeweils vier Engel zu jeder Seite den aus der Erde entstandenen Adam (Taf. 125, 3). Sie halten ihn an den Armen und berühren sein Gesicht (Or. Ms. 2884, fol. 1^v)¹⁰⁹⁷. Überschrieben ist die Szene mit einem Zitat aus Gen 2,7: er (Gott) hauchte ihm (Adam) den Atem des Lebens in die Nase. Die Engel haben hier eine stellvertretende Funktion, die eine Vermeidung der anthropomorphen Verbildlichung Gottes intendiert.

Das die Schöpfung einleitende allgemeine In-Principio-Bild der kosmischen Welterschöpfung in Handschriften oder Fresken visualisiert den in der Gloriole thronenden Schöpfergott umgeben von Engeln. Dabei kommt es durch den Bildtypus des unveränderlichen Schöpfergottes, der von Urzeiten bis in alle Ewigkeit regiert, zu einer Vermischung von ur- und endzeitlichen Elementen. Dieses Bildmotiv wird in den kretischen Kirchen in die narrative Ebene übertragen. Eine vorbildhafte oder parallele Erscheinung verbunden mit einer aktiven Schöpfungshandlung zeigen nur die Neapolitanischen Bibeln des Trecento. Der in der Mandorla thronende Schöpfer,

getragen und umgeben von Engeln, nimmt die Menschenschöpfung vor. Die Hände des Engels in der Anjou-Bibel für Andreas von Ungarn, der die Mandorla von hinten stützend umfasst, erinnern an die Darstellung in Evangelismos (Ms. 1, fol. 6^r) (Taf. 109, 3)¹⁰⁹⁸.

In den wenigen byzantinischen Adam-und-Eva-Bildtraditionen ist dieses Motiv eher unüblich. Weder in den Oktauchen, den Psalterillustrationen, auf den Elfenbeinkästen oder den Fresken in Dečani sind Engel bei der Erschaffung der Protoplasten beteiligt. Ein in der byzantinischen Bildtradition stehendes Beispiel zeigt die angelogische Präsenz bei der Erschaffung. Auf der Bronzetür des Westportals der Sophienkirche in Nowgorod fliegen zwei Engel vom Himmel herbei, als Christus Eva aus der Seite Adams zieht¹⁰⁹⁹. Eine weitere Ausnahme bildet das universale Schöpfungsinialbild im Florentiner Oktateuch (Laur. Plut. 5.38, fol. IV), das eventuell die Darstellungsweise der vier kretischen Kirchen beeinflusst haben könnte (Taf. 113, 3). Hier hingegen wird der Weltenschöpfer im Typus des weißhaarigen Alten der Tage abgebildet. Die postbyzantinischen Fresken in der Koimesiskirche in Asklipto auf Rhodos hinterfangen die Mandorla des Schöpfergottes nur bei der Adamerschaffung mit drei Engeln (Taf. 111, 1).

In der byzantinischen Psalterillustration wird ohne direkten bildlichen Bezug auf eine Schöpfungshandlung der ewige Christuslogos und Weltenschöpfer in einer von Engeln getragenen Mandorla abgebildet. Im Theodor-Psalter thront Christus in der Mandorla von vier apokalyptischen Engeln flankiert (Add. Ms. 19352, fol. 16^v) (Taf. 126, 1)¹¹⁰⁰. Ein Psalter vom Berg Athos zeigt das visionäre Bild des herabschwebenden Christus als Weltenschöpfer in der Mandorla sitzend, umgeben von einem himmlischen Hofstaat aus zahlreichen hintereinander gestaffelten Engeln (Taf. 126, 2)¹¹⁰¹. In den illuminierten Homilien des Gregor von Nazianz erscheint Christus ebenfalls in endzeitlichem Kontext bei der messianischen Vision des Habakuk¹¹⁰². Im Athos-Codex 61 kommt er thronend in einer Mandorla vom Himmel herbei, die symmetrisch von einer vielköpfigen Engelschar gehalten wird¹¹⁰³. Im Athos-Codex 6 wird Christus an jeder Seite von drei mit Loroi bekleideten Engeln in einer Gloriole geleitet (Taf. 126, 3)¹¹⁰⁴. In diesen aufgeführten Beispielen aus der byzantinischen Buchmalerei wird das Christusbild mit Mandorla und Engeln im eschatologischen Bezugsrahmen verwendet.

Weitere Recherchen für eine Vorlage des thronenden Christus mit einer begleitenden Engelschar führen in das Umfeld der kretischen Weltgerichtsszenen. Der zum Gericht

1092 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12958 (27.07.2019).

1093 Abbildung <http://ica.themorgan.org/manuscript/158530> (27.07.2019).

1094 Abbildung bei Kessler, *Bibles Tours* Abb. 10. 14.

1095 Abbildung bei Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* Farbt. IV.

1096 Abbildung bei Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* Farbt. XVII.

1097 Abbildung bei Sed-Rajna, *Bible hébraïque* 15 Abb. 2.

1098 Abbildung bei Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* Farbt. XVII.

1099 Abbildung bei Mende, *Bronzetüren* Taf. 119.

1100 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r (27.07.2019).

1101 Cod. Dionysiou 65, fol. 11^r; Abbildung bei Pelekanidis u. a., *Mount Athos I* 116 Abb. 118. – Ševčenko, *Second Coming* 269 Abb. 14.12.

1102 Zur Vision des Habakuk in den Homilien des Gregor von Nazianz Galavaris, *Homilies* 120-124.

1103 Cod. 61, fol. 4^r; im Kloster Dionysiou, Berg Athos, dat. ins 11. Jh.; Abbildung bei Pelekanidis u. a., *Mount Athos I* 104.

1104 Cod. 6, fol. 5^r; im Kloster Panteleimon, Berg Athos, dat. ins 12. Jh.; Abbildung bei Pelekanidis u. a., *Mount Athos II* 173.

erscheinende Christuslogos wird in der Deesisdarstellung in einer Mandorla thronend von Engeln getragen. Die Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli, die Hagios Prokopios-Kirche in Livada oder die Hagios Ioannis-Prodomos Kirche in Erfi¹¹⁰⁵ zeigen den um die Gloriolen gestaffelten Engelschor, der den Weltenrichter herbeiträgt, um das Urteil über die Menschheit zu sprechen (Taf. 117, 2; 127, 1-2). Am augenfälligsten ist der parallele Bildaufbau in der Panagia-Kirche in Diblochori (Taf. 128, 1). Das Erscheinen Christi mit der Engelschar zum Jüngsten Gericht und der inkarnierte Schöpfer mit dem ihn begleitenden Engelschor zeigen eine erstaunliche Kongruenz. Auch im Koimesisbild der Theotokos wird der von Engeln herbeigetragene Christus in der Mandorla als der am Ende der Zeiten Wiederkommende definiert.

Die Genesis des Bildtypus des in der Mandorla thronenden, von Engeln umgebenen Christus als Protoplastenschöpfer dokumentiert Einflüsse aus Handschriften, etwa des Florentiner Oktateuchs und der westlichen Anjou-Bibel. Die postbyzantinischen Fresken auf Rhodos verweisen auf eine eventuell verlorene Überlieferungsstufe im byzantinischen Kulturbereich. Eine engere Verzahnung ist jedoch zu den Bildthemen des letzten Gerichts zu konstatieren. Das endzeitlich-piktorale Motiv des himmlischen Hofstaats aus dem Jüngsten Gericht wird in die Protologie zurückverlagert. Bekannte Bildbausteine werden in einen neuen Kontext gesetzt und bilden so auch inhaltlich eine Klammer zwischen dem Woher und dem Wohin der Menschheitsgeschichte.

In Ano Viannos wird der wandelnde Christus von einer ihm folgenden Engelschar begleitet. Diese Variante der Engelbegleitung bei der Schöpfung fällt ebenso aus der üblichen Norm der narrativen Darstellung des erschaffenden Christuslogos wie bereits der engelflankierte thronende Christus. Einzig in den italienischen Schöpfungszyklen des Piero di Puccio im Camposanto in Pisa ist eine enge bildliche Entsprechung erkennbar (Taf. 120, 3). Dicht gestaffelte, nimbierte Engel begleiten Christus bei der Erschaffung beider Protoplasten. Hier wird jedoch die transzendente Ebene verlassen. Der selbst handanlegende Schöpfer vollzieht in dynamischer Aktion die Schöpfung. Die Genesiszenen in Arbore knüpfen an diese seltene piktorale Tradition des durch das Wort schaffenden, schreitenden, engelbegleiteten Christuslogos aus Ano Viannos an (Taf. 121, 1-2). Das Fehlen der Mandorla und die stärkere Annäherung an die Geschöpfe durch das Dahinschreiten lassen das eschatologisch-apokalyptische Element der anderen drei kretischen Kirchen in den Hintergrund treten. Vielmehr erinnert das Ambiente an Wunder- oder Heilungserzählungen, in denen der kreuznimbierte Christus mit seiner Jüngerschar auftritt. In dem Bildfeld mit der Heilung des Paralytikers in Akoumia schreitet Christus, begleitet von seinen Jüngern, mit erhobener Rechten zur Heilung des

Gelähmten (Taf. 128, 2). Der Schöpfer, der das erste Leben neu erschafft, präsentiert sich in Ano Viannos im Typus des Wundertäters Christus, der sowohl das Menschendasein im Urbeginn als auch in der Folge des Erdenlebens den Kranken neues Leben schenkt.

Zahlensymbolik

Die Achtzahl der schöpfungsbegleitenden Engel, die – teilweise in Rekonstruktion – in allen vier Kirchen außer Panteli erscheint, ist in der Genesis-Bildtradition selten zu beobachten (Taf. 6, 1; 7, 1; 18, 1; 19, 1; 44-46; 67, 1). Meist wird die Anzahl nach der areopagitischen Engelshierarchie der dreimal drei Triaden, also mit den neun Engelschören angegeben, oder eine unbestimmte Menge der himmlischen Wesen zu Seiten Christi gestaffelt. Einige Handschriften belegen die Achtzahl. Im englischen Queen-Mary-Psalter aus dem 14. Jahrhundert flankieren jeweils vier Engel den thronenden Christuslogos, der im Register über der Sündenfallzene in Richterfunktion eingefügt ist (Royal Ms. 2 B VII, fol. 3^v) (Taf. 129, 1)¹¹⁰⁶. Die Kreuzfahrer-Morgan-Bibel schmückt das obere Bildfeld der Schöpfung mit acht halbfigurigen Engeln (Ms. M. 638, fol. 1^v) (Taf. 125, 2). Unsicher bleibt, ob es sich um eine inhaltlich begründete oder eine zufällig gewählte dekorative und symmetriebezogene Auswahl handelt. In den serbischen Malereien in der Hagios Nikolaos-Kirche in Velika Hoča aus dem 16. Jahrhundert erscheint neben dem ummauerten Paradies eine hintereinander gestaffelte achtköpfige Engelschar (Taf. 129, 2). Die Engel haben hier eher eine mahnende Richterfunktion, die auf die Gerichtsthematik verweist, da nur Sündenfall und Vertreibung und keine Erschaffungsszene dargestellt sind. In der moldawischen postbyzantinischen Klosterkirche in Arbore begleitet, ähnlich wie in Ano Viannos, eine Engelschar den hier ebenfalls schreitenden Christuslogos bei der Menschener-schaffung (Taf. 121, 1-2). Die Anzahl der unzähligen, hintereinander gestaffelten Nimben ist durch die etwas unpräzise Zeichnung nicht genau verifizierbar.

Die Achtzahl der Engel wird anderweitig in variierendem Kontext im Bildkonzept byzantinischer Kirchen verwendet. Den höchsten Punkt der Kuppeldekoration zierte als Sinnbild der himmlischen Sphäre das Bild des Pantokrators. Der Erlöser wird häufig von acht Engelwesen umgeben, so in der Cappella Palatina in Palermo¹¹⁰⁷, in der Hagia Sophia¹¹⁰⁸ und der Peribleptos-Kirche in Mistra¹¹⁰⁹ oder der Metamorphosis-Kirche in Nowgorod¹¹¹⁰ mit Fresken Theophanes des Griechen. In den Kuppelscheiteln, die eine Anbetung des leeren Thrones oder der Gottesmutter einschließen, werden zwei zusätzliche Verehrungseln hinzugefügt, so in der Panagia-Evangelistria-

1105 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 169-175 Nr. 16.

1106 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r (27.07.2019).

1107 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 106.

1108 Dat. 1350/1365; zur Kirche Chatzidakis, Mistra 69-72; Abbildung www.thebyzantinelegacy.com/hagia-sophia-mystras (27.07.2019).

1109 Dat. 1348/1380; Abbildung bei Chatzidakis, Mistra 80 Abb. 47.

1110 Dat. um 1378; zur Kirche Vzdornov, Fresken Novgorod.

Kirche in Geraki auf dem Peloponnes¹¹¹¹. Im Kuppelzenit der Verklärungskathedrale des russischen Mirozhsky-Klosters in Pskow aus dem 12. Jahrhundert¹¹¹² oder der Demetrios-Kirche im Patriarchat von Peć¹¹¹³ wird der zum Himmel fahrende Christus von acht Engeln flankiert, die seine Gloriole halten (**Taf. 130, 1**). In der Handschrift des Kosmas Indikopleustes aus dem 9. Jahrhundert beten acht Engel Christus bei seiner Parusie an (Vat. Gr. 699, fol. 89^v) (**Taf. 130, 2**)¹¹¹⁴. Der Akathistos-Hymnos Oikos 20 bildet die Verehrung des wiedererscheinenden Christus ab. Auch hier wird die Achtzahl der Engel eingesetzt. In der Panagia-Kirche in Roustika sitzt Christus mit Redegestus und Rotulus wie bei den kretischen Schöpfungsszenen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori auf einem verzierten Truhenthron mit Suppedaneum in einer von acht Engeln getragenen Mandorla (**Taf. 131, 1**)¹¹¹⁵. Der in der Aureole sitzende Christustypus in Evangelismos zeigt zudem Anklänge an den Christus in der Himmelfahrt. Die Anzahl der vier Engel in den unzähligen kretischen Himmelfahrtsabbildungen, wie etwa in der Hagios Georgios-Kirche in Artos, wird in den Schöpfungsszenen verdoppelt (**Taf. 111, 2**). Die acht Engel kennzeichnen den nach dem Aufstieg zum Himmel zur endgültigen Vervollkommnung seines Erlösungswerkes wiederkehrenden Christus, der zugleich den Anfang aller Menschenschöpfung manifestiert. Der von acht Engeln begleitete Schöpfergott ist als endzeitlicher Christus gekennzeichnet.

In spätbyzantinischer Zeit wird die Mandorla, in der Christus erscheint, gerne durch zwei sich kreuzende sphärische Rauten oder Vierecke im Inneren verziert¹¹¹⁶. Beeinflusst von der hesychastischen Theologie wird Christus im Metamorphosis-Bild in der Handschrift mit den theologischen Schriften des Johannes Kantakouzenos von zwei sich überlappenden Rhomben aus überirdisch-transzendenter Lichtmaterie hinterfangen (Par. Gr. 1242, fol. 92^v)¹¹¹⁷. Diese die Ewigkeit Gottes kennzeichnende Symbolik der achteckigen Rautengloriole zierte auch das Metamorphosis-Mosaik in der Apostelkirche in Thessaloniki¹¹¹⁸ oder erscheint in der Georgs-Kapelle des Athos-Klosters Hagios Pavlos¹¹¹⁹. Auch kretische Verklärungsbilder verwenden zwei sich überlappende Rauten, so in der Hagia Photini-Kirche in Preveli (**Taf. 131, 2**)¹¹²⁰. In ebendieser Szene in der Soter-Kirche in Panteli entweichen acht gleißende Strahlen aus der runden Gloriole des verklärten Christus (**Taf. 124, 2**). Die Mosaikikone mit der Transfiguration im

Louvre lässt acht goldene Lichtstrahlen aus der Mandorla ausströmen¹¹²¹. Auf der Ikone der Majestas Domini von Andrej Rubljow wird der Erlöser Christus in einer mit himmlischen Engelwesen bestückten Mandorla mit zwei sich überkreuzenden rechteckigen roten Tüchern, deren Enden die Achtzahl ergeben, abgebildet¹¹²². In der Koimesisdarstellung in der Panagia-Gouvernietissa-Kirche in Potamies ist die Gloriole, die den zur Seelenaufnahme Marias zurückkehrenden Christus umschließt, achteckig-rautenförmig gestaltet (**Taf. 131, 3**)¹¹²³. In allen Kirchen und Klöstern in der Bukowina wird die Halbfigur des im Kuppelscheitel oder an Kirchenwänden erscheinenden Pantokrators mit zwei übereinander gekreuzten viereckigen Tüchern in Rot und Blau hinterlegt¹¹²⁴. Diese Metapher der Verdoppelung der vier Enden verkörpert die Unendlichkeit, die Himmel und Erde umfasst und impliziert die Vereinigung von Anfang und Ende, von Altem und Neuem Testament. Ein Engel als Personifikation des Neuen Bundes hält in der Bogorodica-Ljeviška-Kirche in Prizren eine Fackel mit einem Christus-Clipeus, der von einem achtzackigen Strahlenkranz umgeben ist (**Taf. 132, 1**)¹¹²⁵. Beeinflusst durch hesychastische Lichtvorstellungen wird die Gloriole des endzeitlichen Christus für gewöhnlich mit achtstrahligen Sternen bestückt, so im Weltgericht, etwa in der Hagios Ioannis-Prodomos Kirche in Erfi (**Taf. 127, 2**). Auch im Adventus oder in der Anastasis im Chora-Kloster in Istanbul schmücken sie als ewig-endzeitliche Lichtsymbole die Mandorla Christi (1315-1321)¹¹²⁶. Die Acht manifestiert sich literarisch (s. S. 133-134) wie auch ikonographisch als transzendente himmlische Zahl der Vollendung, die auf die universale Erlösung der Menschheit hinzielt.

In Akoumia und in Diblochori, in letzterer Kirche nur bei der Erschaffung Adams, ist die Engelschar aufgeteilt. Fünf tragen die Mandorla und drei stehen frontal gestaffelt neben den zu Erschaffenden. Eine ähnliche Aufteilung zeigt die postbyzantinisch-serbische Hagios Nikolaos-Kirche in Velika Hoča (**Taf. 129, 2**). Dort sind drei Engel in Frontalansicht vor den hinter ihnen aufgereiht stehenden weiteren fünf Engeln positioniert. Die Interpretation der Dreizahl der Engel als Metapher für den dreieinigen Schöpfergott ist eine denkbare Option. Der Plural aus Gen 1,26 (ποιήσωμεν) wird sehr unterschiedlich ins Bild übersetzt und oft auch in trinitarischem Sinn ausgelegt. Die Darstellung von drei Personen bei der Erschaffung auf den zwei frühchristlichen, sog. trinitarischen

1111 Dat. Mitte 12. Jh.; zur Kirche Dimitrokalles, Geraki.

1112 Abbildung www.pravoslavie.ru/30569.html (27.07.2019).

1113 Abbildung bei BLAGO Archives Patriarchate Peć www.sprskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/StDemetriosChurch/Dome/282N2321.html (27.07.2019).

1114 Abbildung bei Kessler, Parousia Miniature Abb. 1. – Kominko, Kosmas 311 CT50.

1115 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Taf. 26a. – Spatharakis, Akathistos Hymn 8-18 Abb. 20.

1116 Zu den Mandorlaformen Böck, Mandorla.

1117 Dat. 1375, in der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung bei Asutay-Effenberger/Effenberger, Byzanz 307 Abb. 132.

1118 Dat. ins 14. Jh.; Abbildung bei Kourkoutidou-Nikolaïdou/Tourta, Byzantine Thessaloniki 125.

1119 Dat. 1423; Abbildung bei Huber, Heilige Berge 30 Abb. 17.

1120 Abbildung bei Spatharakis, Agios Basileios Abb. 464.

1121 Dat. Ende 12. Jh., im Musée du Louvre, Paris; Abbildung bei Kat. New York 1997, 130 Nr. 77.

1122 Dat. 1408, in der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau; Abbildung www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=de&mst_id=136 (27.07.2019).

1123 Dat. 3. Viertel 14. Jh.; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 408-410. – Vassilaki-Maurakaki, Potamies.

1124 So etwa in der Hagios Stauros-Kirche in Pöträuți (dat. 1487); Abbildung bei Palamar/Herea, Pöträuți 23.

1125 Dat. 1310/1313; Abbildung bei Huber, Heilige Berge 203 Abb. 167. – Đurić, Fresken 184 Abb. 45.

1126 Zu diesem durch den Hesychasmus beeinflussten Bildelement Strezova, Hesychasm 131-151, bes. 148-150 und dort Abb. 30.

Sarkophagen, dem dogmatischen Sarkophag in Rom¹¹²⁷ und dem Trinquette-Sarkophag aus Arles¹¹²⁸, ist in ihrer Interpretation als Dreifaltigkeit jedoch äußerst umstritten¹¹²⁹. Erst die Neapolitanischen Bilderbibeln des Trecento belegen eindeutig das Bild des trinitarischen Schöpfergottes (Taf. 109, 2-3)¹¹³⁰. Dort tritt eine janusköpfige Figur in der Mandorla als Trinitas Creator Mundi auf, so etwa in der Wiener Bibel (Cod. 1191, fol. 4)¹¹³¹. Auf den postbyzantinischen Fresken in der Komesis-Kirche in Gastouni (1702) erfolgt die Erschaffung der Protoplasten durch Gottvater, Christus und die Geisttaube, die durch einen gemeinsamen Nimbus zu einer Schöpferperson vereinigt werden. Ikonographisch ließe sich eine Anlehnung an die drei Engel als Bild des trinitarischen Gottes bei der Philoxenia Abrahams, die im oberen Bereich des Apsisbogens kretischer Kirchen häufig dargestellt wird, durchaus mutmaßen¹¹³². Im 1431 ausgemalten Phanourios-Schiff des Klosters Valsamonero wird die Trinität ebenfalls durch eine angelogische, für die byzantinische Kunst jedoch außergewöhnliche Bildformel interpretiert, im Typus einer dreiköpfigen, mit Pallium bekleideten, von den Evangelistensymbolen flankierten und von Engeln adorierten, geflügelten Gestalt in einer Mandorla¹¹³³. Eine Ausdeutung der drei Engel als Metapher für den dreieinigen Schöpfergott kongruiert zudem mit den Grundsätzen orthodoxer Schöpfungslehre. Die kretische Version der drei Engel wäre eine originelle Bildübersetzung dieses in den Schriftquellen bezeugten trinitätstheologischen Themas (s. S. 134).

In Evangelismos und so auch in Akoumia und Diblochori wird ein Engel bedeutsam hervorgehoben (Taf. 6, 1; 7, 1; 18, 1; 19, 1; 67, 1). Bei der Adamerschaffung steht er in Evangelismos als einziger frontal-repräsentativ mit ausgebreitetem Flügelpaar in großformatiger Darstellung zentral in der Bildmitte rechts neben der Mandorla Christi und hinter dem gerade erschaffenen Adam. Seine dominierende Anwesenheit beherrscht das ganze Schöpfungszenarium. Bei der Schöpfung Evas ist diese Prononcierung etwas zurückgenommen, der Engel befindet sich noch immer fast bildmässig zur Rechten Christi, reiht sich jedoch fürbittend und verehrend stärker in die übrige Engelschar ein. In beiden

Schöpfungsdarstellungen bildet er durch seine bewusst gewählte Position die Kontaktstelle zwischen Schöpfer und Geschöpfen. In Akoumia und Diblochori steht er ganzfigurig vor der Dreiergruppe der Engel und bildet das Gegenüber zu dem thronenden Christus auf der anderen Bildseite. Eine mögliche Deutung ist die Identifizierung dieses Engels als verborgene Metapher für die Weisheit Gottes, die als Urkraft am Anfang aller Schöpfung steht und als Zeugin und »Werkmeisterin« der weiteren Schöpfungswerke gilt (Spr 8,12-33). Ein inhaltlicher Bezug dieser Weisheitsdarstellung zu dem hausartigen Gebäude mit den vier apokalyptischen Wesen beim Adventus in Evangelismos wäre erwägenswert (s. S. 30-31). Die mögliche Interpretation dieser Bildformel als Haus der Weisheit Gottes würde die erneute Verwendung des Weisheitsmotivs in den Schöpfungsszenen in Evangelismos unterstützen.

Abgebildet wird die personifizierte Sophia auf Kreta meist als weibliche Heilige, überwiegend in Orantenhaltung¹¹³⁴. Die Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli präsentiert einen einmaligen Typus mit der thronenden geflügelten Sophia, die, von den vier Evangelistensymbolen begleitet, Johannes Theologos an ihrer Brust mit Weisheit nährt¹¹³⁵. Die Darstellung der Sophia als geflügelte weibliche Engelsperson ist in der paläologischen Zeit durchaus üblich, meistens als Verbildlichung des Themas »die Weisheit baut sich ihr Haus« (Spr. 9,1). In den serbischen Kirchen, beeinflusst durch hesychastische Kunsttendenzen, wird die Weisheit häufig im weiblichen Engelstypus dargestellt¹¹³⁶. Beispiele dafür finden sich etwa in der Pantokrator-Kirche in Dečani¹¹³⁷, im Narthex der Pribleptos-Kirche in Ohrid¹¹³⁸ oder in der Verkündigungskirche in Gračanica¹¹³⁹, aber auch in Handschriften, so in der Arsenal-Kreuzfahrer-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 307)¹¹⁴⁰ (Taf. 132, 2). Der Weisheitsengel hat stets ein großes ausgebreitetes Flügelpaar und die typische Engelsbinde¹¹⁴¹. Im Gegensatz zu Evangelismos trägt die als weiblich konnotierte Sophia jedoch ein langes Obergewand und keinen Loros und wird thronend dargestellt. Als Personifikation göttlicher Wortinspiration für den Kirchenvater Johannes Chrysostomos kann sie auch als stehender oder fliegender Engel in langer Gewandung erscheinen¹¹⁴². Auf einem Fresko einer Kirche in

1127 Im Museo Pio Cristiano, Rom; Abbildung bei Kaiser-Minn, Erschaffung Taf. 6. 7a.

1128 Im Musée Lapidaire d'Art Chrétien, Arles; Abbildung bei Kaiser-Minn, Erschaffung Taf. 9-10.

1129 Die hinter dem Schöpfergott stehende Figur mag eher als Thronassistent in Übernahme paganer Bildformulare interpretiert werden; dazu Engemann, Dreifaltigkeitsdarstellungen. – Kaiser-Minn, Erschaffung 10-23. – Christie, Creation 7-16. – Jensen, Creation 527-546.

1130 So bei Kessler, Spiritual Seeing.

1131 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. XXII; Braunfels, Dreifaltigkeit XXIII vermutet eine Herleitung dieser janusköpfigen Schöpferfigur vom Alten der Tage im Smyrna-Oktateuch.

1132 Dazu Sucrow, Wandmalereien 89. – Bissinger, Kreta 1011-1012; allgemein zur Philoxenia in der byzantinischen Kunst Wessel, Abraham 18-19.

1133 Dazu Ritzerfeld, Valsamonero 391; Nachzeichnung bei Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 320. – Sythiakakē-Kritsimalli, Balsamonero 115 Abb. 13.

1134 Heerlein, Sophia-Sapientia. – Tsamakda, Weisheit Gottes. – Tsamakda, Kakodiki 90-94.

1135 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Taf. 31a.

1136 Dazu Meyendorf, Wisdom-Sofia 394 Abb. 2. 3a-b. – Strezova, Hesychasm 69-71.

1137 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Collections/OldTestament/ (27.07.2019).

1138 Dat. 1295; Abbildungen bei Petković, Peinture Serbe I. Taf. 24a. – Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei Abb. 173. – Heerlein, Sophia-Sapientia 134 Abb. 29.

1139 Dat. 1321; Abbildungen bei Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei 36-37 Abb. 323. – Heerlein, Sophia-Sapientia 136 Abb. 30.

1140 Dat. 1250-1254, hergestellt in Acre, heute in der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071673/f617.image> (27.07.2019).

1141 Die älteste, heute verlorene Darstellung einer Weisheit als Engelsfigur befindet sich in der Katakomben von Karmouz bei Alexandria aus dem 6. Jh.; dazu Tsamakda, Weisheit Gottes 227 Anm. 85.

1142 So etwa in der Sophien-Kirche in Ohrid (11. Jh.) und in der Erzengel-Kirche in Lesnovo (ca. 1349); Abbildung bei Sarabianov, Divine Wisdom 56 Abb. 12; im gleichen Bildschema für den Hl. Athanasios; Abbildung bei Tatić-Djurić, Engel 58.

Alt Dunqula (Nubien)¹¹⁴³ und auf einer russischen Ikone im Kreml¹¹⁴⁴ ist die dort als Engel interpretierte Sophia mit einem Loros abgebildet. In den kretischen Kirchen wäre mit dem frontal stehenden Engel im Loroskostüm ein unkonventioneller Bildtypus der Weisheit geschaffen, dessen neu erfundene Kontexteinfügung in Schöpfungsszenen darüber hinaus als Alleinstellungsmerkmal hervorsticht. Im Bezugsrahmen der kretischen Erstgestaltung des Protoplastenzyklus ist eine innovative Darstellung der Sapientia durchaus denkbar.

In den obigen Vergleichsbeispielen ist die Sophia thematisch den weisheitlichen Büchern zugeordnet. Ein bildlicher Zusammenhang von Schöpfung und Sophia ist bereits in der außerkretischen Tradition belegt. In Monreale wird die Weisheit Gottes im Typ der Sapientia Regina in unmittelbarem Kontext zu dem Schöpfungszyklus gestellt, sodass ihre Funktion als im Uranfang geschaffene göttliche Schöpfungsbegleiterin dargelegt ist¹¹⁴⁵. In den Genesis-Homilien des Origenes in Saint-Omer ist die Weisheit in der I-Initiale an den Beginn der Heilsgeschichte, die nur Bilder der Weltschöpfung, jedoch keine Adam-und-Eva-Szenen zeigt, gestellt (Ms. 034, fol. 1^v)¹¹⁴⁶. In der Handschrift zu Josephus Antiquitates erscheint der repräsentativ in der Mitte stehende Christus-logos als Schöpfer mit einem Rondell in der Hand, das die personifizierte Weisheit als weibliches Wesen abbildet (Par. Lat. 5047, fol. 2^v)¹¹⁴⁷. An den Seiten sind weitere Medaillons mit den Schöpfungswerken vorhanden, deren letztes auch die Euaerschaffung zeigt. Mit gleicher gedanklicher Zielrichtung wie in Evangelismos wird durch die Einfügung eines schrägen Querbalkens zwischen dem Weisheitsmedaillon und den Schöpfungswerken Sapientia als Bindeglied zwischen Schöpfer und Geschöpfen interpretiert. Eine Einfügung der Sapientia in Handschriften, die die Genesisbücher illustrieren, ist dagegen nicht belegt.

Die angeführten Vergleichsbeispiele zeigen, dass es sich bei der bildlichen Ausführung in Evangelismos sowohl inhaltlich als auch ikonographisch um eine eigenständige Ausformung des Weisheitsthemas handelt. Die Rezeption des Sapientia-Motivs in den Erschaffungsszenen und die thematische Rezeption im endzeitlichen Adventus Christi als Anspielung auf das weisheitliche Haus Gottes wären ein weiterer Verknüpfungspunkt protologischer und eschatologischer Ereignisse. Auch die beiden anderen Kirchen mögen mit der Betonung des einen Engels eine Metapher für die göttliche, in der hesychastischen Lehre als energetische Kraft des Schöpfergottes angesehene Weisheit intendieren.

Schöpfungsakt

Die fünf Kirchen bezeugen allesamt einen Schöpfergott, der in Distanz ohne eigene Handanlegung die Protoplasten in einem »geistigen« Handlungsprozess erschafft¹¹⁴⁸.

Erschaffung Adams

Alle Kirchen dokumentieren einen einphasigen monistischen Schöpfungsvorgang (Taf. 6, 1; 18, 1; 44, 1; 67, 1; 87, 1). Der mit leicht erhöhtem Kopf bzw. Oberkörper auf dem Rücken liegende Adam wird durch die göttliche Macht zum Leben erweckt. Da der schlechte Erhaltungszustand der meisten Fresken keine Detailerkennnisse mehr erlaubt, ist der Habitus der Blickaktivität Adams nicht sicher zu bestimmen. Durch die leicht erhöhte Körperhaltung kann auf eine geöffnete Augenstellung geschlossen werden. Die ausgestreckten Arme und Beine sind eng am Körper angelegt, bzw. in Ano Viannos liegen die Hände vor der Scham. In Evangelismos ist Adam etwas höher aufgerichtet und streckt die Arme nach vorne. Die Blickrichtung ist dort auf den Schöpfer hin ausgerichtet, in den anderen drei Kirchen dagegen spiegelverkehrt auf die Engelschar ohne Kontaktaufnahme zum Schöpfergott. In Panteli ist Adam mit eng am Körper anliegenden Armen mit dem Gesicht in Richtung des göttlichen Strahls gelagert.

Die Cotton-Genesis-Rezension überliefert eine zweiphasige dualistische Schöpfungsabfolge mit der plastischen Formung und der Beseelung Adams, wie sie in den Mosaiken von San Marco bezeugt ist¹¹⁴⁹. Der Schöpfer bildet die vor ihm stehende Gestalt Adams aus schwarzer Erde, die Seele schickt er in Form eines kleinen Flügelwesens in dessen Leib (Taf. 115, 1). Diese manuelle Tätigkeit des Schöpfers in zwei Arbeitsgängen wird in unterschiedlichen Variationen in den zahlreichen Cotton-Filiationen übernommen. Der Hortus Deliciarum (fol. 17^r/pl. 10)¹¹⁵⁰ oder die Millstätter Genesis (Cod. GV 6/19, fol. 3^v und 6^r)¹¹⁵¹ folgen dieser Tradition (Taf. 115, 2). Auch die byzantinischen Oktateuche bezeugen eine Entstehung Adams in zwei Phasen (Taf. 88, 1-3). Sie zeigen die Belebung des vorher erschaffenen Leibes. Durch den anikonischen Schöpferstrahl erfolgt allerdings keine plastische Formung. Adam liegt wie in den kretischen Kirchen mit leicht erhobenen Kopf auf dem Rücken. Das nächste Bildfeld zeigt ihn mehr oder weniger aufrecht sitzend mit zum göttlichen Strahl erhobenen Händen (etwa Sm. A. 1, fol. 8^v und 9^r;

1143 Dat. ins 12./13. Jh., in der Hauptstadt des nubisch-christlichen Reiches von Makuria, im heutigen Sudan; Abbildung bei Musin, *Russian Medieval Culture* Abb. 20.

1144 Dat. Mitte des 15. Jhs., in der Verkündigungskirche im Moskauer Kreml; Abbildung bei Musin, *Russian Medieval Culture* Abb. 18. – Strezova, *Hesy-chasm* 79 Abb. 8; ebenso auf einer komparablen Ikone aus Oslo Velmans, *Hesy-chasme* Abb. 3.

1145 Sie befindet sich in der Spitze des ersten Bogens vor dem Altar; dazu Kitzinger, *Monreale* 13 Plan III. 1 Abb. 253.

1146 Hergestellt von einem Mönch aus Saint-Bertin, dat. 1125-1130; heute in der Bibliothèque Municipale, Saint-Omer; dazu Heerlein, *Sophia-Sapientia* 174-176 Abb. 72.

1147 Dat. zwischen 1101 und 1200, heute in der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90809560/f5.image> (27.07.2019).

1148 Zur Entstehung der frühchristlichen Archetypen der Protoplastenerschaffung Kaiser-Minn, *Erschaffung*.

1149 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, *Atrium San Marco* 185 Farbtaf. 12. 14.

1150 Abbildung bei Green, *Hortus Deliciarum* Abb. 15.

1151 Abbildung bei Kessler, *Bibles Tours* Abb. 7. 10.

Vat. Gr. 746, fol. 28^r und 30^r; Vat. Gr. 747 fol. 18^v und 19^r; Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r). Evangelismos kreiert eine einphasige Mischform zwischen den zwei Oktateuch-Erschaffungsstufen. Adam hat die Arme und den Oberkörper bereits leicht zum Schöpfergott erhoben. Die Kontaktaufnahme zwischen Schöpfer und Geschöpf ist jedoch nicht so ausgeprägt wie in der zweiten Phase der Oktateuche.

Die zu einer Szene komprimierte Erschaffung wurzelt schon in der frühchristlichen römischen Tradition der Basiliken in St. Paul und St. Peter. In der Nachzeichnung von St. Paul (Barb. Lat. 4406, fol. 24^r) sitzt Adam vor dem Schöpfergott und streckt die Hand in kontaktierender Geste zum Schöpfergott aus (Taf. 116, 1)¹¹⁵². In der weiteren ikonographischen Entwicklung dieses einphasigen Typus kristallisieren sich vier unterschiedliche Posen Adams heraus: liegend, lagernd mit halb aufgerichtetem Oberkörper, sitzend oder stehend. Das Malerhandbuch vom Athos schreibt einen stehenden Adam vor¹¹⁵³. Oft ist auch ein Wechsel innerhalb einer Traditionsgruppe von Handschriften zu beobachten, so etwa bei den karolingischen Bibeln: die Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v) zeigt einen liegenden Adam, die Bibel von San Paolo fuori le mura (Cod. membranaceus saeculi IX, fol. 8^v)¹¹⁵⁴ einen halb aufgerichteten und die Vivian-Bibel (Par. Lat. 1, fol. 10^v)¹¹⁵⁵ einen stehenden Adam. Dieser einphasige Erschaffungsmodus in unterschiedlichen Modulationen der Pose Adams ist sowohl in byzantinischen als auch in italienischen Bildzeugnissen attestiert. Die Elfenbeinkästen in Cleveland und St. Petersburg verwenden den Typus eines gänzlich flach liegenden Adam, mit eng anliegenden Beinen, den rechten Arm am Körper, den linken auf der Scham (Taf. 132, 3)¹¹⁵⁶. In Dečani ist Adam bei seiner Erschaffung halb aufgerichtet (Taf. 110, 1)¹¹⁵⁷. Das Berliner Elfenbein präsentiert ihn sitzend, den Blick auf den Schöpfer gerichtet¹¹⁵⁸. Die sizilianischen Mosaiken formulieren die Erschaffungsszene als Einhauchen des göttlichen Geistes in den bereits sitzenden Adam (Taf. 117, 1; 118, 2)¹¹⁵⁹. In San Geminiano in Modena oder in den Neapolitanischen Bilderbibeln erfolgt die Schöpfung des stehenden Adam, so etwa in der Hamilton-Bibel (Ms. 78 E 3, fol. 4^r) (Taf. 109, 2)¹¹⁶⁰. Der gelagerte Adam mit enganliegenden Armen und Beinen auf den Fresken von Maria Assunta in San Gimignano (1356) ähnelt sehr dem Adam in Akoumia (Taf. 110, 2)¹¹⁶¹. Große Übereinstimmungen mit den kretischen Bildern in der Lagerung Adams mit leicht erhöhtem Oberkörper sind in den byzantinischen Handschriften sichtbar, etwa im Kiev-Psalter

(Cod. OLDP F.6, fol. 171^v)¹¹⁶² oder in der Geschichte von Barlaam und Josaphat (Par. Gr. 1128, fol. 29^v)¹¹⁶³ (Taf. 120, 1; 123, 2). Die Handhaltung Adams variiert dabei allerdings häufig. Im Barberini-Psalter hat er die Arme vor der Brust gekreuzt (Barb. Gr. 372, fol. 207^v) (Taf. 119, 3)¹¹⁶⁴. In der Chronik des Georgios Hamartolos hat er, wie in Evangelismos, eine Hand auf die Scham gelegt (Cod. Moskva. F. 173, fol. 18^v) (Taf. 132, 4)¹¹⁶⁵. In dieser bebilderten Chronik fällt eine weitere Übereinstimmung auf, für die es ansonsten keine Parallelen gibt. Wie in Akoumia, Ano Viannos und Diblochori ist Adam dort mit dem Kopfende zum Schöpfer hin auf dem Boden ausgestreckt, also spiegelverkehrt zu der üblichen Liegeposition und ohne Blickkontakt zum Christuslogos. Die Bilder in Akoumia und Diblochori bezeugen darüber hinaus eine eigenwillige Variante, da bei Adams Erschaffung sein Blick auf die drei gesondert stehenden Engel fällt. Diese unikale Lösung könnte ein versteckter Hinweis auf den dreieinigen Schöpfergott und das trinitartheologisch-orthodoxe Schöpfungsbekenntnis sein.

Die kretischen Bilder der Erschaffung Adams präsentieren neben der individuellen Gestaltung von Details einen ansonsten kanonischen, einphasigen Typus des liegenden Adam, wie er in westlichen Bildzeugnissen und auch in einigen byzantinischen Handschriften bezeugt ist. Die erste Schöpfungsbeschreibung des mit leicht erhöhtem Oberkörper gelagerten Adam aus den ansonsten mehrphasig angelegten Oktateuchen könnte als Übernahmequelle für diesen in der Genesis-tradition geläufigen Typus ins Auge gefasst werden (Taf. 88, 1-2). Panteli lehnt sich in seiner monistischen Erschaffungsszene durch die Annektierung des anikonischen Schöpfergottes und durch die Landschaftsangleichung noch stärker an die Oktateuch-Tradition an, übernimmt jedoch ebenfalls nur selektiv die Abbildung Adams aus der dortigen ersten Schöpfungsphase.

Erschaffung Evas

Alle Kirchen formulieren ebenso bei der Erschaffung Evas¹¹⁶⁶ einen einphasigen Schöpfungsvorgang ohne manuelle Beteiligung des Schöpfers (Taf. 7, 1; 19, 1; 46, 1; 56, 1; 80, 1). Außer in Panteli ist die Haltung Evas, die als fertiger Halbkörper aus der Seite Adams entwächst, ungewöhnlich. Eva wendet sich zu dem mit leicht erhöhtem Oberkörper ausgestreckt liegenden Adam und hat begrüßenden Blickkontakt mit ihm.

1152 Abbildung bei Kessler, Bibles Tours Abb. 8.

1153 Malerhandbuch Deutsch 46 Nr. 75.

1154 Abbildung bei Kessler, Bibles Tours Abb. 4.

1155 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f28.image.langDE> (27.07.2019).

1156 Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. 67a und 68a.

1157 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2260.html (27.07.2019).

1158 Abbildung bei Bergman, Salerno Ivories Abb. 152.

1159 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 119. 140.

1160 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbt. IV.

1161 Abbildung bei Freuler, Bartolo di Fredi 67 Abb. 67.

1162 Abbildung bei Kat. New York 2004, 276 Abb. 161.

1163 Abbildung <http://nossil.demo.logilab.fr/bibliissima/id/Illumination/Mandragore/171021> (27.07.2019).

1164 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (27.07.2019).

1165 Abbildung <http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=100&pagefile=100-0024> (27.07.2019).

1166 Neben den einschlägigen ikonographischen Werken werden die Grundlagen der Evaschöpfung auch in einem überwiegend der Renaissance-Kunst gewidmeten Band abgehandelt, bei Greenstein, Creation of Eve.

In Panteli reckt sie sich dagegen von Adam abgekehrt mit ausgestreckten Armen dem göttlichen Schöpferstrahl entgegen.

Die zwei- oder mehrphasige handwerkliche Tätigkeit des Schöpfers mit einer realistischen Ansicht der Entnahme der Rippe aus der Seite des schlafenden Adam und der darauf folgenden Erweckung oder Zuführung Evas zu Adam ist in der Cotton-Genesis-Tradition verwurzelt. Die Mosaiken in San Marco und die karolingischen Bibeln trennen zwischen der Rippenentnahme und der Zusammenführung beider Protoplasten durch den Christuslogos, während das Aufsteigen aus der Seite Adams nur in der dreiphasigen Tradition dargestellt wird (Taf. 115, 1). So zeigt der englische Queen-Mary-Psalter eine Erschaffung in drei Phasen: die Entnahme der Rippe, die Entstehung Evas aus der Seite und die Zuführung (BL Royal Ms. 2 B VII, fol. 3^v) (Taf. 132, 5)¹¹⁶⁷. Nach dem Malerhandbuch vom Athos geht Eva als fertiges Geschöpf aus Adams Seite hervor¹¹⁶⁸. Die durchgängig obligate Darstellungsweise dieser einphasigen Eva-Erschaffung integriert das Schlafmotiv Adams nach Gen 2,21. Gemäß der Rezeption des antiken Schlaf-Bildtypus¹¹⁶⁹ liegt dieser mit geschlossenen Augen auf der Seite von Eva abgewendet, hat den Arm angewinkelt und den Kopf auf die Hand aufgestützt. Eva, die aus seiner oben positionierten Seite als fertiges halbfiguriges Geschöpf erwächst, erhebt den Blick und die Arme in Dankbarkeit zum Schöpfer. Dieser einphasige Bildtypus mit gestischer Kontaktaufnahme Evas zum Schöpfer ist in byzantinischen wie in westlichen Handschriften, im »Tractatus de creatione mundi« (Ms. H. VI. 31, fol. 90^v), auf den römischen und italienischen Fresken, den sizilianischen Mosaiken, in Dečani, den Oktateuchen oder den Elfenbeinkästen formuliert (Taf. 81, 1; 109, 1-110, 2; 116, 1-119, 1; 123, 1-2; 132, 5-133, 3). Panteli folgt dieser üblichen einphasigen Tradition und lässt wie schon in der Adamszene große Ähnlichkeit mit den Oktateuchen erkennen (Taf. 92, 1). In Vat. Gr. 746, fol. 37^r oder Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r geht die halbfigurige Eva aus der Seite des schlafenden Adam hervor und erhebt ihre Hände dankbar zum Himmelssegment (Taf. 93, 1-2).

Die anderen vier Kirchen entwerfen ein unikales Konzept der Eva-Kreation, das den Schwerpunkt auf den Kontakt zwischen den Ureltern legt. Das Schlafmotiv Adams und die Zuwendung Evas zum Schöpfer fehlen gänzlich. Eine Besonderheit zeigt der frühchristliche Abegg-Wandbehang aus dem 4. Jahrhundert (Taf. 133, 1). Hier ist Adam in Frontalansicht gelagert ähnlich wie auf dem Bargello-Diptychon bei der Tierbenennung. Aus seiner Hüfte ragt horizontal die Halbfigur

Evas hervor. Beide Protoplasten blicken auf die sie beseelende Psyche¹¹⁷⁰. Die mittellitalienische Maria-Immaculata-Kirche in Ceri weicht auch etwas von der geradezu stereotypen Bildformel der Schlafstellung Adams ab (Taf. 133, 2). Adam ist fast sitzend mit geöffneten Augen dargestellt, jedoch von Eva abgewandt, und hat beide Hände zum Schöpfergott ausgestreckt¹¹⁷¹. Im englischen Aelfric-Hexateuch ist die Schlafposition zu einer Wachposition Adams mutiert (Taf. 133, 3). Der liegende Adam beobachtet mit erhobenem und zu Eva hingedrehtem Kopf, wie der Schöpfer die bereits ganzfigurige Eva aus seiner geöffneten Seite heraushebt (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 6^v)¹¹⁷². Einen Blickkontakt zwischen den Protoplasten gibt es in beiden Zeugnissen jedoch nicht. In jüdischen Handschriften findet sich aufgrund des fehlenden Schöpfergottes eine abweichende Variante der Evaschaffung. In der Sarajevo Haggadah (fol. 3^v) wendet sich Eva betend dem schlafenden Adam zu (Taf. 134, 1)¹¹⁷³. Die Goldene Haggadah (Add. Ms. 27210, fol. 2^v) zeigt eine Eva, die aus der Seite des ruhenden Adam entsteigt und diesen mit zu ihm hingewendetem Kopf anblickt (Taf. 134, 2)¹¹⁷⁴. Auf Grund der Schlafstellung Adams besteht kein Blickkontakt zwischen den Protoplasten wie in den kretischen Kirchen. Die Homilien des Gregor von Nazianz (Par. Gr. 510, fol. 52^v) und in der Folge auch die Fresken in Dečani präsentieren einen sehr individuellen Typus der Evaschöpfung, der keiner üblichen Genesisbildtradition folgt (Taf. 110, 1; 134, 3). Adam und Eva liegen als fertige Geschöpfe parallel ausgestreckt, Seite an Seite miteinander verwachsen. Beide erheben leicht den Oberkörper und blicken den Schöpfer an¹¹⁷⁵. Der Hamilton-Psalter benutzt eine byzantinische Vorlage und verwendet auch diese gleichgerichtete Stellung der Protoplasten zusammen mit der Hand Gottes im Himmelssegment (78.A.9, fol. 212^v) (Taf. 135, 1)¹¹⁷⁶. Adam liegt wach auf dem Rücken und die aus seiner Seite erwachsende Halbfigur Evas erhebt betend die Hände zur Hand Gottes und zum Schöpferstrahl. Ähnlich zeigt es die Cripta di S. Magno e Oratorio di S. Tomaso Becket in der italienischen Kathedrale in Anagni aus dem 13. Jahrhundert¹¹⁷⁷. Dort sind die Ureltern auch Seite an Seite gelagert, wobei sie durch die herausstehende Rippe Adams verbunden sind.

Wie bereits ausgeführt, könnte diese bildliche Interpretation die simultane Schöpfungshandlung von Mann und Frau im ersten Genesisbericht wiedergeben. Zugleich ist der apokryphe Text, CavThes 3,13, der den Moment schildert, in dem Adam Eva erblickt und sich über ihren Anblick er-

1167 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r (27.07.2019).

1168 Malerhandbuch Deutsch 46 Nr. 77.

1169 Das Schlafmotiv basiert auf einer traditionellen Bildformel, die in der griechischen Mythologie den Schlaf des Eros, Endymion oder Dionysos abbildet. In der frühchristlichen Kunst wird dieses Bildformular auf den in der Kürbislauge ruhenden Jona übertragen; dazu Mavroska, Adam 103 mit einer Abbildung des ruhenden Jona auf dem vatikanischen Sarkophag im Museo Pio Cristiano Abb. 30; dazu auch Büchsel, Bildgenese 102. 100 Abb. 2.

1170 Bargello-Diptychon Abbildung bei Maguire, Adam Abb. 2; Wandbehang Kötzsche, Abegg-Stiftung Taf. 2.

1171 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 34b.

1172 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r (27.07.2019).

1173 Abbildung bei Sed-Rajna, Bible hébraïque Abb. 5.

1174 Abbildung www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/golden_jg.html (27.07.2019).

1175 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2262.html (27.07.2019).

1176 Abbildung bei Havice, Hamilton Psalter 103 Abb. 21.

1177 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 14.

freut, ein mögliches literarisches Erklärungsmodell. Auch der zweite Schöpfungsbericht (Gen 2,22) erzählt am Schluss der Erschaffung Evas von ihrer Zuführung zu Adam durch den Schöpfergott. Diese Zuführungsszene wird in den zweiphasigen Bildtypen illustriert, dort jedoch mit einem von den kretischen Erschaffungsszenen gänzlich abweichenden ikonographischen Profil. In San Marco¹¹⁷⁸ oder auf der Hildesheimer Bronzetür¹¹⁷⁹ geleitet der Christuslogos die bereits vollständig erschaffene Eva an der Schulter zu dem auf sie weisenden Adam (Taf. 115, 1). Auch Dečani nimmt die Zuführung auf (Taf. 110, 1). In mittelalterlichen Abbildungen wird diese Handlung als Hochzeitsszene im Typus der *dextrarum iunctio* verbildlicht, so etwa in den Portikusreliefs der Münster in Thann, Ulm oder Freiburg¹¹⁸⁰.

Eine direkte bildliche Vorlage für die kretische Version der Begrüßungsformel mit zueinander hingeneigter Haltung beider ist auch aus den atypischen Erschaffungsbildern nicht eruierbar. So handelt es sich hier um eine unikale und sehr individuelle Neuschöpfung unter Verwendung und Abwandlung der traditionellen einphasigen Bildformel der Erschaffung Evas. Die enge Zusammenfügung beider Ureltern und ihre gemeinsame Auszeichnung mit Herrschaftssymbolen zielen auf den Status der Gottebenbildlichkeit des Menschen.

Schöpfungsmedium

Eine Tätigkeit des Christuslogos als Demiurg wird in keiner Kirche beschrieben (Taf. 6, 1; 7, 1; 18, 1; 19, 1; 44, 1; 46, 1; 67, 1; 68, 1). Der distanziert agierende Schöpfer ruft die Protoplasten durch den Redegestus der rechten Hand ins Leben. Evangelismos verzichtet zugunsten einer unterstützenden schöpferischen Geste der linken Hand auf den in den anderen Kirchen vorhandenen Rotulus. Das Malerhandbuch vom Athos beschreibt sowohl bei der Adam- als auch bei der Evaschöpfung eine manuelle Berührung durch den ewigen Vater¹¹⁸¹. Die Cotton-Genesis-Rezension mit ihren unzähligen Filiationen betont die handwerkliche Tätigkeit des Schöpfers mit der plastischen Formung Adams aus Erde und/oder der Herausnahme der Rippe aus seiner Seite, wie in San Marco, den karolingischen Bibeln oder dem Hortus Deliciarum dargestellt (Taf. 115, 1-2). Auch der wandelnde Christus wird meist in mehr oder weniger aktiver manueller Tätigkeit, etwa bei einer direkten Berührung der Protoplasten gezeigt. In den byzantinischen Psalmenilluminationen, die keinen anikonischen Schöpfer wählen, ist ebenso die physisch-aktive Schöpfungstätigkeit Christi belegt. Im Theodor-Psalter (Add. Ms. 19352,

fol. 162^v)¹¹⁸², im Barberini-Psalter (Barb. Gr. 372, fol. 207^v)¹¹⁸³ oder im Kiev-Psalter (Cod. OLDP F.6, fol. 171^v)¹¹⁸⁴ beugt sich der Christuslogos über den mit leicht aufgerichtetem Oberkörper liegenden Adam und berührt sein Gesicht an Augen oder Mund (Taf. 119, 3-120, 1).

Der Redegestus der erhobenen rechten Hand als geistiges Schöpfungsmedium ist bereits in der römischen Genesis-tradition bei der Adamschöpfung verankert. In den frühchristlichen Fresken in Rom, den mittelitalienischen Basiliken, in Monreale oder den italienischen Riesenbibeln sitzt der Schöpfergott in Distanz auf der Sphaira und deutet mit den ausgestreckten drei Fingern des leicht gewinkelten und aufgerichteten Arms auf Adam, in der linken Hand hält er häufig wie in den kretischen Kirchen einen Rotulus (Taf. 116, 1-3). Bei der Evaerschaffung jedoch wird diese Wortschöpfung in den meisten Beispielen durch die eingreifende Handbewegung des Schöpfers minimiert. Die byzantinischen Elfenbeinkästen verwenden bei der Adamschöpfung die Halbfigur Christi (Taf. 132, 3). Mit dem Redegestus der rechten Hand erweckt er den flach am Boden liegenden Adam, so etwa auf dem Deckel des Darmstädter Kastens¹¹⁸⁵ oder dem Kasten in Cleveland¹¹⁸⁶. Für die Evaerschaffung wird die göttliche Hand im Himmelssegment gewählt (Taf. 123, 1). Höchstwahrscheinlich durch den Platzmangel auf den kleinen Platten zu erklären, erscheint dort diese Abkürzung der Wortschöpfung über dem Protoplastenpaar. Die Salernitaner Elfenbeinplatte mit der Evaerschaffung verwendet den wandelnden Christuslogos mit dem Redegestus der ausgestreckten rechten Hand (Taf. 119, 1)¹¹⁸⁷. Eine aktivere Rolle des Kreators, kombiniert mit dem Redegestus, zeigt die byzantinische Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, fol. 34^v) (Taf. 120, 2)¹¹⁸⁸. Der wandelnde Schöpfer neigt sich bei der Evaerschaffung dynamisch zu den Ureltern herab, ohne sie direkt zu berühren. Er hat die rechte Hand im Redegestus ausgestreckt und schafft durch das Wort. Auch Diblochori zeigt in dieser Szene den etwas aktiveren vorgebeugten Christus, der jedoch distanziert in der Mandorla thront. In der Sieneser Handschrift über die Weltschöpfung, »Tractatus de creatione mundi«, ist sowohl die Bildformel des von der Mandorla umgebenen Christuslogos, der in Distanz zu den Protoplasten bleibt, als auch die Schaffung durch die ausgestreckte Hand exemplifiziert (Cod. H. VI 31, foll. 86^v; 90^v) (Taf. 109, 1)¹¹⁸⁹.

Evangelismos fügt eine Variation der Handbewegung des Schöpfers ein, die dem endzeitlichen Kontext zugerechnet werden kann. Der Rotulus in der linken Hand fehlt, der Christuslogos führt den wertenden Auf-und-Ab-Gestus des

1178 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 18.

1179 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Abb. 12.

1180 So auf dem Tympanon am Münster in Thann (dat. Mitte 14. Jh.); Abbildung bei Schmitt, Thanner Genesis Abb. 12. – Breisig, Bauplastik Abb. 127 und Freiburger Münster Abb. 126.

1181 Malerhandbuch, Deutsch 46 Nr. 75 und 77.

1182 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r (27.07.2019).

1183 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (27.07.2019).

1184 Abbildung bei Kat. New York 2004, 276 Nr. 161 Abb. 161.

1185 Abbildung bei Kat. Darmstadt 2007, 56.

1186 Abbildung www.clevelandart.org/art/1924.747 (27.07.2019).

1187 Abbildung bei Bergman, Salerno Ivories Abb. 5.

1188 Abbildung bei Duichev, Manasses Chronicle. – https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

1189 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/11/> und [1/19/](https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/19/) (27.07.2019).

Weltenrichters aus. In der Soter-Kirche in Potamies oder der Hagios Prokopios-Kirche in Livada¹¹⁹⁰ sitzt der Christus der Parusie beim Jüngsten Gericht, dort allerdings frontal, in der von Engeln getragenen Gloriole und bewegt seine Hände, eine Handfläche zeigt nach oben, die andere nach unten (Taf. 112, 1; 127, 1). Dieser Gestus symbolisiert den Urteilspruch über die Seligen und über die Verdammten.

Die kretischen Kirchen mit Ausnahme der anikonischen Variante in Panteli übernehmen die geistige Schöpfungsformel des distanziert agierenden Logos, der durch den Redegestus die Erschaffung durch das Wort verbildlicht. Diese Bildtradition kann bei der Adamschöpfung im römischen Umfeld beobachtet werden und ist zugleich in den Bildformularen der byzantinischen Elfenbeinkästen verwurzelt. Enge Parallelen bestehen wie schon beim Mandorla-Schöpfertypus zum illustrierten Sieneser Weltschöpfungskodex aus dem Ende des 13. Jahrhunderts.

Schöpfungsort

Eine bewusste Differenzierung nach dem biblischen Bericht, der die Adamschöpfung außerhalb und die Evaschöpfung innerhalb des Paradieses geschehen lässt, wird nicht explizit vorgenommen (Taf. 6, 1; 7, 1; 18, 1; 19, 1; 44, 1; 46, 1; 67, 1; 68, 1, 87, 1). Evangelismos lässt beide Erschaffungsvorgänge außerhalb des Paradieses geschehen, wie die Mauer mit dem dahinterliegenden Paradiesambiente sowie das geschlossene Tor erkennen lassen. In allen anderen Kirchen ist im Vergleich mit den darauffolgenden Szenen der paradiesische Garten als Schöpfungsort für beide Ureltern zu vermuten, da keine Veränderung der Hintergrundkulisse vorgenommen wird. Auch die die Bildfläche im Vordergrund begrenzende Mauer in Ano Viannos verweist auf eine Erschaffung beider innerhalb des Paradieses. Einzig in Diblochori kann eine Nuancierung des Ortes hineingelesen werden, da dort das Paradiestor erst mit der Evaschöpfung auftaucht, dagegen bei Adams Schöpfung noch fehlt. Eine Differenzierung des Schöpfungsortes wird in der gängigen Genesisbildtradition selten vorgenommen. Dečani unterscheidet durch das unterschiedliche Ambiente zwischen der Adamschöpfung, die außerhalb des Paradieses in einer Felslandschaft stattfindet, und der Evaschöpfung, die im Paradies innerhalb der Mauerengrenzung erfolgt¹¹⁹¹ (Taf. 110, 1).

Auffällig ist die spiegelverkehrt angelegte Darstellung von Adam- und Evaschöpfung in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, die eventuell auf einen unterschiedlichen Schöpfungsort hinweisen mag. Diese Verschiebung könnte auch als versteckter Hinweis auf die Nachordnung Evas ge-

deutet werden, die so zur Linken Christi geschaffen wird. Die römische Bildtradition mit dem auf der Kosmoskugel thronenden Schöpfer kennt keinen Richtungswechsel der beiden Erschaffungsszenen, ebenso nicht die byzantinische Bildtradition, weder in Dečani noch auf den Elfenbeinkästen oder der Handschrift mit der Geschichte von Barlaam und Josaphat. Belegt ist dieses Phänomen dagegen in den Oktateuchen, dort jedoch nicht in unmittelbarer Szenenabfolge. Große Affinität besteht zu der Neapolitanischen Bilderbibel, der Hamilton-Bibel, die auch diese gespiegelte Umstellung der beiden Schöpfungshandlungen vornimmt (Ms. 78 E 3, fol. 4) (Taf. 109, 2)¹¹⁹². Es ist durchaus denkbar, dass Anregungen durch in Handschriften belegte Formulierungen zu dieser spiegelverkehrten Bildübersetzung geführt haben.

Schöpfungsplatz

Der Schöpfungsplatz wird in allen vier Kirchen unterschiedlich gestaltet.

Evangelismos

In Evangelismos liegt Adam auf einer mit niedrigem Gestrüch und kronenartigen Pflanzen bewachsenen grünen Landschaft (Taf. 6, 1; 7, 1). Das Malerhandbuch skizziert eine Landschaft mit Anhöhen und Gehölz, allerdings auch die Anwesenheit von Tieren¹¹⁹³. Dečani gestaltet eine ähnlich bewachsene Ebene wie Evangelismos mit vereinzelt Pflanzen und Sträuchern bei der Evaschöpfung¹¹⁹⁴. In einigen Oktateuch-Rezensionen wird auch eine mit Gestrüch bewachsene Landschaft gewählt. Sehr ähnliche florale Formen mit niedrigem Buschwerk präsentieren sich in Sm. A.I., fol. 8^r; Vat. Gr. 746, fol. 28^r oder im Florentiner Oktateuch, Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r (Taf. 88, 1-2).

Akoumia und Diblochori

Die beiden Kirchen gestalten einen mit den vier Paradiesflüssen kombinierten Schöpfungsbaum (Taf. 18, 1; 19, 1; 67, 1; 68, 1). Akoumia kreiert ein eigenartiges lebenspendendes Gebilde mit einer feuerfarbigen Stammkomposition und einem Sonnengesicht, aus dem energetische Strahlen und Kügelchen entweichen. Im unteren Teil, aus dem die vier Paradiesflüsse quellen, liegt oder schwebt Adam. Auch Diblochori kennt einen Schöpfungsbaum, der im Gegensatz zu Akoumia botanisch als ein palmenähnlicher Baum mit lanzettenartigen Blättern und runden Früchten spezifizierbar ist. Auch dort liegt Adam auf dessen Stamm mit den vier hervorquellenden Flüssen. Die römische Bildtradition verwendet das Motiv der vier Paradiesflüsse als Schöpfungs-

1190 Abbildung bei Maderakiēs, Deēsē B Abb. 14a-c.

1191 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/index.html (27.07.2019).

1192 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. IV.

1193 Malerhandbuch Deutsch 46 Nr. 75.

1194 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2262.html (27.07.2019).

unterlage. In den italienischen Kirchen an der Porta Latina in Rom, in Ferentillo oder Ceri werden die Protoplasten auf einem Hügel erschaffen, in den die vier Paradiesflüsse integriert sind (Taf. 116, 2; 135, 2)¹¹⁹⁵. Zwei Bäume bilden dort das weitere Ambiente, von denen einer mit seinem Stamm auf dem Hügel hinter den Protoplasten emporwächst. Die Bibel von Santa Maria del Fiore (Bibl. Med. Laur. Edili 125, fol. 5^v)¹¹⁹⁶ ebenso wie das Florentiner Baptisterium zeigen dieses Bildmotiv nur bei der Evaerschaffung (Taf. 135, 3). Sie übernehmen die Erzählung des Genesisberichtes, nach dem die Flüsse zeitlich erst nach der Adamschaffung entstanden sind (Gen 2,10-14). Auch auf den sizilianischen Mosaiken in Monreale ist Adam ausschließlich bei der Erschaffung Evas auf einem kleinen ansteigenden Hügel gelagert, an dessen Fuß die vier Ströme entspringen (Taf. 117, 1)¹¹⁹⁷. Das Fluss-Motiv als Schöpfungsunterlage wird wie in Diblochori mit der Darstellung eines Laubbaumes verbunden. Beide Protoplasten liegen quer vor dem Stamm dieses Baumes, der aus den vier Flüssen herauswächst. Auf dem Salernitaner Elfenbein mit der Evaerschaffung ist ebenfalls eine gewisse Affinität zu Diblochori zu erkennen (Taf. 119, 1)¹¹⁹⁸. Auch hier schweben sie im Geäst eines Baumes, der als eine Mischung aus Weinstock und Feigenbaum identifiziert werden kann. An den Seiten entspringen die vier Paradiesflüsse.

Losgelöst von der Genesiserzählung wird das heilsgeschichtlich-typologische Lignum-Vitae-Motiv fernerhin mit den vier hervorquellenden Flüssen verbunden. Das Apsismosaik in der Basilika San Clemente in Rom zeigt das Kreuz Christi als Stamm eines sich in Ranken windenden stilisierten Lebensbaumes, aus dessen aufsprießenden Weinblättern die vier Paradiesströme als Wurzel entfließen¹¹⁹⁹. Das soteriologisch-ekklesiologisch interpretierte Motiv des lebensschaffenden Wassers wird dort für den durch die stauologische Indikation neu erblühten Baum des Lebens übernommen. Das Motiv der aus einem Baum hervorquellenden Paradiesflüsse, das in der römisch-italienischen Bildtradition verankert ist, wird in Akoumia und Diblochori in eigener bildlicher Übersetzung übernommen und zugleich auch auf die Adamschöpfung übertragen. Im endzeitlichen Paradiesgarten werden die Flüsse als aus der Mauer hervorfliessende Ströme erneut eingegliedert (s. S. 221).

Die schöpfungsdynamische Kreation in Akoumia ist unikal, da das personalisierte Baumgebilde keine botanischen Merkmale aufweist, vielmehr kosmisch-apokalyptische Eigenschaften zeigt (Taf. 32, 1). Das Konstrukt aus Sonnengesicht mit achtzackigem Radialkranz und Feuerstrom bleibt

das durchgängige Paradiesbaummotiv. Es taucht nicht nur in den Schöpfungsszenen auf, sondern auch bei Versuchung und Sündenfall. Biblisch könnte diese energetische Materie mit dem Baum in der Mitte des Paradieses bzw. mit dem Lebensbaum identifiziert werden (Gen. 2,9; 3,3; 3,24). Für diese außergewöhnliche und phantasievolle Bildübersetzung sind keine direkten piktoralen Vorbilder zu eruieren. Es bieten sich lediglich ikonographisch weit entfernte Parallelen mit unterschiedlicher szenischer Einbindung und bildlicher Übersetzung an, die eine ähnliche inhaltliche Intention anstreben, nämlich die göttliche Anwesenheit auf den Paradiesbaum zu übertragen und zugleich kosmisch-apokalyptische Signale auszusenden. Die theophanistische bzw. christologische Besetzung des Paradiesbaumes ist nicht ungewöhnlich. Im jüngeren Wöltingeroder Psalm (Cod. Guelf. 515, fol. 8^v) wird, allerdings bei der Vertreibung, ein personifizierter Baum als Platz der Präsenz Christi gewählt (Taf. 135, 4). Dort wird die kreuznimbierende Halbfigur Christi in die Krone des Lebensbaumes integriert¹²⁰⁰. Die Holzdecke in der Michaeliskirche in Hildesheim flankiert die Sündenfallszene mit zwei Bäumen. Im Geäst des linken Baumes ist die halbfigurige Christusbüste zu erkennen, während im rechten gerollten Blattwerk fünf Gesichter von Engeln eingefügt sind¹²⁰¹. Die illustrierte Handschrift zur lateinischen Übersetzung von Josephus »antiquitates« benutzt eine ähnliche kosmische Erscheinung wie in Akoumia beim Sündenfall (Taf. 135, 5). Hinter dem Stamm des Versuchungsbaumes quillt ein orangefarbener breiter Strahl hervor. Bekrönt wird der Baum oben durch eine Gloriole, die im unteren Teil durch kleine Flammen begrenzt wird. In der mit Blüten und Blättern geschmückten Krone ist die Halbfigur Christi mit der Taube als Symbol des Heiligen Geistes eingefügt. In den Händen hält er Sonnen- und Mondscheibe. Überschieden wird die Gotteserscheinung mit »ego dominus creavi omnia hec« (Ms. Lat. fol. 223, fol. 3^r)¹²⁰². Im Caedmon-Manuskript, Ms. Junius 11 (p. 44) krönt die zweifach dargestellte Christusfigur die Baumkrone des Versuchungsbaumes nach dem Sündenfall, um das Urteil über beide Protoplasten zu sprechen (Taf. 136, 1). In dem Stundenbuch für Sir Thomas Midmay wird der gekreuzigte Christus typologisch mit dem Paradiesbaum gleichgesetzt. Bei der Versuchungsszene erscheint Christus am Kreuz in der Krone des Baumes (Case Ms. 35, fol. 90^v) (Taf. 136, 2)¹²⁰³. Auch die spätbyzantinische Wandmalerei verwendet diese Metapher in Genesszenen. In Dečani ist bei der Anrufungsszene durch den Schöpfer nach dem Sündenfall in der runden Baumkrone mit gefiederten Blättern ein Medaillon mit der

1195 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 31b. 32a. 32b. 34b.

1196 Abbildung Fabbri/Tacconi, Biblioteca di Santa Maria del Fiore 47.

1197 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 140.

1198 Abbildung bei Bergman, Salerno Ivories Abb. 5.

1199 Dat. um 1130/1140; Abbildung bei Collegio, S. Clemente 203 Abb. 61. –

Poeschke, Mosaiken 206-245 Abb. 84-85.

1200 Abbildung <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=515-helmst> (27.07.2019).

1201 Dat. 1230; zum Deckengemälde Sommer, Michaeliskirche Hildesheim. – Lutz/Weyer, St. Michael Hildesheim 230-231 Abb. 171.

1202 Dat. vor 1159, heute in der Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz; zur Handschrift Rose/Schillmann, Handschriften Berlin 1319-1320 Nr. 1027. – Kat. Berlin 1975, 89-90 Nr. 73 mit Abbildung 121; eine Abbildung findet sich auch bei Mavroska, Adam Abb. 12, jedoch mit einer Zuordnung zu einer falschen Handschrift.

1203 In der Newberry Library, Chicago (1460-1470); Abbildung <https://www.newberry.org/sites/default/files/styles/lightbox-overlay/public/blogs/03-F90v-91r-AdamAndEve.jpg?itok=CJ-YwXWL> (27.07.2019).

Büste eines Engels eingefügt (Taf. 136, 3; 137, 1)¹²⁰⁴. Die postbyzantinischen Fresken im Narthex von Peć schmücken die Krone des Paradiesbaums beim Sündenfall mit einem Christus-Clipeus aus (Taf. 37, 2)¹²⁰⁵. Das Sonnengesicht in Akoumia könnte, gestützt auf die vorhandenen, allerdings ikonographisch abweichenden Bildformulare, als kretaunike Übersetzung des theophanistisch-christologischen Präsenzmotivs gedeutet werden.

Der achtzackige Radialkranz des Sonnengesichts in Akoumia verweist in den Bereich der Zahlensymbolik, die bereits in der Achtzahl der Engel als Symbol der durch Christus angebrochenen neuen Heilszeit verwendet wurde (s. S. 204-205). Eine enge ikonographische Parallele zur achtzackigen Form, die ebenfalls auf eine intendierte Anwesenheit Christi in diesem Baumgebilde verweisen würde, ist in den Abbildungen des Akathistos-Hymnos feststellbar. Dort wird für die Erscheinung der Büste Christi eine achtzackige Glorie zur Einrahmung verwendet. In der Panagia-Kirche in Roustika ist die Halbfigur Christi als Verbildlichung von Oikos 16 von einer achtzackigen Mandorla umgeben (Taf. 138, 1)¹²⁰⁶. In der Demetrios-Kirche im serbischen Markov-Kloster hält die Gottesmutter die Christusbüste, umfasst von der achtzackigen Gloriole, vor der Brust (Taf. 138, 2)¹²⁰⁷. Ähnlichkeiten mit dem Sonnengesicht lassen sich ebenfalls mit dem von einem achtstrahligen Radialkranz umfassten halbfigurigen Bildnisschild Christi auf einer Fackel bei der Personifikation des Neuen Bundes in der Bogorodica-Ljeviška-Kirche in Prizren erkennen (Taf. 132, 1)¹²⁰⁸. Die alttestamentlichen Schöpfungsszenen im Koster Dečani verwenden, gewiss beeinflusst durch hesychastisch-luminaristische Theorien, achtzackige Grisaille-Lichtkoronen für den Christuslogos (Taf. 110, 1). Bei der Zuführung Adams und Evas umgibt ein Lichtnimbus mit acht Zacken den Kopf Christi, bei der Einführung Adams in das Paradies ist sein ganzer Körper von einer gezackten Aureole umgeben¹²⁰⁹. Diese Beispiele belegen die mögliche Bildstrategie, durch die Metapher des achtzackigen Sonnengesichts die Gegenwart des transzendenten Schöpfergottes im protologischen Paradies zu präsentieren.

Sol- und Lunagesichter als kosmische Symbole erscheinen im universellen Schöpfungsbild, etwa im Baptisterium von Florenz¹²¹⁰ oder in der Prokulus-Kirche in Naturns¹²¹¹, allerdings ohne den radialen Strahlenkranz. Das Malerhandbuch schreibt bei der Adamerschaffung einen Himmel mit Sonne und Mond vor¹²¹². Die Oktateuche, bis auf den Florentiner Oktateuch, fügen bei der Erschaffung Adams Sonnen- und Mondscheibe in das sternbesetzte Himmelsrund mit der

Hand Gottes ein (Taf. 88, 2-3). Die rote Sonnenscheibe und die Mondscheibe sind mit einem Gesicht, teilweise en face, teilweise im Profil, personalisiert (Sm. A.I., foll. 8^v, 9^v, 9^v; Vat. Gr. 746, foll. 28^r, 30^r; Cod. Gr. I.8, fol. 31^r; Vat. Gr. 747, foll. 18^v, 19^r).

Jenseits des kosmischen Postulats ist der Sonnenbaum in Akoumia zugleich als apokalyptisches Vorzeichen zu werten. Die rote-orangene Farbe des Stammes und des Sonnengesichtes verweist auf den feurigen Höllenstrom in den Weltgerichtsdarstellungen. Der schmale rote Fluss quillt aus dem Thron des richtenden Christus hervor und weitet sich zu einem Feuermeer aus. Zugleich ist der feurige Fluss mit den ad infinitum in das Paradies aufgenommenen Ureltern verbunden. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli¹²¹³ und in der Panagia-Kirche in Anisaraki knien Adam und Eva in der Hetoimasia fürbittend zu Seiten des sich ausbreitenden Feuerstroms (Taf. 117, 2; 139, 1). Auch in der Panagia-Kirche in Lithines und in der Soter-Kirche in Myrthios¹²¹⁴ sitzt Christus als Weltenrichter in der Mandorla, aus der der schmale, sich nach unten vergrößernde Höllenfluss entspringt (Taf. 106, 2). Diese Darstellung erweckt den Eindruck eines vergrößerten Abbildes des Feuerbaumes in Akoumia. Hier ersetzt das Sonnengesicht die Christusfigur. Der ikonographisch ähnlich wie in Anisaraki gestaltete Stamm des dynamisch-energetischen Lebensbaumes entspringt dem oberen Sonnengebilde und fließt sich verbreiternd nach unten hin bis zur Quelle der vier Paradiesflüsse. Die besser erhaltenen postbyzantinischen Außenfresken im Kloster in Moldovița verdeutlichen eindrücklich das vergleichbare Schema des protologischen feurigen Baumgebildes in Akoumia und dem im Endgericht in apokalyptischem Ambiente erscheinenden Christustypus (Taf. 139, 2). Aus der von Engeln getragenen achtzackigen Gloriole mit dem thronenden Christus entströmt der sich verbreiternde Feuerstrom. Die Protoplasten werden neben dem Thron kniend im Bildmotiv der Hetoimasia aufgenommen.

Sicherlich war in Akoumia eine Analogie zwischen dem feurigen Sonnenbaum im irdischen Paradies und der heute zerstörten gegenüberliegenden Abbildung des Weltgerichts beabsichtigt. Dort sind Reste des Feuerstroms und der Hetoimasia erhalten, sodass eine Abbildung wie etwa in der in Hagios Ioannis-Theologos-Kirche Selli vermutet werden kann (Taf. 33, 1; 117, 2). Zudem ist das rote Sonnengesicht als kosmisch-apokalyptisches Symbol in dem Motiv der Himmelsrolle im Endgericht integriert. Die Hagios Georgios-Kirche in Kavousi zeichnet neben Sternen und dem dunkelblauen

1204 Abbildung BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/CX4K2294.html (27.07.2019).

1205 Abbildung BLAGO Archives Patriarchate of Peć www.srpskoblag.org/Archives/Pec/exhibits/Narthex/WesternNave/2ndBay/Vault/282N2740.html (27.07.2019).

1206 Dazu Spatharakis, Akathistos Hymn 8-18 Abb. 16; auch Spatharakis, Rethymnon Taf. 25.

1207 Verbildlichung von Oikos 17; dazu Spatharakis, Akathistos Hymn 63-68 Abb. 127.

1208 Siehe Anm. 1125.

1209 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2261.html (27.07.2019).

1210 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 181.

1211 Abbildung bei Theill, Naturns Abb. 20.

1212 Malerhandbuch, Deutsch 46 Nr. 75.

1213 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 326-327. – Duits, Hell 88 Abb. 5.12.

1214 Abbildung bei Spatharakis, Agios Basileios Abb. 432.

Mondrund ein blutrotes Sonnengesicht auf dem weißen aufgerollten Himmel¹²¹⁵. Ebenso ist dieses Zeichen in die Weltgerichts fresken der Kariye Camii in Konstantinopel integriert¹²¹⁶. In diesem singulären protologischen Gebilde des Schöpfungsbaums verbirgt sich durch die Übernahme ikonographischer Bausteine aus dem Weltgericht eine Antizipation endzeitlicher Ereignisse.

Auch im endzeitlichen Paradies gibt es den personalisierten Lebensbaum. In den postbyzantinischen Klöstern der Moldowa, in Voroneţ und in Proboata, steht zwischen den Patriarchen ein Baum, in dessen Krone die Halbfigur des Christus Emmanuel erscheint (Taf. 139, 2)¹²¹⁷. Die größte Kongruenz besteht allerdings zu den kretischen Paradiesbildern. So sitzt in der Panagia-Kirche in Roustika die Gottesmutter mit dem guten Schächer und den Patriarchen im Paradies (Taf. 140, 2). Direkt neben ihr erscheint hinter einem Zinnenmauerstück ein Gebilde, das dem Schöpfungsbaum in Akoumia sehr ähnelt¹²¹⁸. Im unteren Teil entwächst ein roter Strom, oben wird ein ebenfalls rötliches Gesicht von roten flügelartigen, gefiederten Büscheln umgeben, aus denen kleine kleeblattförmige Blätter und Blüten entspringen. Dieses mit Leben angefüllte hybride Objekt vermischt die Formen eines Sechsfüglers mit kosmischen Merkmalen. Auch in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Axos sprießt ein großes sonnenähnliches dunkelrotes Gebilde eingerahmt von fruchttragenden Bäumen im endzeitlichen Paradies hervor (Taf. 141, 1)¹²¹⁹. Platziert zwischen dem guten Schächer und den drei Patriarchen erhebt sich das rote Gesicht auf einem gezackten blutroten Stamm. Zwischen den radialen Flammzungen werden weiße energetische Lichttropfen herausgeworfen. Auch dieser endzeitliche, personalisierte Lebensbaum mit seinen apokalyptisch-kosmischen Indikatoren erinnert an die solare Schöpfungskraft in Akoumia. Die Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kissos arrangiert im Paradies neben Maria und dem Schächer einen Sechsfügler auf einem Baumstamm (Taf. 141, 2). In der Mitte ist ein rotes Gesicht mit einem Kreuznimbus integriert¹²²⁰. In der Panagia-Kirche in Sklavopoula wächst neben der Gottesmutter im Paradies ein Baum empor, in dessen krönenden phantasievollen Blütenranken ein Gesicht wie in Akoumia eingefügt ist (Taf. 142, 1). Die Farbe ist hier zu einem friedvollen Grün gewechselt. Der bedrohliche Rotton des Gesichts, wie beim Sündenfall in Akoumia zu sehen, ist im endzeitlichen Paradies aufgehoben. Dieser paradiesisch-apokalyptische Lebensbaum kennzeichnet die Anwesenheit des Erlösers Christus. In der endzeitlichen Paradiesdarstellung in Akoumia selbst tritt der personalisierte Schöpfungsbaum erneut in Erscheinung

(Taf. 36, 1-2). Neben der Gottesmutter ist das rote Sonnengesicht in eine Krone mit grünen spitzovalen Blättern eingefügt. Der rote Feuerstrahl ist von dem nun begrüneten Stamm umschlossen. Die im endzeitlichen Paradies abgeschaltete feurige Aktivität des solaren Baumkonstrukts symbolisiert die Überwindung des Bösen im wiederhergestellten Garten Eden.

Die Bildformel des sonnengesichtigen urzeitlichen Schöpfungsbaumes in Akoumia mit kosmisch-apokalyptischen Elementen wird aus dem Endzeitparadies in die protologische Zeitebene übertragen. Die Vorstellung einer Präsenz Christi in diesem Baumgebilde, wie es vereinzelt westliche Vergleichsbeispiele oder in endzeitlichem Kontext das himmlische Paradiesbild im kretischen Kissos belegen, ist sicherlich ebenso in Akoumia eine fundamentale Aussageintention. Christus als lebenspendende Kraft verknüpft die erste und die zweite Schöpfung. In dieser innovativen Bilderfindung des dynamischen Lebensbaummotivs verschmelzen Ur- und Endzeit zu einer untrennbaren Einheit.

Ano Viannos

Ano Viannos lässt Adam auf einer roten klinenartigen Hängematte entstehen (Taf. 45, 2; 47, 1). Die vier Paradiesflüsse sind nur indirekt mit der Schöpfung verbunden. Sie quellen aus der Paradiesmauer hervor, die den jeweiligen Szenenvordergrund bildet. Für diese unikale Lagerstatt bei der Schöpfung gibt es keine direkten Vergleichsbeispiele. Einzig auf den postbyzantinischen Außenfresken des bukowinischen Klosters in Arbore ist Adam bei der Euaerschaffung auf einer dunkelroten, die Körperform hinterfangenden Kline gebettet (Taf. 121, 2). Ein möglicher Bezugspunkt ist die rote Liegeauflage für Christus in der Darstellung des Anapeson, wie sie auch in Arbore in diesem Bildtopos verwendet wird¹²²¹. In der Hagios Theologos-Kirche in Kroustas ist Christus ebenfalls auf einer roten, an den Enden geknoteten Schlafmatte gelagert, die mit der Schöpfungsunterlage Adams große Ähnlichkeit aufweist (Taf. 143, 1)¹²²². Mit dieser Parallelisierung könnte eine Adam-Christus-Typologie, wie sie im Neuen Testament in Röm 5,12-21 und 1Kor 15,21-22 bezeugt ist, angestrebt sein.

Innerkretische Darstellungen benutzen das Bildmotiv der mattenartigen Lagerstätte in weiteren Themenbereichen. Bei der Geburt Christi liegt die Gottesmutter oft auf einer Geburtmatte. In der Metamorphosis-Kirche in Panteli oder in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Krousta¹²²³ ruht Maria auf einer aus Stoff gespannten, mit ornamentalen Verzierungen versehenen Unterlage, die an den Enden aufgehängt ist (Taf. 123, 5). Diese Geburtmatte definiert so den Ort der Erschaffung der ersten Menschen und zugleich den Platz

1215 Abbildung bei Maderakēs, Deēsē B Abb. 17a.

1216 Abbildung bei Akşit, Chora 73.

1217 Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster 98.

1218 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Taf. 21a Abb. 252. 254.

1219 Dat. um 1400; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 347-348. – Spatharakis, Mylopotamos 97-119 Nr. 10. – Albanē, Axos; zum Weltgericht Albani, Sins.

1220 Abbildung bei Pyrrou, Kissos 130 Abb. 12.

1221 Zum Anapeson Hausteiner-Bartsch, Hüter Israels. – Ciobnau, Anapeson. – Studer-Karlen, Anapeson. Zu Klinen, Matratzen und Decken in der byzantinischen Tradition Koukoules, Byzantinōn Bios 67-71; Abbildung des Anapeson in Arbore Drăguţ, Arbore Abb. 43. – Ciobnau, Anapeson Abb. 38.

1222 Dat. 1347; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 151-152 Nr. 115. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 459-460. – Spatharakis, Dated 94-96 Nr. 32. – Volanakēs, Kroustas; Abbildung bei Ciobnau, Anapeson Abb. 17.

1223 Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 84. – Volanakēs, Kroustas 261 Abb. 4.

der Neuschöpfung der Welt durch die Inkarnation Christi. Die Kirchen in Evangelismos und Kalloni verwenden in dem eschatologischen Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen ebendiese, an den Enden geknotete Hängematte als Sitz des richtenden Christus¹²²⁴. Das inkarnatorische Motiv aus der Geburtsthematik ist durch die ikonographische Angleichung prototypisch mit dem endzeitlichen Gerichtsgedanken verbunden. Die Abbildung der roten Kline ist in diesen Endzeitgleichnissen bereits eschatologisch besetzt und mag die Vorstellung einer paradisischen Neuschöpfung implizieren. Hier in Ano Viannos könnte neben der Anspielung auf die Geburtsthematik mit der Verwendung der Schöpfungsunterlage auch die Konnotation mit einer endzeitlichen Rekreation intendiert sein. Dass eine konvergierende, in den Zwischengliedern verlorene Tradition mit dem Bildmotiv der mattenartigen Unterlage bei der protologischen Schöpfungs-darstellung existierte, zeigen die nachbyzantinischen Fresken des Klosters in Arbore.

Panteli

In Panteli liegt Adam auf einer kargen, leicht ansteigenden erdfarbenen, teilweise begrüntem Ebene, die von zwei Bäumen begrenzt ist (Taf. 87, 1; 92, 1). Auf den byzantinischen Elfenbeinkästen in Cleveland oder St. Petersburg wird der liegende Adam durch zwei Bäume eingerahmt, allerdings auf einer ebenen neutralen Fläche (Taf. 132, 3)¹²²⁵. Der leicht aufwärts führende Untergrund bei der Adamerschaffung ist in der römischen Tradition verankert. Die Nachzeichnungen von St. Paul (Barb. Lat. 4406, fol. 24^r)¹²²⁶ oder Fresken in der Oberkirche in Assisi¹²²⁷ lagern Adam auf einer mit zwei Bäumen bewachsenen aufwärts führenden Ebene (Taf. 116, 1). Naheliegender ist, wie auch schon bei weiteren Szeneninhalten, eine Übernahme aus den Oktateuchen. Plut. Laur. 5.38, fol. 4^r oder Vat. Gr. 746, fol. 28^r belegen eine äußerst affine, durch Bäume und Sträucher begrenzte emporsteigende Landschaftsebene (Taf. 88, 1-2).

Protoplasten

Physiognomie

Die Protoplasten präsentieren sich bis zur Vertreibung in biblischer Nacktheit ohne Bekleidung (Taf. 8, 1; 19, 1; 48, 1; 69, 1; 95, 1)¹²²⁸. Beide lassen keine primären Geschlechts-

merkmale erkennen, sodass es nur wenig körperliche Geschlechterdifferenzierung gibt. Sowohl im Frisurentyp, beide tragen lange gewellte Haare, als auch im Körper- und Muskelaufbau zeigen sie nur geringfügige Unterschiede. Durch die sekundären Merkmale sind beide jedoch geschlechtsspezifisch konnotiert. Adam ist außer in Panteli bärtig dargestellt. Eva wird mit dem Sündenfall durch einen herabhängenden Busen definiert, während bei der Erschaffung ihr Genus unbetont bleibt. Die Kirchen stehen mit dieser gemäßigten Körperbetonung in einer bis zur Renaissance üblichen christlichen Bildtradition, die selten die primären Geschlechtsorgane abbildet oder diese vielmehr durch geschickte Schrittstellung oder Armpositionen verdeckt. Erst im 15. Jahrhundert fungiert das Paar als Exempel einer Ästhetik der Nacktheit und als prototypisches Modell für Aktstudien¹²²⁹. Die byzantinische Bildtradition zeigt in den illuminierten Genesis-Handschriften keine primären Geschlechtsteile. Die minimale Differenzierung zwischen Mann und Frau wird in der Wiener Genesis durch ein unterschiedliches Inkarnat der Protoplasten komprimiert (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^r) (Taf. 122, 1-2). Eva zeigt eine wesentlich hellere Körperfärbung als Adam¹²³⁰. Einige wenige, im mittelalterlichen Italien beheimatete Bildtraditionen stellen die Protoplasten mit ausgearbeiteten Geschlechtsteilen dar, so etwa die Mosaiken in San Marco¹²³¹ oder das Sündenfallbild im Florentiner Baptisterium¹²³² (Taf. 115, 1). In der Kirche Santa Maria Assunta in San Gimignano werden beide Protoplasten mit sehr realistischen Geschlechtsorganen abgebildet (Taf. 110, 2)¹²³³. In der Oktateuch-Tradition ist eine ähnliche, allerdings nicht so ausgeprägte Zäsur zwischen prä- und postlapsarischer Eva wie in den kretischen Kirchen intendiert. Im Smyrna-Oktateuch ist bis zum Sündenfall eine eher asexuelle Angleichung der Protoplasten erkenntlich, während Eva nach dem Sündenfall in der Anrufung durch Gott mit einem stärker ausgebildeten Busen versehen wird, wie es auch Panteli mit einer leichten Andeutung einer Brustwarze bei Eva übernimmt. Augenfällig ist dieses Merkmal in Vat. Gr. 747, fol. 24^r¹²³⁴.

Die Abbildung von Nacktheit ist in den kretischen Wandmalereien bei den Strafszenen des Weltgerichts ein gängiger Habitus. Die nackten Sünder werden oft ohne primäre Geschlechtsmerkmale gezeigt. Jedoch gibt es auch Ausnahmen, die diese Verdammten mit demonstrativ herausgearbeiteten Geschlechtsteilen als Zeichen der Sünde anprangern¹²³⁵. Den etwas herabhängenden Busen mit den ausgeprägten Brustwarzen, der die postlapsarische Eva etwa in Akoumia kenn-

1224 Ebenso in der Erzengel-Kirche in Kakodiki (1360/1370), der Panagia-Kirche in Meronas (um 1390), Panagia-Kirche in Kamariotis (um 1400), Hagios Ioannis-Prodomos-Kirche in Erfi (Anfang 15. Jh.) oder der Panagia- und Erzengel-Kirche in Livadia (Anfang 15. Jh.); dazu Mantas, Gleichnisse mit Abbildungen (Abb. 12-119).
1225 Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. 67a und 68a.
1226 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Abb. 7-8.
1227 Abbildung bei Poeschke, Assisi 99.
1228 Zur Nacktheit der Protoplasten Meyer, Nudity 243-258. – Köpf, Nacktheit 15-33. – Zeitler, Ostentatio genitalium.

1229 Dazu Kirchner, Menschenpaar 98-172 mit vielen Abbildungen.
1230 Diese farbliche Differenzierung von Mann und Frau taucht wieder im Bild der allgemeinen Menschenschöpfung nach Gen 1 in der italienischen Basilika S. Tomaso in Anagni auf; Koenen, Konstantinskreuz Taf. 14-18.
1231 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 14-18.
1232 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 182.
1233 Abbildung bei Freuler, Bartolo di Fredi Abb. 67-68.
1234 Abbildung bei Mayer, Nudity Abb. 8.
1235 So etwa in der Hagia Paraskevi-Kirche in Kitiros; Abbildung bei Maderakēs, Kolasē I Abb. 20. – Gerstel, Rural Lives 109 Abb. 79.

zeichnet, belegen viele Bildnisse von weiblichen Verdammten, so auch die Mütter, die ihre Kinder nicht stillen wollen (Taf. 26, 2). Die Nähe zu den Abbildungen der Sünderinnen im Weltgericht deutet auf eine negativ konnotierte Beurteilung der sekundären Geschlechtsmerkmale Evas, die sie als Übertreterin des göttlichen Gesetzes kennzeichnen. Die Verdammte in der Hagios Panteleimon-Kirche in Zymvragou, die von Schlangen in die Brüste gebissen wird, weist die gleichen sekundären Geschlechtsmerkmale wie Eva beim Sündenfall in Akoumia und Diblochori auf (Taf. 143, 2).

Bereits im 9. Jahrhundert gibt es in der byzantinischen Kunst die Bildtradition des bärtigen Adam, etwa in den beiden byzantinischen Handschriften, den Homilien des Gregor von Nazianz (Par. Gr. 510, fol. 52^v) und der Sacra Parallela (Par. Gr. 923, fol. 149^v), die wie auch die späteren Elfenbeinkästen einen bärtigen Adam mit einem anikonischen Schöpfer kombinieren (Taf. 123, 3; 134, 3). Viele Beispiele belegen eine Angleichung der Haartracht des Schöpfungsgottes mit der Adams als potentielles Ausdrucksmittel für die Gottebenbildlichkeit des Menschen, wie es auch in den vier kretischen Kirchen intendiert ist. Die nach der Cotton-Genesis entstandenen Mosaiken in San Marco, die karolingischen Bibeln oder die in der römischen Bildtradition stehenden Monumente kennen keinen bärtigen Adam (Taf. 115, 1-116, 3). Dort ist die Bartlosigkeit Adams, die auch im Malerhandbuch vorgeschrieben ist, in Analogie zum bartlos-jugendlichen Christus gestaltet. Die Millstätter Genesis, die Kreuzfahrer-Bibeln, die sizilianischen Mosaiken oder die Neapolitanischen Bilderbibeln bilden Adam dagegen durchgängig mit Bart ab (Taf. 109, 2-3; 114; 117, 1; 118, 2). Diese Abbildung Adams steht hier wie auch in der kretischen Auffassung als eine auf die Gottebenbildlichkeit Adams ausgerichtete Darstellungsweise in Analogie zum bärtigen Pantokrator. Die Marienhomilien des Kokkinobaphos wählen in beiden illustrierten Handschriften unterschiedliche Lösungen (Taf. 144, 1-2). In der ansonsten fast deckungsgleichen Szene bildet Par. Gr. 1208, fol. 47^r¹²³⁶ Adam ohne Bart und Vat. Gr. 1162 fol. 35^r¹²³⁷ mit Bart ab. Gleichermaßen ist eine frisurtypologische Assimilation von Schöpfer und Geschöpf nicht durchgängig üblich. Die byzantinischen Psalterien, der Theodor-Psalter (Add. Ms. 19352 fol. 162^r) oder der Barberini-Psalter (Barb. Gr. 372, fol. 207^v) verwenden den Adamtypus ohne Bart, kombiniert mit dem bärtigen Christuslogos (Taf. 119, 2-3). Panteli richtet sich mit dem bartlosen Adam, wie schon bei anderen Abbildungsdetails festgestellt, nach der byzantinischen Bildtradition der Oktateuche.

Die Protoplasten haben in allen Kirchen lange, in Wellen herabfallende Haare. Dieser Frisurentypus könnte ebenso wie die Bärtigkeit eine Übernahme aus dem spätbyzantinischen Christusbild als Zeichen der Ebenbildlichkeit formulieren. Die frühesten Bildtraditionen wählen eine zeitgeistig-geschlechts-

spezifische Darstellungsweise der Frisur. In San Marco trägt Adam kurzes und Eva offenes langes Haar (Taf. 115, 1)¹²³⁸. Diese unterschiedliche Kennzeichnung der Protoplasten ist nicht nur in der Cotton-Genesis-Rezension bezeugt, sondern auch in der römischen Tradition, der die mittelitalienischen Basiliken, die Pantheon-Bibel oder das Florentiner Baptisterium folgen. Einige Bildwerke zeigen dagegen erhebliche Übereinstimmungsmerkmale des Frisurenstils zwischen Christuslogos und beiden Protoplasten. Ein anschauliches Beispiel für die Angleichung der Haartracht zwischen Schöpfer und Geschöpfen bietet der Reliefpfeiler der Maria Assunta Kathedrale in Orvieto (Taf. 145, 1). Christus und beide Ureltern tragen langes gelocktes Haar¹²³⁹. Einen identischen Frisurenstil für Adam und Eva mit langen Lockenhaaren weisen ebenso die karolingischen Bibeln auf. Im Aelfric-Hexateuch sind alle drei Protagonisten bei der Erschaffung mit leuchtend blauer Haartracht ausgestattet (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 6^v) (Taf. 133, 3). Die Homilien des Gregor von Nazianz (Par. Gr. 510, fol. 52^v), die byzantinisch beeinflusste Monumentalkunst auf Sizilien oder das serbische Dečani favorisieren für beide Protoplasten ebenso wie für den Christuslogos den langen gelockten Frisurentypus (Taf. 110, 1; 117, 1; 118, 2; 134, 3). In den Oktateuchen ist die Haargestaltung nicht einheitlich festgelegt, sie wechselt sogar kodexintern. Manche Szenen versehen Adam mit kürzerer Haartracht (Vat. Gr. 746, fol. 37^r), oder beide Ureltern haben lange gewellte, zopfartige Frisuren (etwa in Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 746, fol. 44^r), wie es auch Panteli übernimmt (Taf. 93, 1-4; 99, 2). Die Disposition der Haartracht und der Bärtigkeit Adams erfolgt in den vier Kirchen durch Assimilation an den im Mittelalter üblichen byzantinischen Pantokratorstypus. Die dargestellten Geschlechtsmerkmale Evas sind in den Verdammtenabbildungen des Weltgerichts verwurzelt. Panteli richtet sich dagegen nach den in den Oktateuchen vorherrschenden asexuellen Protoplastenabbildungen, die die sekundären Geschlechtsunterschiede minimieren. Die tendenziell zu beobachtende äußerliche Konformität der Ureltern und die Angleichung Adams an den Schöpfertypus stehen wie auch der Begrüßungsgestus in der Evaschöpfung als universalmenschliches Zeugnis im Zeichen der Gottebenbildlichkeit.

Behaarung der Protoplasten in Akoumia

In Akoumia ist die Körperbehaarung bei Adam und Eva auffällig, die mit dem Sündenfall verschwindet (Taf. 22, 1; 26, 2). Diese Bildformulierung erscheint zunächst enigmatisch, könnte jedoch als Hinweis auf den unterschiedlichen Stand der Protoplasten vor und nach dem Sündenfall, der in vielen schriftlichen Quellen mit dem gnadenreichen Kleid der Ehre

1236 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f53.image> (27.07.2019).

1237 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (27.07.2019).

1238 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 18-21.

1239 Abbildung bei Middeldorf Kosegarten, Orvieto 62 Abb. 40.

und Herrlichkeit formuliert wird, interpretiert werden (dazu S. 140-141).

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieses subtile Detail eine versteckte Anspielung auf das prälapsarische Gnadenkleid darstellen soll. Die Vorstellung des Behaarungszustandes als göttliche Gabe an die im Paradies lebenden Protoplasten, die sowohl bei Grigor Magistros auftaucht als auch im griechischen Legendengut verankert ist, untermauert diese Interpretation. Bei Pirke de-Rabbi Elieser wird ein hornartiges Paradiesgewand erwähnt, das ebenso wie die Kamelschlange in jüdischer Überlieferungstradition verwurzelt ist. Die Oktaeuche versehen Adam bei der Tierbenennung mit einem transparenten, gazeähnlichen Kleid, das nur bei näherem Hinsehen durch feine helle Schraffierungen und einen dezenten runden Halsabschluss erkennbar ist (etwa Cod. Gr. I.8, fol. 42^v; Vat. Gr. 746, fol. 37^v) (Taf. 93, 1-2)¹²⁴⁰. In der Höhlenkirche in Mavruca Dere, auf dem Genesisfries in Trapezunt¹²⁴¹, im Kloster Dečani, im armenischen Evangelium (Ms. M4820, fol. 4^r), in der Nikolauskirche in Velika Hoča und im Narthex von Peć ist die Differenzierung zwischen dem heilvollen Zustand der Gottesnähe und der schuldbehafteten Natur nach dem Sündenfall in anderer Weise in die Bildsprache übersetzt (Taf. 129, 2; 137, 2; 145, 2-3)¹²⁴². Wie auch in den Moldauklöstern, etwa in der Georgs-Kirche des Klosters Voroneţ, tragen die Ureltern kurz nach ihrer Erschaffung bis nach dem Sündenfall lange festliche Kleider und Umhänge als Symbol paradiesischer Gnadengewandung, die sie dann ebenfalls durch die Verfehlung verlieren (Taf. 146, 1-2)¹²⁴³. Im Moldaukloster Suceviţa erfolgt der Wechsel des Bekleidungsstatus bereits beim Sündenfall¹²⁴⁴. In der byzantinischen Bildtradition ist die Unterscheidung des prä- und postlapsarischen Zustandes durch die Einfügung der Kleidungsmetapher durchaus üblich. Die bildliche Übersetzung dieser Zäsur durch das Haarkleid in Akoumia zeichnet sich durch Unikalität und durchdachte, individuell gestaltete Schöpfungsenergie aus.

Herrschaftssymbole

Kronen

In allen Kirchen außer in Panteli tragen beide Protoplasten, teilweise in Rekonstruktion erhaltener Bildfragmente, bereits bei ihrer Erschaffung bis zum Sündenfall mit Perlen und Edelsteinen verzierte Kronen (Taf. 8, 1; 22, 1; 49, 2; 50, 2; 69, 1; 71, 1). Die detaillierte Form der offenen Blattkronen variiert leicht. Evangelismos verwendet eine phantasievolle

Zackenkrone mit langen zipfeligen Blättern. In Akoumia ist ein Kronreif mit palmettenförmigen Blattzinken dargestellt. In Ano Viannos kann in den zerstörten Wandfresken eine Zackenkrone rekonstruiert werden. In Diblochori sieht man eine oben gezackte Plattenkrone. Die Kronenform entspricht weder der eines Stemma noch eines Kamelaukions mit Pendilien, mit denen die byzantinischen Kaiser abgebildet wurden¹²⁴⁵. Die Form kongruiert eher mit den in mittelalterlichen französischen Adelskreisen verwendeten karolingischen Blatt- oder Zackenkronen. Diese Kronenform begegnet in zahlreichen mittelalterlichen westlichen, aber auch byzantinischen sowohl historischen als auch religiösen Handschriften zur allgemeinen Kennzeichnung des Königtums. In der zeitgleichen Malerei des ausgehenden Mittelalters werden beispielsweise die heiligen drei Könige in Bartolo di Fredis Gemälde der Anbetung des Christuskindes mit ebensolchen edelsteinverzierten Zackenkronen abgebildet¹²⁴⁶. In der byzantinischen Bildtradition verwendet die slawische Manasses-Chronik auf einigen Miniaturen eine ähnliche Zipfelkrone wie in Evangelismos (Vat. Slav. 2). So werden etwa auf fol. 21 der König in der Romulus-Remus-Geschichte, auf fol. 37 Justin I. und auf fol. 51 der bulgarische Zar mit ebensolchen edelsteinverzierten zipfeligen Kronen versehen¹²⁴⁷.

Eine ikonographische Parallele zur Darstellung der unbekleideten und mit Krone versehenen Adamgestalt ist in anderem kontextuellen Zusammenhang in den illuminierten französischen Psalmenbüchern zu beobachten. Das Salme-fac-Motiv als Illustration zu Psalm 68 illuminiert den ohne Kleidung mit einer Blattkrone bekrönten König David im Wasser stehend bei der Bitte um Errettung und Erlösung aus der Bedrohung, so etwa im Saint-Louis-Psalter (Ms. Lat. 1186, fol. 89^v)¹²⁴⁸ oder im Walters-Psalter (Ms. W. 116, fol. 1^r)¹²⁴⁹ (Taf. 164, 4). Dieses Bildformular eines bloßen und bekrönten Figurentypus zeigt weitläufige Ähnlichkeiten mit dem kretischen Adam.

Die frühchristlichen Bodenmosaiken mit der Darstellung der adamitischen Herrschaft über die Tierwelt verwenden keine Bekrönung. In den Bestiarien des Mittelalters ist der tierbenennende Adam neben der Tiererschaffung durch den Christuslogos ein beliebtes Thema. Selten wird er jedoch mit Krone abgebildet. Im St. Petersburger Bestiarium aus dem 14. Jahrhundert (Ms. 53, fol. 195^v) sitzt er vor den Tieren mit einer Art Reifkrone über einem Kapuzenumhang (Taf. 146, 5)¹²⁵⁰. Einen indirekten Verweis auf das Königtum Adams gibt eine unikale Abbildung am Außenfries der Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar (Taf. 147, 1). Eingefasst in ein Medaillon wird der

1240 Dazu Broderick *Garments of Paradise* Abb. 1. – Bernabò, *Septuagint* 332 Abb. 5.

1241 Abbildung bei Talbot, *Trebizond* Abb. 16-18.

1242 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/index.html (27.07.2019).

1243 Abbildung bei Vasiliu, *Moldauklöster* Taf. 99.

1244 Abbildung bei Isar, *Dance of Adam* Abb. 255.

1245 Zu den Kronenformen Wessel, *Insignien* 387-397.

1246 Abbildung bei Freuler, *Bartolo di Fredi* Abb. 260.

1247 Abbildungen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

1248 Dat. 1225-1235, in der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100723j/f187.item> (27.07.2019).

1249 Dat. Mitte 13. Jh., in The Walters Art Museum, Baltimore; Abbildung www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W116/description.html (27.07.2019).

1250 Abbildung <http://theparkerlibrary.files.wordpress.com/2011/12/animals1.jpg> (27.07.2019).

epigraphisch benannte Adam im Typus des bärtigen Pantokrators neben zwei Tierprotomen dargestellt, allerdings ohne Nimbus¹²⁵¹. Durch den neben Adam eingravierten Bibelvers Gen 2,20, der Adam als Herrscher über die Tiere auszeichnet, und seinen auf das darüber dargestellte Medaillon mit König Gagik weisenden Zeigefinger wird hier eine Angleichung des Königtums beider vorgenommen. Als bildliche Übersetzung des Königtums wird jedoch keine Auszeichnung Adams durch eine Krone verwendet.

Für die Bekrönung beider Protoplasten in narrativen Szenen gibt es kaum vergleichbare Bildbeispiele oder ikonographische Vorbilder. Einzig in postbyzantinischer Zeit taucht dieses Bildmotiv gelegentlich auf. Die Wandmalereien in der Hagios Nikolaos-Kirche in Velika Hoča und im ähnlich gestalteten Freskenensemble im Narthex in Peć präsentieren einen bekrönten Adam (Taf. 129, 2; 137, 2). In der Sündenfallszene steht der mit einem perlenbesetzten königlichen Umhang über einem langen Gewand bekleidete Adam mit einer großen zweireihigen Krone auf dem Kopf neben Eva, die ihm die verbotene Frucht reicht. Auf eine gleichwertige Bekrönung Evas wie in Akoumia und Evangelismos wird verzichtet. In Velika Hoča und Peć ziert Evas Kopf ein doppelreihiger Perlenkranz. Diese Abstufung mag eine entfernte Variante zu der nicht sicher zu rekonstruierenden, gegebenenfalls kleineren Kronenform in Ano Viannos und Diblochori darstellen. In der späten armenischen Bildtradition ist die Ausstattung mit Kronen ein durchaus gängiges Motiv. Ein 1529 datiertes Hymnenbuch versieht Adam beim Sündenfall mit einer originellen vegetabilen Blätterkrone, auch bei Eva wächst eine blätterartige Bekrönung aus ihrem Scheitel (Ms. J1667, fol. 58^v) (Taf. 147, 2)¹²⁵². Das 1604 entstandene Evangelium aus Matenadaran bekrönt beide Protoplasten in ebendieser Szene mit goldenen Blattkronen (Ms. M6420, fol. 28^r) (Taf. 147, 3)¹²⁵³. In der armenischen St. Eǰmiacin-Kapelle in der Jakobus-Kathedrale in Jerusalem werden Adam durch eine turbanähnliche Goldkrone und Eva durch einen Nimbus ausgezeichnet¹²⁵⁴.

Die bildliche Umsetzung der königlichen Herrschaft der beiden ersten Menschen im Paradies ist eine spezifisch kretische Eigenart der vier Kirchen. Adam und Eva werden bereits bei ihrer Erschaffung bekrönt dargestellt. Diese Ausstattung mit Kronen spiegelt das explizit erwähnte Königtum Adams in der patristischen Auslegung von Gen 1,26 und 2,19-20 und in den apokryphen Adamschriften und zugleich die von Gott geschenkte Ebenbildlichkeit für beide Geschlechter in

Gen 1,27 (s. S. 141-143). Die exzeptionelle Angleichung Evas an den imperialen Stand Adams und damit ihr ebenbürtiger Rang lassen eine Aufwertung der Person Evas erkennen. In Evangelismos ist die gezackte Kronenform im endzeitlichen Paradies ebenfalls bezeugt. Der erste König der einziehenden Chöre trägt eine ähnliche Krone wie die Protoplasten (Taf. 13, 2). Auch in Akoumia steht ein König mit einer reich verzierten Krone, wie sie die Ureltern tragen, vor der geöffneten Paradiestür (Taf. 35, 2). Den Kronen kann in Analogie zu den Bekrönten im himmlischen Paradies eine symbolische Bedeutung mit eschatologisch-soteriologischer Zielrichtung zugeschrieben werden. Vorausschauend auf das zukünftige Paradies stehen sie als Metapher für die Krone des ewigen Lebens. Die protologischen, Adam und Eva bei der Erschaffung von Gott verliehenen Kronen sind ein symbolisches Unterpfand für eine geschlechtsübergreifende Restitution der Königsherrschaft für die Gottesfürchtigen und Rechtgläubigen nach dem Weltgericht.

Nimben

In Akoumia haben beide Protoplasten zusätzlich zu den Kronen vom Beginn ihrer Erschaffung an bis zum Sündenfall Nimben (Taf. 22, 1). Bei den frühchristlichen repräsentativen Abbildungen des bekleideten Adam als Herrscher über die Tierwelt ist eine Nimbierung eher ungewöhnlich. Lediglich auf dem nordsyrischen Bodenmosaikfragment im Nationalmuseum Kopenhagen ist ein Nimbus beim thronenden Adam erkennbar (Taf. 147, 4)¹²⁵⁵. Das Fußbodenmosaik in der Nordkirche in Huarte (472-487)¹²⁵⁶ und das Fragment im Museum in Hama¹²⁵⁷ zeigen ihn indessen unnimbiert als Herrscher auf einem Thron sitzend. Ein Fresko auf einem Pilaster in der Kapelle 28 in Dayr Apa Apollo in Bawit versieht die Halbfigur des in einem Epigramm als »unser Vater Adam« benannten Urvaters in Tunika und Pallium mit einem Nimbus (Taf. 148, 1). In der rechten Hand hält er eine Art Kranz oder Kronenreif¹²⁵⁸.

In einem gänzlich mit den narrativen Genesis Szenen auf Kreta divergierendem Bildschema werden Adam und Eva in repräsentativer Funktion, als Inhaber des prophetischen Amtes, in den mittelbyzantinischen illuminierten Handschriften der christlichen Topographie des Kosmas Indikopleustes abgebildet (Taf. 148, 2). Beide entsprechen dem Bild der würdigen Urahnen, wie sie in der Anastasis oder in der Hetomasia präsentiert werden. Sie erscheinen am Beginn der Patriarchenreihe als ganzfigurig-frontale, mit Pallium bekleidete nimbierte Heiligenfiguren¹²⁵⁹. In den Homilien des Gregor von

1251 Abbildung bei Thierry, Aght'amar Abb. 12. – Dorfmann-Lazarev, Alt'amar Abb. 5-6. 11.

1252 Abbildung bei Narkiss/Stone, Armenian Art Abb. 126. – Stone, Armenian Tradition 53 Abb. 1.

1253 Abbildung www.armeniancross.com/CultureArts/ArtHistory/VaspourakanArtists4.html (27.07.2019).

1254 Dat. 1720, auf gemalten Kutahya-Kacheln; Abbildung bei Kouymjian, Armenian Potters Abb. 127. – Kat. New York 2018 Abb. 62.

1255 Abbildung bei Donceel-Voûte, Syrie et Libanon 113 Abb. 79. – Wisskirchen, Huarte Taf. 4c. – <https://thevcs.org/adam-naming-animals/once-and-future-glory> (27.07.2019).

1256 Abbildung bei Donceel-Voûte, Syrie et Libanon 105 Abb. 71. – Kuehn, Dragon Abb. 117. – Wisskirchen, Huarte Taf. 4a.

1257 Abbildung bei Donceel-Voûte, Syrie et Libanon 113 Abb. 78.

1258 Clédat, Baouït 160 Abb. 106.

1259 Laur. Plut. 9.28, fol. 121^v; Sin. Gr. 1186, fol. 89^v; Abbildungen bei Anderson, Kosmas Indikopleustes Abb. XXXII. – Kominko, Kosmas 276, CT 25a und 277, CT 25b. – <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?id=AWODj05n1A4r7GxL9fD#/oro/252> (27.07.2019).

Nazianz ist trotz Einfügung Adams in ein paradiesisches Ambiente keine handlungsorientierte Abbildung bezweckt. Vielmehr wird Adam als Stammvater des Menschengeschlechts definiert (Cod. Panteleimon 6, fol. 151^v)¹²⁶⁰. Er wird an den Bildtypus des darunter stehenden heiligen Henoch angeglichen und nimbiert in langem Gewand mit Bittgestus in einen attributiven paradiesischen Garten hineingestellt.

Eine Mischung zwischen narrativem und repräsentativem Bildtypus kennzeichnet eine außergewöhnliche symmetrische Sündenfallabbildung auf einer nordafrikanischen Tafel aus dem 6./7. Jahrhundert, die als Kirchendekoration diente (Taf. 148, 3)¹²⁶¹. Die hier durch einen Nimbus ausgezeichneten Protoplasten flankieren frontal den von der Schlange umwundenen Versuchungsbaum. Drei ägyptische frühchristliche Textilien verwenden ebenfalls Nimben für die Protoplasten. Der Orbiculus in Oxford nimbiert Adam bei seiner Erschaffung aus Erde¹²⁶². Auf dem Wiener Textil ist nur Adam beim Sündenfall mit einem Nimbus versehen¹²⁶³. Ein Behang aus der Abegg-Stiftung krönt Adam bei der Beseelung Evas mit einem großen blauen, weißumrandeten Nimbus, der Eva in der nächsten Paradiesszene auch zugestanden wird (Taf. 133, 1)¹²⁶⁴. Das Frontispiz zur Genesis in der Leo-Bibel entwirft eine zweigeteilte Folie (Reg. Gr. 1B, fol. II') (Taf. 149)¹²⁶⁵. Im oberen Teil sitzt eine männliche Person in Pallium mit goldenem Nimbus auf einem Thron und schreibt mit einem Schreibutensil in ein offenes Buch. Von rechts nähern sich Landtiere. Die Beischrift ist unlesbar. Im mittleren Trennungstreifen sind eine Taube und eine Wasserfläche mit Fischen abgebildet. Im unteren Register folgt der Sündenfall. Die ganze Folie ist im oberen Rahmen mit *κοσμοποιία* betitelt. Die Rahmeninschrift erwähnt nur den Sündenfall, aber keine Tierbenennung¹²⁶⁶. So bleibt die Zuweisung der nimbierten, nicht betitelten Person unsicher. Es könnte eine ungewöhnliche Schöpfungsszene der Landtiere durch den Christuslogos darstellen. Der Bezug des darunterliegenden Streifens mit Luft- und Wassertieren legt diese Vermutung nahe. So wäre hier die Tierschöpfung nach Gen 1,20-25 verbildlicht und im unteren Teil die Adam-und-Eva-Erzählung. Das Fehlen des Kreuzes im Nimbus und die bartlos-jugendliche Darstellung, die mit dem im Stifterbild integrierten bärtigen Christus differiert, legen dagegen eine Identifizierung als Adam nahe¹²⁶⁷. Auch die herannahenden Tiere entsprechen der Ikonographie der Tierbenennung, etwa in den Oktateuchen. Die Herrschaftssymbole wie Thron und Nimbus sowie die Bekleidung Adams sind ungewöhnlich und verweisen auf

die beiden frühchristlichen Vorbilder. Im narrativen Zusammenhang ist weiterhin eine Nimbierung Adams nur in den byzantinischen Psalmenillustrationen als Einzelszene bezeugt, die Evaschaffung ist nicht Bestandteil dieser Psalmen. Im Kiev-Psalter liegt Adam bei seiner Erschaffung nimbiert mit leicht erhöhtem Oberkörper vor dem Schöpfer (Cod. OLDP F.6, fol. 171^v)¹²⁶⁸, ebenso im Barberini-Psalter (Barb. Gr. 372, fol. 207^v)¹²⁶⁹ (Taf. 119, 3; 120, 1). Ein armenisches Evangelium aus dem 14. Jahrhundert zeigt eine Nimbierung des thronenden Adam beim Sündenfall (Ms. M4820, fol. 4') (Taf. 150, 1)¹²⁷⁰. Die postbyzantinischen Fresken der Erzengeklirche in Anitsaio (Ägina) versehen beide Protoplasten in unkonventioneller Weise bei der aus der Genesiserzählung isolierten Vertreibungsszene mit Nimben (Taf. 178, 4)¹²⁷¹. Außer auf diesem singulären Zeugnis ist eine Ausstattung Evas mit einem Nimbus und damit eine Aufwertung ihrer Person in narrativem Kontext keine gängige Bildformel und nur auf wenigen frühchristlichen Beispielen und späterhin erst wieder in der armenischen St. Ejmiacin-Kapelle in der Jakobus-Kathedrale in Jerusalem aus dem 18. Jahrhundert bezeugt. Für die planvolle, durchgehend von der Erschaffung bis zum Sündenfall erfolgende Nimbierung für beide Ureltern wie in Akoumia findet sich im 14. Jahrhundert keine Parallele.

Mit der Auszeichnung durch Nimben für beide Protoplasten bereits in protologischer Zeit ist eine Analogie zur Endzeit intendiert. In ihrer Funktion als heilige Fürbitter in der Hetoimasia im letzten Gericht tragen beide Nimben, so etwa in der Hagios-Ioannis-Theologos-Kirche in Selli (Taf. 117, 2). In Akoumia ist nur noch die Gestalt Adams an der gegenüber abgebildeten, heute größtenteils zerstörten Hetoimasia an der Ostwand erhalten. Auffällig ist die ikonographische Gesichtsangleichung des prä- und des postlapsarischen Adam (Taf. 26, 1; 150, 2). Die ovale Gesichtsform, der lange Bart und die in Locken drapierten Haare erscheinen gleichermaßen auf beiden Bildnissen, im jeweiligen Zustand der Jugend und des Alters. Der paradiesische Urzustand der Gottesnähe und Heiligkeit, symbolisiert durch Krone, Paradieskleid und Nimbus, und die letztendliche Bestimmung des gläubigen Menschen als von Gott geheiligtes und mit Gnade gekröntes Wesen werden durch diese exzeptionelle bildliche Darstellung der Ureltern in Kongruenz gesetzt. In der narrativen Genesistradition kann allein die nimbierte Abbildung in Handschriften, etwa in den beiden Psalmen, als vorbildhaft angesehen werden und mag als eine Darstellungsmöglichkeit im Gedächtnis des Priesters und Malers vorhanden gewesen

1260 Abbildung bei Galavaris, Homilies Abb. 162.

1261 In der Staatlichen Antikensammlung, München; Abbildung bei Warmser, Byzanz 92 Nr. 116.

1262 Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 2.

1263 Im Museum für angewandte Kunst, Wien; Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 7.

1264 Kötzsche, Wandbehang Abb. 1-2. – Kötzsche, Abegg-Stiftung Taf. 1-3. – Pillinger, Textilien Abb. 1; zu den blauen Nimben, die dort alle alttestamentlichen Personen aufgrund ihrer göttlich-heilsgeschichtlichen Bedeutung auszeichnen Kötzsche, Abegg-Stiftung 186-191.

1265 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.gr.1.pt.B (27.07.2019).

1266 Zu den Inschriften Rhybo, Inscriptions 16-17.

1267 So auch Dufrenne/Canart, Patricius Leo 16-17.

1268 Abbildung bei Kat. New York 2004, 276 Nr. 161 Abb. 161.

1269 Abbildung www.mss.vatlib.it/guii/scan/link1.jsp?fond=Barb.gr (27.07.2019).

1270 Abbildung bei Zakarian, Miniatures Vaspurakan Abb. III. – Stone, Adam's Contract 83 Abb. 10. – Kouymjian, Karabagh 125 Abb. 17; ebenso die fast identische Handschrift Ms. M360 aus dem 13./14. Jh.

1271 Die im Tambour der Kuppel verortete Szene ist als Antithese zur Jakobsleiter gestaltet. Der Ausweisung aus dem Paradies ist die Leiter mit den zu Christus hinauf- und hinabsteigenden Engeln als erneute Kontaktmöglichkeit zur himmlischen Sphäre nach dem Sündenfall gegenübergestellt; Pennas, Ägina 34-37 mit Abbildungen.

sein. Als Beweggrund für diese Bilderfindung ist jedoch eine bewusste Kongruenzrelation zum Zustand der erlösten Protoplasten anzunehmen, wie er in der Hetoimasia des Weltgerichts thematisiert ist.

Throne

Zusätzlich zu Krone oder Nimbus werden die Ureltern nach ihrer Erschaffung mit Thronen ausgestattet (**Taf. 8, 1; 20, 1; 23, 1; 69, 1**). Nach dem Sündenfall gehen auch diese verloren. In Evangelismos und Diblochori werden beiden Throne zugeordnet. Allerdings entfällt dort das Motiv des aktiven Thronens Evas, wie es bei Adam verwendet wird, da diese in den Versuchungsszenen nur stehend abgebildet ist. In Akoumia fehlt der Thron für Eva gänzlich. In Ano Viannos kann eine Sitzgelegenheit für Adam vermutet werden. Das Sitz- bzw. Thronmotiv Adams bei der Verführung durch Eva mag an die Szene der Tierbenennung angegliedert sein, die Adam als Herrscher über die Tierwelt interpretiert (s. S. 224-226). In schematischer Konformität wird Adam in der weitverzweigten Genestradiation beim Sündenfall in aufrechtstehender Position abgebildet. Lediglich ein armenisches Evangelium aus dem 14. Jahrhundert verwendet einen reich verzierten hohen Lehnenthron für den nimbierten, mit langem Gewand bekleideten Adam (Ms. M4820, fol. 4') (**Taf. 150, 1**). So fällt das kretische Thronsitzen Adams beim Sündenfall aus dem Rahmen der gängigen Ikonographie dieser Szene.

Auffällig ist die Angleichung der Protoplastenthronen an den Thron des erschaffenden Christuslogos. In Evangelismos sind beide kastenartigen Truhenthronen mit Zierelementen versehen (**Taf. 151, 1**). An den Kanten sind Edelsteine und Perlen aufgesetzt und im vorderen Segment sind gedrechselte Holzeinsätze zu sehen. In Akoumia sitzen ebenfalls beide, Christus und Adam, auf rechteckigen Kastenthronen mit Suppedaneum (**Taf. 151, 2**). Die farblich angepasste und formgleiche Ausführung ist evident. Diblochori gestaltet ähnliche Truhenthronen wie Akoumia, die an den Seiten durch eine halbrunde Öffnung aufgelockert sind (**Taf. 151, 3**). Der Sitz Evas ist zudem als vorausschauende Symbolik des nahenden Sündenfalls jeweils mit einem Sechsflügler bedeckt. In dem darunter stehenden endzeitlichen Paradiesbild wird für die Gottesmutter ein identischer Thron wie im Urzeitparadies entworfen (**Taf. 79, 2**). Kastenthronen sind auch in anderen kretischen Kirchen in die Paradiesmotivik aufgenommen. So thronen in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Margarites die Gottesmutter und die Patriarchen auf ebensolchen kastenartigen Sitzgelegenheiten aus rotem Holz mit beigem Sitz und Suppedaneum wie die Ureltern in Akoumia¹²⁷². In Diblochori mag mit dem zweifachen Motiv des leeren Thrones für Eva eine Verknüpfung mit dem Bild der Hetoimasia intendiert sein. Der mit einem stilisierten Kronenzeichen bestückte

Thron ist auf die erwartete Neubekrönung der Erlösten nach dem Weltgericht ausgerichtet (**Taf. 71, 2**).

Die Herrschaftsattribute der Kronen und Throne – und in Akoumia zusätzlich der Nimbus und das haarartige Gnadenkleid – sind Zeichen der Gottebenbildlichkeit des Menschen und zugleich Bürgschaft für eine zukünftige Rückgewinnung dieses königlichen Standes im endzeitlichen Paradies. Diese bildliche Neuerfindung der nachdrücklich pointierten imperialen Ausstattung für das paradiesische Urelternpaar in den vier Kirchen greift die in Weltgericht und Endzeitparadies verwendeten ikonographischen Bausteine auf. Die protologische Zeit wird durch das Medium dieser eschatologischen Bildsprache aus dem Blickwinkel der zölestischen Zukunft interpretiert.

Paradiestopologie

Paradiesgarten

Der Paradiesgarten wird in den Kirchen unterschiedlich gestaltet. Evangelismos entwirft einen reich bewachsenen, mit unterschiedlichen botanisch verifizierbaren Sträuchern und Bäumen bestückten Garten, aus dessen Gestaltungsschema nur der Strahlenbaum beim Sündenfall herausfällt (**Taf. 7, 1; 8, 1**). Akoumia konzentriert sich auf den einen phantasievollen Schöpfungs- und Versuchungsbaum (**Taf. 32, 1**). Ano Viannos konstruiert vier stereotyp stilisierte Palmbäume (**Taf. 51, 1**). Diblochori erfindet einen urwüchsigen, üppig bewachsenen Garten mit nicht exakt klassifizierbaren Wunderbäumen (**Taf. 69, 1**). Panteli präzisiert die eher unbestimmte, schemenhafte Botanik der Oktateuche durch an reale Gegebenheiten angepassten Pflanzenwuchs und zwei fruchttragende Laubbäume (**Taf. 87, 1**).

Auffällig ist in den drei kretischen Kirchen, die das endzeitliche Paradies präsentieren, eine Angleichung der Botanik. Viele Bestandteile des urzeitlichen Paradiesgartens sind ebenfalls im endzeitlichen konstituierend. Der wundersame aktive Strahlenbaum bei der Sündenfallszene in Evangelismos erscheint erneut im Endzeitparadies, diesmal zwischen den Patriarchen mit den Seelen auf dem Schoß, hier jedoch in beruhigter Form, die strahlenartigen Blätter sind nicht mehr in rotierender Aktion (**Taf. 13, 3**). In Akoumia wird der personalisierte Schöpfungsbaum in begrünter Gestalt in das Paradiesambiente aufgenommen (**Taf. 36, 1-2**). Die urwüchsigen Wunderbäume in Diblochori entsprechen denen im endzeitlichen Paradies (**Taf. 79, 2**). Die palmenartigen Bäume mit bunten, lanzettförmigen Blättern in Ano Viannos sind aufgrund der Zerstörungen an der Westwand in dem dortigen Endzeitbildnis nicht verifizierbar. Jedoch wachsen ebendiese Baumgebilde in der »Schwesterkirche« in Kalloni im endzeitlichen Paradies (**Taf. 62, 2**). Es entsteht so eine un-

1272 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 211-214 Nr. 22 Abb. 320.

gebrochene Kontinuität zwischen alter und neuer Schöpfung. Panteli dagegen zeigt keine Übernahmen. Das endzeitliche Paradies ist durch eine die Ewigkeitshoffnung symbolisierende Granatapfeldekoration gekennzeichnet, das irdische Paradies durch realitätsnahe Laubbäume und Blumen. Hier ist die ikonographische Verknüpfung von protologischer und eschatologischer Ebene nicht ausgeprägt.

Paradiesumgrenzung

Evangelismos und Ano Viannos begrenzen das Paradies durch eine graue Zinnenmauer (Taf. 6-9; 44-51). Diese uralte Paradiesumfassung durch eine Mauer wird selten dargestellt. Die Mauer verweist als paradiesisches Symbolbild auf die zukünftige himmlische Stadt Jerusalem. Beispielhaft für die italienische Kunst sei die Neapolitanische Bilderbibel des Matteo Planisio erwähnt, die ebenso wie Ano Viannos eine gemauerte Begrenzung des Paradieses, an deren Fuß die vier Paradiesflüsse hervorquellen, wählt (Vat. Lat. 3550) (Taf. 152, 1)¹²⁷³. In der byzantinischen Bildtradition ist die Paradiesmauer ebenfalls verwurzelt. Die Leo-Bibel illustriert auf einer leicht beschädigten Seite unterhalb der Tierbenennung Adams die Sündenfallszene. Als unterer Abschluss ist eine über die ganze Breite reichende mauerartige Begrenzung sichtbar, aus der vier Flüsse entspringen, die durch Fische gekennzeichnet sind (Vat. Reg. Gr. 1B, fol. II^v) (Taf. 149)¹²⁷⁴. Die Malereien in Velika Hoča und im westlichen Tonnengewölbe des vorgelagerten Narthex des Klosters im Patriarchat von Peć fassen wie in Ano Viannos das gesamte Paradies durch eine Mauer ein (Taf. 129, 2; 137, 2)¹²⁷⁵. Aus dem vorderen Teil fließen die vier Paradiesflüsse hervor (Taf. 129, 2; 137, 2). In Dečani zieht sich eine lange Zinnenmauer wie in Evangelismos in allen Szenen ab der Evaerschaffung am oberen Bildrand entlang (Taf. 110, 1; 136, 3). In postbyzantinischer Zeit wird die Mauer verstärkt in die Genesisbilder integriert. In der Koimesis-Kirche in Asklipio auf Rhodos (1676/1677) verläuft eine schiefergraue, mit vorgelagerten Bastionen versehene Mauer am vorderen Bildrand der Genesisbilder entlang (Taf. 111, 1)¹²⁷⁶. Im Sumela-Kloster in Trapezunt sind ebenfalls alle Adam-und-Eva-Szenen von einer zinnenbesetzten grauen Außenmauer eingefriedet¹²⁷⁷.

Naheliegend ist die ikonographische Verknüpfung mit der Darstellung des endzeitlichen Paradieses in kretischen Kirchen. Dort ist die in transparentem Schiefergrau gehaltene Paradiesmauer ein fester Bestandteil der Paradiesikonographie. Die etwa zeitgleichen spätbyzantinischen Kirchen, die

Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli oder die Panagia-Kirche in Roustika, lassen eine ebensolche, leicht mit Binnenzeichnung strukturierte schiefergraue Zinnenmauer wie in Evangelismos erkennen (Taf. 83, 1; 140, 2). Im Nordschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa ist neben den vier hervorquellenden Flüssen, die in Ano Viannos das paradiesische Ambiente definieren, auch der Vogel, der in Evangelismos auf der Mauerzinne sitzt, in das Bild eingefügt (Taf. 152, 2)¹²⁷⁸. Die grisailierte Paradiesmauer wird auch in weiteren Szenen mit eschatologischem Kontext aufgenommen. Im Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen ist diese mit Mauerkrone versehene Einfassung in Evangelismos selbst oder in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Erfi¹²⁷⁹ als Begrenzung des himmlischen Paradieses angegeben (Taf. 11, 1). Die helle, fast transparente Grisaille-Gestaltung gibt der Mauer einen zusätzlichen transzendent-eschatologischen Anstrich. Wie in der Koimesis wird die himmlische Sphäre durch den in der paläologischen Kunst oft verwendeten Grisaille-Effekt gekennzeichnet. Auch das Vier-Flüsse-Motiv aus Ano Viannos ist ein fester Bestandteil der Bildgestaltung des himmlischen Paradieses. In der Hagios Georgios-Kirche in Selli, der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa oder der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Margarites¹²⁸⁰ fließen die vier Paradiesströme aus der endzeitlichen Paradiesmauer (Taf. 83, 1; 152, 2). Die Mauereinfassung im protologischen Garten ist durch den Rückgriff auf die Ikonographie des endzeitlichen Paradieses zu erklären.

Das Paradiestor als Ausgangstür aus dem Paradies ist außer in Ano Viannos ein verbindlicher Bestandteil kretischer Vertreibungsszenen (s. S. 240-241). In Evangelismos taucht das durch einen Sechsflügler bewachte, verschlossene Tor jedoch als futurischer Hinweis bereits bei der Adamschöpfung auf, in Diblochori gehört es ab der Evaerschaffung zu den Requisiten des Paradieses (Taf. 6, 1; 68-76). Die beiden mittelbyzantinischen Psalterien, der Theodor-Psalter (Add. Ms. 19352, fol. 162^v)¹²⁸¹ und der Barberini-Psalter (Barb. Gr. 372, fol. 207^v)¹²⁸², illustrieren in ihrer Genesiszene mit der Kreation Adams ein von einem Sechsflügler versperrtes Paradiestor, das auf die unabdingbare Schließung des Tores nach der Vertreibung hinweist (Taf. 119, 2-3). Unlösbar ist das Tor als unverzichtbares Bildelement mit dem endzeitlichen Bilderkreis als Einzugsstür der Seligen in das endzeitliche Paradies verknüpft. So wie in Akoumia oder Diblochori ziehen die Gerechten durch das wiedergeöffnete Tor ins Paradies ein (Taf. 33, 2; 79, 1). Neben dem Vier-Flüsse-Motiv und der Mauer gehört auch das Tor mit dem apokalyptischen sechsflügeligen Wesen zu den eschatologischen Bildformeln. In den beiden großen

1273 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. III.

1274 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.gr.1.pt.B (27.07.2019).

1275 Abbildung bei BLAGO Archives Patriarchate of Peć www.srpskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/Narthex/WesternNave/2ndBay/Vault/282N2740.html (27.07.2019).

1276 Abbildung http://j.rossia.org/users/v_murza/110117.html (27.07.2019).

1277 Abbildung https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rock_Church,_Sumela.JPG (27.07.2019).

1278 Abbildung bei Bissinger, Wandmalereien Abb. 104.

1279 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 297. – Spatharakis, Mylopotamos 169-175 Nr. 16; Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Abb. 120.

1280 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 320.

1281 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r (27.07.2019).

1282 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (27.07.2019).

endzeitlichen Paradiesbildern in Akoumia und Diblochori wird das Paradiestor ebenso wie im urzeitlichen Garten durch einen großen Seraph bewacht. Die Bildbausteine für die Ausstattung des protologischen werden aus dem Repertoire des endzeitlichen Paradieses annektiert.

Diabolos und Schlange

Die beiden Kirchen in Akoumia und Diblochori kombinieren mit der Szene der Tierbewachung durch Adam die Verführung und Umgarnung Evas durch den Teufel (Taf. 20, 1; 69, 1)¹²⁸³ und seine vorherige Zwiesprache mit der Schlange. Dieser auf den apokryphen Adamschriften basierende Handlungsablauf (s. S. 148-149) ist in seiner ikonographischen Übersetzung unikal. Hinter Eva taucht eine dürre, geflügelte schwarze Teufelsgestalt auf, die von einer Schlange begleitet wird (Taf. 21, 1; 70). Diese windet sich vertikal hoch und schlängelt ihren Kopf zum Diabolos hin. Der Teufel weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Evas Ohr. Diese neigt ihm ihren Kopf zu und macht abwägende Handbewegungen.

Eine mögliche Verbildlichung eben dieses apokryphen Stoffes bieten die frühchristlichen Fresken in der Exoduskapelle in El-Bagawat, deren Deutung äußerst umstritten ist (Taf. 153, 1). Dort ist nach Troje eine aufgerichtete Schlange vor einer Mauer neben Adam und Eva, die nach der LXX Gen 3,20 ΖΩΗ genannt wird, zu sehen. Darüber erscheint ein großer Bau mit Stufen, daneben eine Figur in Tunika mit erhobenem Stab. Von Troje werden beide Szenenteile als eine Handlungseinheit interpretiert. Die Schlange, die vorher durch den oben dargestellten Teufel instruiert wurde, verführt Eva, während die Engel sich im Himmel aufhalten, symbolisiert durch die Stufen zum himmlischen Jerusalem, wie es im grLAE geschildert wird¹²⁸⁴. Da sich jedoch die Beobachtungen Trojes auf dem Fresko nicht verifizieren lassen, sollte diese Darstellung wohl eher als Vertreibungsszene interpretiert werden¹²⁸⁵. Für die eigenständige hochstehende Schlange neben Eva, die sich nicht um einen Baum ringelt, kombiniert mit der Abwesenheit Adams, sind nur einige wenige Zeugnisse zu eruieren. Die Versuchungsgeschichte in Dečani wählt auch eine zweigeteilte Szenenanordnung wie in den kretischen Kirchen (Taf. 153, 2). Eva wird allein ohne Adam durch eine sich hoch in die Luft windende Schlange verführt, der Baum ist auf der anderen Seite platziert. Danach folgt der eigentliche Sündenfall mit dem Essvorgang der verbotenen Frucht durch die symmetrisch den Baum flankierenden Protoplasten. Hier fehlen

jedoch die Tierszene Adams, die Teufelsgestalt und auch die Hinzufügung eines weiteren drachenähnlichen Verführerwesens beim tatsächlichen Sündenfall. Verwurzelt mag dort die auf- und abwärtszeigende Handbewegung Evas in Akoumia sein. Die Handschrift zum Roman von Barlaam und Josaphat kreiert eine aufrechtstehende Schlange mit einem Drachenkopf, die allerdings nicht Eva, sondern unüblicherweise Adam verführt (Par. Gr. 1128, fol. 31) (Taf. 164, 4)¹²⁸⁶. Die Oktateuche verwenden innerhalb einer gerahmten Miniatur ein dreigeteiltes Schema beim Sündenfall: Versuchung Evas durch die Kamelschlange, Übergabe der Frucht durch Eva an Adam und die Annahme der Frucht durch Adam (Sm. A.1, fol. 13^r; Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 747, fol. 22^v; Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r) (Taf. 93, 3-4). Der Florentiner Oktateuch ersetzt die Kamelschlange der anderen Oktateuche durch eine senkrecht hochstehende Schlange, die in Evas linkes Ohr spricht (Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r) (Taf. 154, 1)¹²⁸⁷. Die Abtrennung der alleinigen Versuchung Evas durch die aufgerichtete Schlange könnte als Einzelbildbaustein aus einer byzantinischen Tradition, die im Florentiner Oktateuch oder den Fresken in Dečani bezeugt ist, übernommen worden sein. Jedoch ist in den Oktateuchen der Handlungsablauf als kontinuierlicher Erzählstrang gestaltet und auch nur ein Verführerwesen mit der Kamelschlange bzw. der hochstehenden Schlange verbildlicht. Akoumia und Diblochori verwenden beim tatsächlichen Sündenfall, der wie in Dečani in einem eigenen Bildfeld folgt, zusätzlich das hybride Drachenwesen, in dem Teufel und Schlange zu einem Monstrum verschmelzen. Die kretische Teufelsgestalt ist ebenfalls nicht in dieser Bildtradition beheimatet.

Die Figur des Teufels ist, prägnant in mittelalterlichen Darstellungen, in Verbindung mit Adam-und-Eva-Szenen häufig anzutreffen. Die Flügel des Diabolos verweisen auf seine ursprüngliche Gestalt als Engel, der von Gott wegen seiner Machtgelüste aus dem Himmel gestoßen wurde. Der sog. Höllen- oder Engelsturz als Ätiologie der Sündenfallthematik wird in einigen westlichen mittelalterlichen Handschriften vor dem faktischen Sündenfallgeschehen illuminiert. Eine ausführliche Erzählung der Vorgeschichte und der Folgen des Engelsturzes bietet das Caedmon-Manuskript auf zwei Folien (Ms. Junius 11, p. 16; 17) (Taf. 155)¹²⁸⁸. Auf p. 20 wird das Treiben des gefallenen Luzifers mit dem Sündenfall verbunden. Er entweicht aus seinem Gefängnis, während die Schlange Eva verführt. Wie in Akoumia und Diblochori wird der Diabolos mit der Schlange assoziiert. Auf p. 24 übergibt der gefallene Engelsfürst Luzifer Eva die verbotene Frucht

1283 Zur Gestalt des Teufels in der Kunst Probatokës, Diabolos. – Dinzlacher, Angst.

1284 Troje, Adam Zoe, bes. 5-12; die Abbildungen in dieser Untersuchung belegen eine Schlange vor einer Mauer Abb. 1-3; dazu auch Esche, Adam 12 mit einer eigenen Umzeichnung. Eine neuere Farbabildung liefert keine Beweise für die Existenz einer Schlange vor dem eher als Tor zu interpretierenden Mauerstück; Abbildung Martin, Bagawat Abb. 20. – http://alain.guilleux.free.fr/khargha_bagawat/khargha_necropole_bagawat.php (27-07.2019).

1285 Auf dem Fresko ist vor der von Troje als Mauer interpretierten Tür keine Schlange sichtbar, diese erscheint vielmehr hinter Eva, indem sie sich aus

dem Baum hervorschlängelt. So werden hier Adam, Eva und die Schlange vor der verschlossenen Paradiestür gezeigt. Der obere Teil bildet eine eigene Erzählleinheit mit der Ansicht des Jerusalemer Tempels; dazu Martin, Bagawat 244 Nr. 5.

1286 Abbildung http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-5&I=55&M=ima_geseule (27.07.2019).

1287 Abbildung www.bml.firenze.sbn.it/Vocioriente/sezioni/img/Plut_5_38f_6r.jpg (27.07.2019).

1288 Abbildung http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=ms_junius11 (27.07.2019).

und auf p. 28 reicht er nochmals beiden Protoplasten eine weitere, die von Adam abgelehnt, von Eva gegessen wird. Eine dritte Folie platziert Luzifer hinter Eva, ähnlich wie in den kretischen Kirchen. Hier verführt jedoch Eva Adam zum Genuss der Frucht (p. 31). Einige Beispiele aus der westlichen Buchmalerei präsentieren eine Hybridfigur aus Schlange und Teufel, die die enge literarische Verbindung dieser beiden Wesen widerspiegelt. Sie intendieren jedoch keine narrative Übersetzung der apokryphen Adamliteratur wie in den kretischen Kirchen, sondern die wesenhafte Verknüpfung von Schlange und Teufel als Typos des Bösen. Die italienische Angelica-Bibel aus dem 13. Jahrhundert zeigt die um den Baum gewundene Schlange (Taf. 156, 1). Den oberen Teil bildet die Halbfigur eines roten bärtigen Diabolos, der seinen Arm ausstreckt und Eva die Frucht vor den Mund hält (Ms. 1273, fol. 5^v)¹²⁸⁹. Im englischen Albani-Psalter werden Schlange und Teufelswesen ebenfalls in der Versuchungsminiatur kombiniert (Taf. 156, 2). Ein geflügelter vogelartiger Teufel, aus dessen Maul sich die Schlange zu Eva herabwindet, versteckt sich in der Baumkrone und legt ihr eine Frucht in die Hand (Ms. St. God. 1, p. 17)¹²⁹⁰. Die Illustration zum »Speculum humanae salvationis« aus dem 15. Jahrhundert verbildlicht am Beginn der Protoplastenerzählungen den Engelsturz zusammen mit der Erschaffung Evas (Par. Lat. 512, fol. 2^v)¹²⁹¹. Auf fol. 3^r wird die Versuchung Evas durch die Schlange dargestellt (Taf. 156, 3). Der Verführer (*serpens*) erscheint als hybrides Mischwesen aus Drache und Schlange, aus dem eine menschliche Figur hervortritt und mit der gleichen Handbewegung und mit ausgestrecktem Zeigefinger wie in Akoumia und Diblochori auf Eva zeigt. Im Queen-Mary-Psalter aus dem 14. Jahrhundert taucht ein teuflisches Wesen hinter Eva auf und weist mit seinem krallenartigen Finger auf die verbotenen Früchte des Versuchungsbaumes, um den sich eine Schlange mit Frauenkopf windet (Royal Ms. 2 B VII, fol. 3^v) (Taf. 156, 4)¹²⁹². Auch hinter Adam treiben zwei Teufel ihr Unwesen. In der Oxford-Paris-London-Bibel verführt ein feister Teufel, der aus dem Höllenschlund herauswächst, die Protoplasten zur Übertretung des göttlichen Gebotes (Harley Ms. 1527, fol. 18^v) (Taf. 157, 14)¹²⁹³. Die Bible moralisée benutzt darüber hinaus die Teufelsgestalt in den allegorisch-moralischen Auslegungen, die der Sündenfallgeschichte zugeordnet werden, und interpretiert ihn als immer präsenten Versucher der Menschen. In der westlichen Portalplastik ist auch die Teufelsgestalt im Kontext der Proto-

plastendarstellungen belegt. Hinter der liegenden Figur der Eva des Meisters Gislebertus am Nordportal der Saint-Lazare-Kathedrale in Autun ist von dem sie versuchenden Teufel nur noch eine Klaue mit scharfen Krallen im Buschwerk erkennbar¹²⁹⁴. Auch existiert noch ein dämonisches Kopffragment des teuflischen Versuchers¹²⁹⁵. In einer spätbyzantinischen Handschrift, der Paraphrase zur Genesis des kretischen Dichters Georgios Choumnos aus dem 15./16. Jahrhundert, erscheint der schwarze geflügelte Satanus den beiden aus dem Paradies Vertriebenen, um diese erneut zur Sünde zu verführen (Add. Ms. 40724 fol. 7^r) (Taf. 157, 2)¹²⁹⁶.

Wie oben gezeigt, gibt es nur einige westliche Beispiele, in denen der Teufel bildlich in die protologische Sündenfallthematik integriert wird, jedoch ohne narrativen Bezug zu den apokryphen Adamschriften. Die szenisch dargebotenen, eindrucksvollen Adamschritte mögen ebenfalls die Bildfindung beeinflusst haben¹²⁹⁷. In diesen dramatischen Inszenierungen spielt die Gestalt des Teufels eine tragende Rolle, um die verlockende Überredungskunst des widergöttlichen Verführers in drastischer Weise zu veranschaulichen (s. S. 126-127).

Ikonographisch ist die schwarze Dämonenfigur aus den Abbildungen zur neutestamentlichen Versuchungsgeschichte Jesu durch den Teufel bekannt (Mt 4; Lk 4). Die Bilderreihe zur diabolischen Verführung in der Kariye-Camii in Istanbul (1315-20) zeigt eine ähnlich schwarze geflügelte Teufelsfigur wie in Akoumia und Diblochori¹²⁹⁸. Die piktorale Übersetzung der Leiter des Johannes Klimakos personalisiert die bestehenden Versuchungen für die Mönche ebenfalls durch geflügelte dunkle Teufelswesen. Auf der Ikone im Katharinen-Kloster auf dem Sinai versuchen kleine Teufelchen, die Mönche von der Tugendleiter, die zum Himmel zu Christus hinaufführt, herunterzustoßen (Taf. 157, 3)¹²⁹⁹. In den Hiobhandschriften tritt ebenfalls der anthropomorphe, geflügelte schwarze Teufel als Verbildlichung der Versuchungen Hiobs auf¹³⁰⁰. Dort ist auch das Motiv der untrennbaren Verzahnung von Satan und Schlange präsent. In Cod. Taphou 5, fol 248 wird der mit ausgebreiteten Flügeln frontal stehende Diabolos von zwei monströsen Schlangen umwunden (Taf. 158, 1)¹³⁰¹. Der Theodor-Psalter verbildlicht die Verlockungen der Sünde, denen die Heiligen ausgesetzt sind, durch schwarze Teufelsgestalten (Taf. 158, 2)¹³⁰². In den Homilien des Gregor von Nazianz debattieren schwarze dämonische Teufel mit dem Magier Cyprian über die Verführung der Heiligen Jungfrau Justina (Par. Gr. 543, fol. 87^v)¹³⁰³. In unterschiedlichen thematischen

1289 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 24.

1290 Abbildung bei Geddes, Albani-Psalter 21 Abb. 8.

1291 In der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN06000257&E=JPEG&Deb=15&Fin=15&Param=C> (27.07.2019).

1292 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii (27.07.2019).

1293 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_1527_fs001r# (27.07.2019).

1294 Abbildung bei Hommers, Saint-Lazare Autun Abb. 48 Farbbabb. 2. – Kat. Autun 2017, 45.

1295 Abbildung bei Kat. Autun 2017, 46.

1296 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_40724_fs001r (27.07.2019).

1297 Zu den Adamspielen Erffa, Genesis 319-334.

1298 Abbildung Akşit, Chora 20-22.

1299 Dat. ins 12. Jh.; Abbildung bei Weitzmann, Icons Abb. 25.

1300 Dazu Papadaki-Oekland, Book of Job Abb. 133-134. 234-235. 314. 317-318.

1301 Dat. ca. 1300, in der Greek Patriarchal Library, Jerusalem; Abbildung bei Papadaki-Oekland, Book of Job Abb. 316; ebenfalls in Vat. Gr. 1231, fol. 436^v Abb. 315.

1302 Dat. 1066, Add. 19352, in der British Library, London. Auf den foll. 78^r und 157^r stehen der Heilige Theodor und die Heilige Theodora vor einem lebensgroßen schwarzen Diabolos, der die Versuchung symbolisiert. Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r (27.07.2019).

1303 Abbildung bei Galavaris, Homilies Abb. 459. – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538048z/f186.image> (27.07.2019).

Bezügen wird im 13. und 14. Jahrhundert verstärkt der Teufel per se als das dämonische Verführungswesen angesehen. Im englischen Queen-Mary-Psalter gibt es unzählige Randminiaturen, die sich mit dem Kampf gegen das Böse beschäftigen. Dargestellt wird jeweils ein Heiliger, der versucht, das Unheil in Gestalt eines diabolischen Wesens zu besiegen (Royal Ms. 2 B VII)¹³⁰⁴. Die Teufelsgestalt ist in der Ikonographie unlösbar mit Sünde, unmoralischen Verlockungen und widerchristlichen Versuchungen verbunden.

Eine enge bildliche und auch inhaltliche Verknüpfung besteht zu den kretischen Höllen- und Strafszenen des Weltgerichtes. Dort tritt der Teufel erneut als Inkorporation des Bösen auf. Teufel stören die Seelenwägung und treiben die Sünder in den Höllenschlund. Auf den Abbildungen der Verdammten werden die Sünder von schwarzen Dämonenwesen gequält. In der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi reitet der Teufel als schwarzes geflügeltes Ungetüm mit Judas auf dem Schoß auf einem doppelköpfigen Stier im Höllenfeuer¹³⁰⁵. In der Hagios Athanasios-Kirche in Voukolies packt ein Diabolos einen Verdammten an der Schulter und sendet einen Feuerstrahl in sein Gesicht (Taf. 159, 1)¹³⁰⁶. In der Soter-Kirche in Spili verfolgt der schwarze Teufel einen Sünder und bedroht ihn mit einem tödlichen Pfeilgeschoss (Taf. 159, 2)¹³⁰⁷. In der Hagia Paraskevi-Kirche in Kitiros bestraft ein geflügeltes pechschwarzes Teufelswesen den im fremden Acker pflügenden Bauern¹³⁰⁸. In der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni sitzt ein großer schwarzgefiederter Teufel im Feuerstrom des Weltgerichtes (Taf. 160, 1). In Diblochori durchbohrt ein schwarzer Teufel den Rücken eines wegen seiner Gier Verdammten (Taf. 160, 2). Hier, in Diblochori, ist die Parallelität zwischen Ur- und Endzeit äußerst prägnant. Der Diabolos ist sowohl bei der Verführung Evas als auch beim Weltgericht gegenwärtig. Die literarische Grundlage für die Gestalt Luzifers sind die apokryphen Adamerzählungen (s. S. 148-149). Die Verführung Evas durch den Teufel und seine Inkorporation in der Schlange sind dort zeitlich vor den eigentlichen Sündenfall gesetzt und mit der Tierbewachung Adams verbunden, wie es in Akoumia und Diblochori in ikonographischer Neuübersetzung zu sehen ist.

In der byzantinischen Bildtradition gibt es vereinzelte Beispiele für die vertikal hinter Eva aufrechtstehende, nicht um den Versuchungsbaum gewundene Schlange, etwa in den Oktateuchen oder in Dečani. Jedoch wird diese nicht mit der Person des Teufels zu einer Handlungseinheit verbunden. Diese Entwürfe sind somit keine Verbildlichung des vorgeschalteten Entwicklungsablaufs des Sündenfalls, wie er in den apokryphen Adamerzählungen berichtet wird. In der westlich-spätmittelalterlichen Kunst ist die bildliche Idee des Teufels beim Sündenfall vorhanden, wird aber in unterschied-

licher Weise umgesetzt. Die Visualisierung der Macht des Widergöttlichen durch einen Diabolos in der Versuchungsszene ist im mittelalterlichen Weltbild des Dämonenglaubens verankert. Das Erscheinen des Diabolos in der Evaszene spiegelt die Präsenz dieses Teufelsglaubens, der in Heiligenversuchungslegenden und Endgerichtsbildern seinen bildlichen Niederschlag findet. Die Gestalt des teuflischen Verführers in den Adamspielen ist ebenfalls ein beredtes Zeugnis für diesen Zeitgeist. Der Zeigefinger, mit dem der personifizierte Dämon auf Eva weist, ist ein Bildelement, das in lateinischen Handschriften auftritt. Für einzelne Bausteine dieser unikalen kretischen Bildfindung lassen sich durchaus ikonographische Vorlagen eruieren. Die einzigartige Darstellungsweise des Diabolos bei der Verführung Evas in Akoumia und Diblochori ist, womöglich durch Bilder westlicher Kodizes angeregt, eine szenische Neuerfindung, die aus dem ikonographischen Fundus des Weltgerichtszyklus, speziell aus den Höllen- und Verdammntendarbietungen, ihre Bildbausteine schöpft. Inhaltlich bietet die Personalisierung der Macht des Bösen und das fassbare Feindbild des Widergöttlichen ein partielles Erklärungsmodell für die Schuld Evas. Die Aufnahme der Engel-falltradition in die orthodoxe Dogmatik der Ostkirche mag ebenfalls auf die Einfügung dieses geflügelten Teufelswesens eingewirkt haben (s. S. 146-148).

Adam als Herrscher über die Tiere

Die Benennung der Tiere durch Adam wird in narrativen Genesisabbildungen eher selten dargestellt. Die »klassische« Darstellung erscheint nur in Panteli (Taf. 91, 1). Nach der chronologischen Reihenfolge der alttestamentlichen Erzählung gibt Adam vor der Erschaffung Evas den Tieren ihre Namen. Ikonographisch gleicht der Szenenaufbau stark dem der Oktateuch-Rezensionen. Diese unterscheiden bis auf den Florentiner Oktateuch zwei unterschiedliche, bildlich fast identische Folien, die Darstellung der Herrschaft Adams über die Tiere nach dem ersten Genesisbericht (Gen 1,28) und die Benennung der Tiere nach der zweiten Genesiserzählung (Gen 2,19-20), die mit der chronologisch nachfolgenden Evaerschaffung kombiniert wird. Bei der Herrschaft über die Tiere sitzt der nackte, bei der Tierbenennung mit transparentem Gnadenkleid versehene Adam im Dreiviertelprofil auf einem kleinen Hügel oder Stein und weist mit einer Auf- und Ab-Bewegung der beiden Hände auf die vor ihm versammelten Tiergruppen (Sm. A.1, foll. 9^v; 12^v; Vat. Gr. 746, foll. 31^r; 37^r; Cod. Gr. I.8, foll. 37^v; 42^v; Vat. Gr. 747, foll. 19^v; 22^r) (Taf. 90, 2-3; 93, 1-2). Der vor Adam in der Luft stehende Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und die vertikal

1304 Abbildungen www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r# (27.07.2019).

1305 Abbildung bei Maderakēs, Kolasē I Abb. 27.

1306 Dat. Ende 14. Jh./Anfang 15. Jh.; zur Kirche, zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 231-233 Nr. 32 Abb. 99. – Atlas of the Christian Monuments 239 Abb. 338.

1307 Dat. Ende 14. Jh., zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 195-196 Nr. 166. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 286-287. – Spatharakis, Agios Basileios 189-195 Nr. 26 Abb. 496.

1308 Abbildung bei Vasilakē, Kolazomena Gynaika 42 Abb. 2. – Gerstel, Rural Lives 109 Abb. 79.

gestaffelten Landtiere in Panteli erscheinen wie eine Kopie aus den Darstellungen Adams vor den Tieren in dieser Handschriftengruppe. Der Oktateuch von Florenz zeigt Adam bei ansonsten gleicher Bildformel mit stärker erhobener rechter Hand (Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r)¹³⁰⁹. Die beiden Haggadah-Handschriften übernehmen den Oktateuch-Typus. In der Goldenen Haggadah sitzt der nackte Adam auf einem Hügel und hebt beide Hände zu den vor ihm stehenden Tieren (Add. Ms. 27210, fol. 2^v)¹³¹⁰. Der Elfenbeinkasten aus Köln, an dessen einer Seite die Tierbenennung eingeschnitzt ist, richtet sich ebenso nach der Bildformel der Oktateuche (Taf. 161, 1)¹³¹¹. Die Tiergruppe weist durch die Hinzufügung eines greifartigen, geflügelten mythologischen Hybridwesens im oberen Teil Parallelen zu Akoumia auf, wo das später im Sündenfall agierende Drachentier über dem Stier und dem Löwen angeordnet ist. Eine ähnliche Bildvorlage wie der Florentiner Oktateuch verwendet das postbyzantinische Fresko des Kreters Theophanes (1527) im Meteora-Kloster Hagios Nikolaos (Taf. 161, 2)¹³¹². Der nackte Adam weist auf einem Hügel sitzend mit erhobener rechter Hand auf eine große, sich ihm nähernde, buntgemischte, auch den geflügelten Drachen umschließende Tierprozession. In postbyzantinischer Zeit wird die Namensgebung der Tiere gerne dargestellt. Die Fresken der Koimesis-Kirche in Asklipio auf Rhodos (1646/1677), des Klosters Dochiariou (1567) auf dem Athos, des Eleousa-Klosters in Permet (1812) oder des Philantropinon-Klosters in Ioannina übernehmen das ikonographische Schema der Oktateuch-Rezensionen, das oft um zahlreiche weitere Tiergattungen bereichert wird (Taf. 161, 3).

Neben den von den Oktateuchen geprägten Bildern beziehen die von der Cotton-Genesis beeinflussten Mosaiken in San Marco die Tierbenennung in ihre narrativen Folgen ein. Die dortige Szene folgt einer anderen Bildtradition. Hier sitzt der Christuslogos auf dem Thron und gibt dem stehenden nackten Adam die Anweisung zur Namensgebung (Taf. 115, 1). Dieser legt seine linke Hand auf den Kopf eines Löwen und zeigt mit der anderen auf die weiteren Tiere. Ähnlich ist dieses Thema im Aelfric-Hexateuch übersetzt, der wie die Oktateuche sowohl die Herrschaft über die Tiere als auch die Tierbenennung illuminiert (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 4^v, 6^r)¹³¹³. Der Schöpfer beugt sich zu dem sitzenden Adam und bevollmächtigt ihn, den herannahenden Tieren Namen zu geben. Auf dem Genesis-Frontispiz der karolingischen Alkuin-Bibel flankieren Christus und Adam die Schar der Tiere, auch hier ist die göttliche Beauftragung verbild-

licht (Ms. 1, fol. 7^v)¹³¹⁴. Lediglich zwei der mittelitalienischen Basiliken fügen die Szene mit Adam zwischen den Tieren in ihre Erzählung ein. Auch sie dokumentieren eine von den kretischen Kirchen differierende Ikonographie. In San Pietro in Valle in Ferentillo steht ein nackter Adam von imposanter Größe in Frontalansicht zwischen den Tieren, die ihn symmetrisch flankieren (Taf. 162, 1)¹³¹⁵. In San Paolo in Spoleto wird das Thema mit der Evaschöpfung kombiniert¹³¹⁶. Auch hier beherrscht ein riesenhafter Adam die Bildfläche. Er sitzt ebenfalls frontal zwischen den von beiden Seiten sich nähernden Tieren. In beiden Kirchen ist wie in Akoumia ein mythologisches Drachenwesen eingefügt. Diese Fresken imitieren ein etwas abgewandeltes Bildformular des spätantiken Carrand-Diptychons von Bargello. Dieses präsentiert einen nackten Adam im Typus des Orpheus, der überlebensgroß in einer paradisischen Landschaft begleitet von zahlreichen Tieren lagert¹³¹⁷.

Weitere frühchristliche repräsentative Einzelbilder folgen einer eigenen piktoralen Formulierung, die auf imperialen Vorbildern basiert. Sie zeigen den bekleideten Adam in Frontalansicht auf einem Thron sitzend, ohne Krone oder Herrschaftssymbole, die rechte Hand im Redegestus erhoben wie auf dem Mosaik von Kopenhagen (Taf. 147, 4). Im Michaelion in Huarte wird der lebensgroß dargestellte, frontal thronende Adam von einer Vielzahl unterschiedlicher Tiere, die sich ihm in devoter und friedlicher Weise nähern, umgeben¹³¹⁸. Eine äußerst ungewöhnliche Ikonographie ist in der Leo-Bibel belegt. Der bekleidete, auf einem Thron sitzende, nimbierte Adam schreibt die Namen der sich ihm nähernden Tiere in ein aufgeschlagenes Buch (Taf. 149). Die mittelalterlichen Bestiarien nehmen das Motiv des mit konventioneller Gewandung bekleideten, über die Tiere herrschenden Adam auf. Oft sitzt er auf einem Stuhl und erhebt die rechte Hand zu den Tieren (Taf. 146, 5)¹³¹⁹. Als entfernte Variante des Buches, das Adam in der Leo-Bibel in der Hand hält, präsentieren einige Bestiarien eine aufgerollte Schriftrolle, etwa im Ashmole Bestiary (Bod. Ms. Ashmole 1511, fol. 009^r)¹³²⁰.

Panteli greift mit der Aufnahme der autonomen Tierbenennungsszene auf die Oktateuch-Rezensionen zurück. Die beiden anderen Kirchen in Akoumia und Diblochori verwenden zwar auch die Tierbenennungsbildbausteine, setzen jedoch durch eine neuartige Szenenkontamination inhaltlich divergente Akzente (Taf. 20, 1; 69, 1). Der Adam-Tier-Komplex wird zeitlich nach der Evaschöpfung platziert und zusätzlich mit der Versuchung Evas durch den Diabolos kombiniert.

1309 Abbildung www.bml.firenze.sbn.it/vociorientesezioni/img/Plut_5_38f_6r.jpg (27.07.2019).

1310 Abbildung www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=57203 (27.07.2019).

1311 Abbildung Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Taf. LXVIIIa.

1312 Abbildung bei Wisskirchen, Huarte Taf. 5a.

1313 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r (27.07.2019).

1314 Abbildung Esche, Adam Abb. 9. – Kessler, Bibles Tours III. 2. – https://de.wikipedia.org/wiki/Alkuin-Bibel#/media/File:Alkuin-Bibel_Miniatur_AT.jpg (27.07.2019).

1315 Abbildung bei Kessler, Spiritual Seeing Abb. 1.20.

1316 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 18b.

1317 Abbildung bei Maguire, Adam Abb. 2.

1318 Abbildung bei Donceel-Voûte, Syrie et Libanon 105 Abb. 71.

1319 So etwa im Ms. Saltykov-Shchedrin Latin Qu.V.1, fol. 5^r und 69^r, dat. Ende 12. Jh./Anfang 13. Jh., in der St. Petersburg/Leningrad State Public Library; Abbildung bei Mavroska, Adam Abb. 26a/b.

1320 Abbildung <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/search?q=Shelfmark=%22MS.%20Ashmole%201511%22> (27.07.2019).

Die apokryphen Adamschriften berichten von einer Tierbewachung durch Adam, während Eva vom Teufel verführt wird (s. S. 148-149). Diese eigenwillige Uminterpretation von Adams Namensgebung für die Tiere und die Kombination der zwei Szenenteile sind eine unikale Bildschöpfung der beiden kretischen Bildprogramme. Auch werden Adam dort royale Züge übertragen, er sitzt gekrönt im Dreiviertelprofil auf einem Thron, in Akoumia zusätzlich, wie in der Leo-Bibel, mit einem Nimbus. Die Einfügung eines Drachen in die Tiergruppe in Akoumia kann auf den folgenden Sündenfall bezogen werden, der ebendiesen Schlangendrachen aufweist. Vorbildhaft könnten die Darstellungen auf dem Fußbodenmosaik in Huarte, auf dem Kölner Kasten oder den mittelitalienischen Fresken sein. Dort wird ein greifartiges, geflügeltes mythologisches Hybridwesen eingefügt¹³²¹. Eine auffällige ikonographische Parallele zu der vertikal übereinander gestaffelten Tierformation in Diblochori bieten der Smyrnaer Physiologus mit ähnlichen animalischen Physiognomien (Cod. B. 8, p. 56)¹³²² sowie das Außenrelief der armenischen Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar aus dem 10. Jahrhundert¹³²³ (Taf. 162, 2-3).

Das kontaminierte Motiv der Tierbewachung kombiniert Elemente der imperialen Bildformeln, etwa der Bestiarien, mit dem Handlungsschema des Florentiner Oktateuchs. Inhaltlich ergibt sich eine Verschiebung von der biblischen Tierbenennung zur apokryphen Tierbewachung. Diese Tätigkeit Adams beinhaltet, dass Eva bei der Versuchung ohne den Beistand Adams hilflos den Fängen des Teufels ausgeliefert ist. Eine thematisch engverwandte Aufnahme dieses Abwesenheitsmotivs Adams während der Versuchung Evas, jedoch in ikonographisch völlig anderer Übersetzung, ist durch zwei lokal weit auseinanderliegende Beispiele belegt, einerseits durch eine katalanische Wandmalerei, andererseits durch eine byzantinische Buchillustration. Die illuminierte Handschrift zur himmlischen Leiter des Johannes Klimakos zeigt neben der durch die Schlange mit Drachenkopf verführten Eva einen liegenden, in der Luft schwebenden Adam in Schlafstellung (Vat. Gr. 394, fol. 179r) (Taf. 163, 1)¹³²⁴. Im Kapitelsaal des Klosters in Sigena wird Adam ebenfalls in Schlafposition dargestellt, während Eva von der Schlange verführt wird (Taf. 163, 2)¹³²⁵. Möglichenfalls kann diese außergewöhnliche, auf der Textstelle Protevjak 13,1 (s. S. 148 und Anm. 722) gründende Szenenkombination, die in unterschiedlichen Medien und Örtlichkeiten auftritt, auf einen gemeinsamen Grundtypus zurückgeführt werden, der durch Vermittlung von Handschriftenkopien oder Musterbücher bekannt war. Auch das venezianische Mosaik in San Marco mag eine mögliche Übersetzung der Absenzthematik Adams bei der Versuchung Evas bieten. Adam steht abgewendet von Eva und weist mit dem

Finger auf den paradiesischen Garten, während Eva von der Schlange verführt wird (Taf. 115, 1). Dies könnte als Hinweis auf das in den Apokryphen erwähnte Wächteramt Adams interpretiert werden¹³²⁶.

Die bildliche Übersetzung der Verknüpfung von Diabolo, Schlange und Tierbewachung in den kretischen Kirchen, die auf den apokryphen LAE-Schriften basiert, ist eine originelle Neuschöpfung. Aus einzelnen Bildbausteinen wie der Teufelsfigur oder dem vorbildhaften Tierbenennungsformular wird eine völlig neuartige szenische Einheit und Bildstrategie geschaffen. Beide Kirchen erreichen durch die Verknüpfung von Tierbewachung und Versuchung durch den teuflischen Widersacher eine Erklärung für die Verführbarkeit und zugleich eine gewisse Schuldentlastung und partielle Rehabilitierung Evas, da sie durch die Absenz Adams in größerem Maße den Machenschaften des Diabolo ausgesetzt ist.

Sündenfall

Die Sündenfalldarstellungen¹³²⁷ mit dem hybriden Drachwesen in Evangelismos, Akoumia, Ano Viannos und Diblochori zeigen untereinander enge ikonographische Parallelen, während Panteli dem »klassischen« Bildschema der um den Baum gewundenen Schlange folgt, deren Kopf mit drachenartigen Zügen versehen ist (Taf. 8, 1; 23, 1; 48, 1; 72, 1; 94, 1).

Schlange

Die Schlange ist das Standardverführerwesen. Schon seit frühchristlicher Zeit windet sich die Paradiesschlange in Katakomben und auf Sarkophagen beim Sündenfall um den Baum in der Mitte des Paradieses. Diese Beispiele lassen sich unendlich fortsetzen, wahrnehmbar in der Buchmalerei, auf Fresken oder in plastischem Dekor. Auch das Malerhandbuch benennt die um einen Feigenbaum mit Früchten gewundene Schlange¹³²⁸. Variationen gibt es in mittelalterlichen Bildschöpfungen. Beliebt ist dort die Darstellung einer personalisierten Schlange, die mit einem Frauenkopf bestückt wird, wie etwa in den beiden Kreuzfahrer-Bibeln oder in der Oberkirche von San Francesco in Assisi¹³²⁹ (Taf. 114). Die Schlange als Verführerin Evas ist in der Bildtradition so stark verankert, dass Ausnahmen selten vorkommen. In den beiden Szenen der Versuchung und des Sündenfalls richtet sich Panteli nicht nach den Oktateuchen, die außer im Florentiner Oktateuch die Kamelschlange verbildlichen, sondern wählt nach frühchristlicher und westlicher Tradition die um den

1321 Dazu Büchsel, San Marco 39 Abb. 14-15.

1322 Abbildung bei Bernabò, *Fisiologo* Abb. 31.

1323 Der Nersessian, *Aght'amar*. – Thierry, *Aght'amar*.

1324 Abbildung https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.394 (27.07.2019).

1325 Abbildung bei Oakeshott, *Sigena* Abb. 13. 17.

1326 Dazu Bernabò, *Septuagint* 330 Abb. 1.

1327 Zum Sündenfall bietet die Untersuchung von Esche, Adam einen guten Überblick über die ikonographische Entwicklung dieses Themas; dazu auch Mavroska, *Adam* 118-144.

1328 Malerhandbuch, *Deutsch* 46 Nr. 78.

1329 Zur Schlange mit Frauenkopf Erffa, *Genesis* 172-174; und die Dissertation zu diesem Thema von Flores, *Woman-Headed Serpent*.

Baum gewundene Schlange als Verführer Kreatur, jedoch nicht in einem symmetrischen Bildschema, da Adam als Gegenpart fehlt. Es ist nicht abwegig anzunehmen, dass der jüdische Hintergrund der Bildformel der Kamelschlange nicht mehr verständlich war oder auch für die mönchische Gemeinschaft in Panteli nicht akzeptabel erschien. Eine Übernahme der Ikonographie der Schlange mit drachenähnlichem Kopf aus dem Florentiner Oktateuch ist wahrscheinlich (Ms. Plut 5.38, fol. 6^r) (Taf. 154, 1). Jedoch verwendet diese Handschrift ein anderes Gestaltungsprinzip, das grundsätzlich auf den Bildtypus der isoliert stehenden Kamelschlange zurückgreift. Die Florentiner Schlange ist hoch aufgerichtet neben dem Paradiesbaum platziert und so nicht mit diesem wie in Panteli zu einer Bildeinheit verbunden. Eine weitere byzantinische Handschriftengruppe kann als prototypisches Exempel herangezogen werden. In den beiden Kokkinobaphos-Kodizes (Vat. Gr. 1162, fol. 35^r und Par. Gr. 1208, fol. 47^r) lässt sich dasselbe Schema wie in Panteli beobachten. Eva steht ohne Adam neben einem Baum, den eine Schlange mit Drachenkopf umwindet (Taf. 144, 1-2)¹³³⁰. Allein die Baumspezies unterscheidet sich. In Panteli wird zugleich eine Verschärfung der Schuld Evas erreicht, da die Frucht dort nicht nur als Angebot der Schlange existiert, sondern Eva diese bereits in der Hand hält und zum Mund führt.

Drache

In den Kirchen in Akoumia und Diblochori entsteht beim eigentlichen Sündenfall durch die Verschmelzung von Teufel und Schlange ein aufrechtstehendes, hybrides geflügeltes Ungeheuer (Taf. 8, 1; 24; 49, 1; 73, 1). Dieses wird auch, unter Weglassung der einführenden Vorgeschichte der Versuchung durch den Diabolos, in Evangelismos und Ano Viannos präsentiert. Das chimäre Monstrum zeigt Merkmale von spezifizierbaren Tierarten wie den reptilartigen Leib einer Schlange oder den Kopf eines Straußen und die Behörnung und das Bärtchen einer Ziege. Zugleich fließen Gestaltungszüge von Phantasiegeschöpfen wie Drache, Griffin, Scitalis und Basiliken in die Bilderfindung ein.

Das Untier erinnert ein wenig an das mythologische Fabelwesen des Ketos, das bereits für das Seeungeheuer des Jona als Vorbild diente¹³³¹. Eine erwähnenswerte ikonographische Parallele zu dem kretischen Drachen bietet der Jona-Zyklus auf dem frühchristlichen Wannensarkophag in der Kirche S. Maria Antiqua in Rom (Taf. 163, 3)¹³³². Das schlangentartige Seeungeheuer zeigt sowohl Flügel als auch die gleiche Behörnung und das Ziegenbärtchen wie der Schlangendrache

etwa in Evangelismos. Diese gattungsspezifischen Attribute einer Ziege sind literarisch in den Midraschim für die Schlange beim Sündenfall belegt.

Der Drache wird relativ selten als Versucher Kreatur im Sündenfall eingesetzt. Im Außenrelief der armenischen Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar aus dem 10. Jahrhundert ist bei der Sündenfallszene eine vierbeinige Schlange eingemeißelt, der allerdings die Flügel und das drachenartige Aussehen fehlen (Taf. 164, 1)¹³³³. Auf den Externsteinen im Teutoburger Wald ist ein mittelalterliches Relief mit der Kreuzabnahme auf uns gekommen. Im Feld darunter ist das von einem Ungeheuer umschlungene kniende Protoplastenpaar abgebildet (Taf. 164, 2)¹³³⁴. Das Tier hat auch einen Schlangenleib mit Flügeln, steht auf zwei mächtigen Füßen und lässt den gleichen Kopf mit Hörnern und Bart wie das Seeungeheuer bei Jona erkennen. Dieser mächtige Drache zeigt ebenso Ähnlichkeiten mit dem Untier auf Kreta.

Manchmal wird der Drache mit der Schlange assoziiert wie an der Bronzetür am Hildesheimer Dom. Neben der um den Baum gewundenen Schlange beim Sündenfall hockt ein kleines Drachenwesen in einer Pflanzenranke hinter Adam (Taf. 164, 3). Weiterhin taucht dieses erneut neben Eva in der Szene der Anrufung durch Gott und der Schuldzuweisung auf¹³³⁵. Es hat durch seinen echsenähnlichen Körperbau mit Flügeln und kurzen Beinen aber auch durch seine geringe Größe wenig mit der kretischen Kreatur gemeinsam. Eine gewisse motivische Ähnlichkeit durch die Fortbewegung auf Beinen besteht zu der Kamelschlange in den Oktateuchen, die beispielsweise im Vat. Gr. 746, fol. 37^v dargestellt ist (Taf. 93, 3-4). Allerdings ist dort die Schlange auf dem Rücken eines vierbeinigen pferdeähnlichen Säugetieres platziert und ist nicht mit diesem zu einem Hybriden verschmolzen. Zudem fehlen die drachenartigen Merkmale. In der Handschrift zum Roman von Barlaam und Josaphat ist eine aufrechtstehende Schlange mit einem Drachenkopf, jedoch ohne Flügel und Tatzen, bei der Versuchung Adams eingefügt (Par. Gr. 1128, fol. 31) (Taf. 164, 4)¹³³⁶.

Als Schlangenersatz in der Sündenfallszene ist der Hybriddrache in einigen westlichen spätmittelalterlichen Handschriften belegt. Neben dem oben schon erwähnten illustrierten »Speculum humanae salvationis« mit der Abbildung des weiblichen Drachenwesens, das Eva verführt (Taf. 156, 3), gibt es eine weitere Visualisierung des christlichen Heilsspiegels (Par. Lat. 512, fol. 3^r). In diesem Kodex steht auch ein geflügeltes schlangenartiges, als Diabolos benanntes Drachenwesen mit zwei großen Tatzen und einem weiblichen Kopf vor Eva, eine Variation der im Mittelalter beliebten Schlange mit Frauenkopf (BnF Arsenal 593, fol. 3^v)

1330 Abbildung in der Faksimile-Ausgabe Hutter/Canard, Marienhomiliar.

1331 Einen Ketos zeigt beispielsweise das Mosaik in der Casa del Drago in Caionia (3. Jh. v. Chr.). Ein Seeungeheuer in der Meerwurf-Szene befindet sich etwa auf dem Jona-Sarkophag aus dem 3. Jh., heute im vatikanischen Museo Pio Cristiano in Rom; Abbildung Repertorium I 30 Nr. 35 Taf. 11.

1332 Dat. Anfang 4. Jh.; Abbildung bei Engemann, Bildwerke Abb. 96.

1333 Der Nersessian, Aght'amar Abb. 48. – Thierry, Aght'amar Abb. 14.

1334 Dat. ca. 1130-1160; zu diesem Relief auf den Externsteinen Matthes/Speckner, Externsteine; Abbildung https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Externsteine_Kreuzabnahme.JPG (27.07.2019); eine Umzeichnung ist bei Flaskamp, Externsteine 30 wiedergegeben.

1335 Abbildung Mende, Bronzetüren Taf. 15.

1336 Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-5&l=55&M=imageseule> (27.07.2019).

(Taf. 165, 1)¹³³⁷. Ein Manuskript aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts illustriert die Sage von Tristan und Isolde, in der Parallelen zwischen Isolde und Eva gezogen werden (BnF Français 97)¹³³⁸. Auf fol. 516^v stehen die Protoplasten mit bereits bedeckter Scham neben dem Versuchungsbaum. Links neben Eva erscheint ein Drache, zu dem sie sich hinneigt (Taf. 165, 2). In der 1402 datierten Illuminierung von Boccaccios Schrift »de mulieribus claris«, einer Schrift über Frauen, die nach ethisch-christlichen Maßstäben beurteilt werden, erscheint der Sündenfall in zeitgenössischem Ambiente (BnF Français 12420, fol. 6^v)¹³³⁹. Die in einem von Mauern umgebenen Paradiesgarten sitzende, mit höfischem Kostüm bekleidete Eva hält den verbotenen Apfel in der Hand, während vor ihr der Versucher in Gestalt eines Drachen erscheint (Taf. 165, 3). Eine Übernahme von Bildtypen aus dieser Handschrift ist eher auszuschließen, da die übrige Ikonographie und der Kontext sehr stark differieren. In der Kreuzfahrer-Morgan-Bibel ist die sich um den Versuchungsbaum windende Schlange zu einem anthropomorphen Hybridwesen mutiert (Ms. M. 683, fol. 1^v) (Taf. 165, 4)¹³⁴⁰. Oben sitzt ein Frauenkopf mit zeitgenössischer Kopfbedeckung auf einem Schlangenleib, der mit ähnlichen Klauenfüßen versehen ist wie in den kretischen Kirchen. Aus seinem Rücken wächst ein großes braunes Flügelpaar. In anderem szenischen Zusammenhang, in der Schuldzuweisungsszene, beschreibt der Freskenzyklus in der Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar eine hybride Drachenschlange (Taf. 165, 5)¹³⁴¹. Das große, auf zwei Füßen sitzende geflügelte Drachenwesen lässt eher den Kopf eines Hundes als den eines Straußen wie auf Kreta erkennen. In einem armenischen Hymnenbuch von 1529 wird das kretische Bildschema rezipiert. Ein geflügeltes schlangenartiges Drachenwesen auf zwei Füßen steht dicht hinter Eva, diese neigt den Kopf zur Seite und das Untier flüstert ihr ins Ohr, allerdings ist es wesentlich kleiner dimensioniert als die kretische Chimäre (Ms. 1667, fol. 58^v) (Taf. 147, 2). Ebendieses Drachenmotiv beim Sündenfall verwenden auch die beiden Evangelien aus Matenadaran, allerdings dort mit einem beinlosen Drachen (Ms. M4820, fol. 4^r; Ms. M6420, fol. 28^r) (Taf. 147, 3; 150, 1).

Im 13. und 14. Jahrhundert tritt die Darstellung von Drachen als Verkörperung des Dämonischen und Bösen vermehrt auf. Im englischen Queen-Mary-Psalter erscheinen in den Randminiaturen, die sich mit dem Kampf gegen das Böse

beschäftigen, hybride Tierwesen in Gestalt von Drachen. Eine das Schwert schwingende Person versucht das Unheil, das durch einen Drachen symbolisiert wird, zu besiegen (Royal Ms. 2 B VII, foll. 180^v; 186^v; 187^r) (Taf. 166, 1)¹³⁴². Hier gibt es sehr große Übereinstimmungen mit dem kretischen Mischwesen. Ein Fresko der legendenhaften Drachenbändigung durch den Heiligen Silvester am Kapitolfelsen ist unterhalb der Adam-und-Eva-Szenen in der Kirche Maria Immaculata in Ceri aus dem 12. Jahrhundert abgebildet¹³⁴³. Der geflügelte Schlangenleib auf zwei Beinen, der lange eingerollte Schwanz und der Kopf mit dem Bärtchen am Unterkiefer vermitteln die mittelalterliche Vorstellung eines Drachenwesens, das viele Kongruenzen mit der kretischen Kreatur beim Sündenfall erkennen lässt. Am Portail des Libraires in Rouen sind unterhalb der Adam-und-Eva-Szenen Medaillons mit drachenähnlichen, furchterregenden Chimären aus den Ovidischen Metamorphosen kreiert, die die gefallene Welt nach dem Sündenfall und die Bedrohung durch das Böse symbolisieren sollen¹³⁴⁴.

Die Beschäftigung mit Fabelwesen und hybriden Tierfiguren ist im Mittelalter sehr populär und weit verbreitet. Mythologische Mischkreaturen wie Drache, Griffin oder Basilisk sind in den zahlreichen Bestiarien abgebildet¹³⁴⁵. Das Bestiarium Harley Ms. 3244 illustriert im »Liber de natura bestiarum« auf fol. 39^v ein drachenähnliches geflügeltes Fabelwesen auf zwei Beinen mit geringeltem Schwanz und Bärtchen, das durchaus Ähnlichkeiten mit der kretischen Chimäre aufweist (Taf. 166, 2)¹³⁴⁶. Auch in den byzantinischen Handbüchern zur christlichen Natursymbolik werden mythologische Mischwesen abgebildet. Der Smyrnaer Physiologus zeigt die übergroße Kreatur eines monströsen Schlangenwesens, das sich bedrohlich vor einer nackten männlichen Figur aufrichtet (Cod. B. 8, p. 45) (Taf. 166, 3)¹³⁴⁷.

Der Drache des Drachentöters Georgios, der oft in der unteren Wandzone der kretischen Kirchen erscheint, ähnelt hingegen nur entfernt dem Hybridwesen in der Sündenfallgeschichte, da er als riesige Schlange weder Beine noch Flügel besitzt. Das Höllenuntier im Weltgericht liefert auch keine ikonographische Parallele. Es hat das Aussehen eines drachenschlangenartigen Hundes. Analogien ergeben sich dagegen zur Bezwingung des Drachens durch den Erzengel Michael im letzten Gericht. Ein Fresko in der Kirche San Pietro al Monte in der Lombardei aus dem 11. Jahrhundert präsent

1337 Dat. 1350-1400, in der Bibliothèque nationale de France, Paris, Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&l=5&M=imageseule> (27.07.2019).

1338 In der Bibliothèque nationale de France, Paris, Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100108&E=222&l=20226&M=imageseule> (27.07.2019).

1339 In der Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms. Français 12420); Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07858823&E=1&l=46185&M=imageseule>; ebenso in einer anderen Illumination der Boccaccio-Schrift (BnF Français 598, fol. 6^v), Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100285&E=3&l=37761&M=imageseule> (27.07.2019).

1340 Abbildung www.themorgan.org/collection/crusader-bible/2 (27.07.2019).

1341 Dat. 921; Umzeichnung bei Thierry, Aght'amar Abb. 5. Thierry versucht eine Herleitung der Drachenschlange in Aght'amar aus einem Konglomerat

griechisch-mythologischer, iranischer und zentralasiatischer Bildtraditionen, Thierry, Aght'amar 304-306 mit Abbildungsbeispielen Abb. 28-31; zum dortigen Schlangenwesen auch Mathews, Alt' Amar 249-250.

1342 Abbildungen www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r# (27.07.2019).

1343 Zu den Fresken in Ceri Zchomelidse, Ceri; Abbildung https://it.wikipedia.org/wiki/File:Affreschi_Ceri_1.JPG (27.07.2019).

1344 Abbildung https://www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php?Posi=Q_B_10 (27.07.2019).

1345 Payne, Medieval Beasts 28. 82-84.

1346 Dat. 1236-1250, in der British Library, London; Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_3244_f036r (27.07.2019).

1347 Abbildung Bernabò, Fisiologo Abb. 27.

tiert den endzeitlichen Drachenkampf mit einer ähnlich gestalteten Hybridkreatur wie der in den kretischen Kirchen¹³⁴⁸. Der Kampf Michaels gegen den Drachen am Bronzeportal in San Zeno in Verona zeigt ein mächtiges geflügeltes Ungetüm mit kräftigen krallenartigen Füßen und geroltem Schwanz¹³⁴⁹. Im Queen-Mary-Psalter erscheint im Teil der Heiligenlegenden und Bestiarien in einer Randillustration der Kampf des Erzengels mit dem Drachen (Ms. Royal 2. B. VII, fol. 186^v) (Taf. 166, 1)¹³⁵⁰. Hier sind enge Parallelen zu dem kretischen Mischwesen erkennbar. Auch die illuminierten Apokalypse-Handschriften bilden den endzeitlichen Drachen in ähnlicher Weise ab, jedoch wie auch in San Pietro al Monte mit sechs weiteren kleinen Köpfen gemäß der Textstelle Apk 12,3, die einen Drachen mit sieben Häuptern beschreibt¹³⁵¹.

Die Einfügung des Drachenwesens in die Sündenfall-darstellung in den kretischen Kirchen ordnet sich in die zeitgenössischen mittelalterlichen Tendenzen ein, die sich mit der Thematik der Bestien und Mythenwesen beschäftigten. Die Auseinandersetzung mit dämonischen Mächten, denen sich die Menschen angesichts des drohenden Weltgerichts ausgesetzt fühlten, beflügelte die Phantasie, das Böse in Teufels- und Drachengestalten zu verkörpern und somit als konkreten Gegner zu personalisieren und abzuwehren. Die zahlreichen Darstellungen von Bestien und schauerlichen Drachenwesen an Wasserspeiern, Kapitellen, Portalgewänden und Fassaden romanischer und gotischer Kathedralen belegen diese bildliche Konfrontation mit der Präsenz des Bösen und der Sünde¹³⁵². Das kretische Hybridungeheuer ist sicher in dieser ikonographischen Übersetzung eine Neuschöpfung, die einerseits auf antiken Bildtraditionen wie der des Ketos basiert und zugleich durch die Abbildungen zeitgenössischer endzeitlicher Drachenwesen in den zahlreichen illustrierten Bestiarien inspiriert worden sein mag.

Einflüsterungsmotiv

In der mittelalterlichen Ikonographie des Sündenfalls ist das Einflüsterungsmotiv, das auch im Malerhandbuch dargelegt ist, sehr verbreitet. Auf dem frühchristlichen Wiener Textil ist bereits eine große hochstehende Schlange ohne Anbindung an einen Baum belegt, deren Maul nahe an Evas Ohr reicht¹³⁵³. Ansonsten fehlt in den frühen Bildern meist der enge Kontakt zwischen Schlange und Eva. In späteren Darstellungen wird gehäuft eine stärkere Interaktion zwischen beiden inszeniert. Alle kretischen Kirchen übernehmen das Motiv. Eva neigt

ihren Kopf etwas zur Seite, um die Worte des Verführerwesens zu vernehmen, das mit seinem Maul ganz nah an Evas Ohr heranreicht (Taf. 8, 1; 23, 1; 48, 1; 73, 1; 94, 1). Seit mittelbyzantinischer Zeit ist dieses Einflüsterungsmotiv der sich zueinander hinwendenden Protagonisten sehr populär und in der spätmittelalterlichen Bildtradition fest etabliert. Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese szenische Übersetzung der Sündenfallhandlung ebenso wie die Teufelsgestalt in der Versuchungsszene die reale Handlungsebene der zu dieser Zeit äußerst beliebten Adam-Spiele aufgreift. Byzantinische Bildbeispiele belegen ebenso dieses Einflüsterungsmotiv. Die Schlange in der Leo-Bibel ringelt sich weit vom Baum herab, um Eva direkt ins Ohr zu sprechen (Vat. Reg. Gr. 1B, fol. II^v) (Taf. 149)¹³⁵⁴. Ein ähnliches Bildschema präsentiert der Florentiner Oktateuch (Ms. Plut. 5.38, fol. 6^v). Dort steht die aufgerichtete, vom Baum losgelöste Schlange hinter Eva und raunt mit leicht geöffnetem Maul des drachenförmigen Kopfes Eva etwas zu (Taf. 154, 1). Es fehlt jedoch die intensive Hinneigung zu Eva und damit der szenisch gestaltete Duktus wie in den anderen vier Kirchen. Auch in Dečani zischelt die hinter Eva sich aufrichtende Schlange die verführerischen Worte in deren Ohr (Taf. 153, 2)¹³⁵⁵. Hier berührt die Schlange in bedrängender Weise fast das Ohr Evas. In der Manasses-Chronik streckt sich die um den Baum gewundene Schlange horizontal durch die Luft, um mit ihrem Maul in Evas Ohr hineinzukriechen (Vat. Slav. 2, fol. 39^v) (Taf. 154, 2)¹³⁵⁶. Auch die westlichen Handschriften verwenden dieses Bildschema. In den italienischen Riesenbibeln platziert die Schlange ihr Maul mit ausgestreckter Zunge direkt vor Evas Mund und demonstriert den engen Dialog zwischen Eva und dem Verführerwesen, so etwa in der Bibel von Todi (Vat. Lat. 10405, fol. 4^v) oder in der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v) (Taf. 154, 3)¹³⁵⁷. Die kretischen Kirchen bis auf Panteli benutzen das durchaus übliche, auch in der byzantinischen Tradition verankerte Formular der vom Baum losgelösten Versucherkreatur, kombiniert mit dem Einflüsterungsmotiv, ersetzen jedoch die Schlange durch ein hybrides Drachentier.

Versuchungsbaum

Der Baum in der Mitte des Gartens, an dem die verbotene Frucht hängt, wird in allen Kirchen unterschiedlich gestaltet. In Evangelismos sind auf einem Stamm dunkelrote lanzettenförmige Blätter kreisförmig angeordnet (Taf. 8, 1). Im Inneren dreht sich ein weißer Lichtkegel. Dieses rotierende

1348 Abbildung bei Toman/Bednorz, Romanik 431. – Huber/Klotz/Winterer, Apokalypse des Johannes 405 Abb. 10.

1349 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Abb. 99.

1350 Abbildung dieser Folie www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r (27.07.2019).

1351 Abbildungen bei Huber/Klotz/Winterer, Apokalypse des Johannes mit großem Abbildungsteil; weitere Beispiele für den siebenköpfigen Drachen 408 Abb.13; 419 Abb.1.

1352 Anschauliche Beispiele dafür gibt es in der apulischen Romanik. Die süditalienischen Kathedralen S. Benedetto in Brindisi oder S. Nicola in Trani etwa

zeigen unzählige skulpturierte mythologische Drachenwesen; Abbildungen bei Garton, Apulia Abb. 83 und 185 A.

1353 Abbildung bei Pillinger, Textilien Abb. 7.

1354 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.gr.1.pt.B (27.07.2019).

1355 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/CX4K2298.html (27.07.2019).

1356 Abbildung https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

1357 Abbildungen http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12958 und http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.10405 (27.07.2019).

helle Strahlenbündel korrespondiert in seiner gleißenden Helligkeit mit der Sonnensymbolik in Akoumia. Auch dort entweichen lichte Strahlenbündel aus der roten Sonne. In der Vertreibungsszene der Genesis-Mosaiken in San Marco ist auch ein rotes rotierendes Strahlenbündel versteckt, das an den sich drehenden Lanzettenbaum in Evangelismos erinnert (Taf. 115, 1)¹³⁵⁸. Hinter dem die Protoplasten austreibenden Christus steht ein hybrides Baumgebilde. Das hochwachsende grüne Blattwerk wird durch ein Kreuz in zwei Hälften geteilt. Hier wird auf die Paradiesbaum-Kreuz-Christi-Typologie angespielt. Ikonographisch bemerkenswerter ist das rotierende, blätterartige braunrote Strahlenbündel am unteren Stamm, das von zwei gegenständigen Vögeln, wahrscheinlich Phönixen, bekrönt wird. Im Inneren wird wie auch in Evangelismos ein kleinerer Strahlenkranz abgesetzt. Dieses Gebilde kann als das sich drehende flammende Schwert, das nach Gen 3,24 zur Bewachung des Lebensbaumes eingesetzt ist, interpretiert werden. Es weist jedoch über den narrativen Kontext hinaus. Die angedeutete Aktivität und die rote Farbe signalisieren wie auch in Evangelismos und Akoumia den warnenden Vorzeichencharakter apokalyptischer Ereignisse und indizieren den Tag des Jüngsten Gerichts. Das feurige Schwert in der Vertreibungsszene der Wiener Genesis weist ikonographisch keine Ähnlichkeiten zu den kretischen energetischen Bäumen auf, es ist als brennendes Speichenrad gestaltet (Cod. Theol. Gr. 31 fol. 1^v) (Taf. 122, 3)¹³⁵⁹. Die Drehbewegung des Baumes erweckt Assoziationen zu den rotierenden Feuerrädern bei der zweiten Parusie Christi im Weltgericht, die aber nach anderen formalen Gesetzen gestaltet sind. In der Hagios Panteleimon-Kirche in Zymragou drehen sich feurigrote geflügelte Räder neben der Hetoimasia mit Adam und Eva (Taf. 166, 4)¹³⁶⁰. Der protologische Strahlenbaum aus Evangelismos taucht im dortigen Endzeitparadies zwischen den Patriarchen erneut auf (Taf. 13, 3). Ebenso wie in Akoumia, wo das Sonnengesicht in eine begrünte Baumkrone des endzeitlichen Paradieses versetzt wird, ist auch hier die drohende Aktivität durch das Fehlen des rotierenden Motivs beendet (Taf. 36, 1-2).

Akoumia verwendet dasselbe personalisierte, kosmisch-apokalyptische Sonnengebilde mit den vier Paradiesflüssen wie bei den Erschaffungsepisoden (Taf. 32, 1). Die flankierende Anordnung Adams und Evas zu Seiten des sonnenartigen Versuchungsbaums lässt hier noch stärker als in den Schöpfungsszenen die Assoziationen zu dem Feuerstrommotiv aus der Hetoimasia anklingen. Dort knien beide als Fürbitter für die Menschheit neben dem roten, sich verbreiternden Höllenfluss (s. S. 213). Das Sonnengesicht auf dem feurigen Stamm drückt hier nun Ärger aus. Der Stamm ist im unteren Teil von einem Sechsflügler bedeckt, und aus

den umrahmenden Zacken des Gesichts werden Blitze und Kugeln geschleudert. Aus dem Mund entweicht eine rote lavastromähnliche Masse (Taf. 23, 1). Das hybride Gebilde sendet warnende Signale aus, die eine Antizipation apokalyptischer Endzeitergebnisse auslösen. Ähnlich agierende Bäume, die »Gefühlsregungen« äußern, wie der rotierende Baum in Evangelismos oder der funkensprühende personalisierte Sonnenbaum in Akoumia, sind in völlig anderer ikonographischer Übersetzung an der Bernwardstür in Hildesheim in Bronze gegossen (Taf. 164, 3). Die sprechenden Bäume kommentieren mit ihren Bewegungen das szenische Geschehen¹³⁶¹. Beim Sündenfall verschließen sich die Blätter wie Hände, als wollten sie die verbotene Frucht zurückhalten. Im Aelfric-Hexateuch ist ein ähnliches Phänomen zu beobachten. Ein wolkenförmiges Konstrukt bildet die nestartige Krone des Paradiesbaumes, die sich in Form und Farbe den geschilderten Ereignissen anpasst (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 6^r-8^r) (Taf. 167, 1)¹³⁶². Diblochori übernimmt wie auch Akoumia den Schöpfungsbaum, der mit gefiedertem Blattwerk bewachsen ist und aus dessen Wurzeln die vier Flüsse quellen, als Versuchungsbaum (Taf. 72, 1). Er ist hier, ebenso wie in Akoumia, durch ein apokalyptisches Hexapterygon über den vier Paradiesflüssen bedeckt. Zusätzlich ist darüber der leere Thron Evas platziert.

Das wurzelähnliche Austreten der vier Paradiesflüsse aus dem Stamm des Versuchungsbaumes beim Sündenfall ist sowohl in der östlichen wie in der westlichen Kunst belegt. In Dečani entweichen vier große Flussarme wie Wurzeln aus dem unteren Stamm des Baumes, die nach dem Sündenfall in der Anrufungsszene jedoch verschwinden (Taf. 153, 2)¹³⁶³. Das italienische Fassadenrelief am Dom Santa Maria Assunta in Orvieto gestaltet den Untergrund des Baumes beim Sündenfall durch ein achteckiges Bassin mit vier Flussmündungen (Taf. 167, 2)¹³⁶⁴. Allerdings fehlt in diesen Beispielen die Bedeckung des Baumes durch einen Sechsflügler.

In Ano Viannos wird der linke dunkelrote der vier Palmenbäume als Versuchungsbaum bestimmt (Taf. 48, 1). Die oben mit einem Palmenkranz bestückten langen Stämme zeigen leichte Anklänge an die Bäume im Oktateuch Vat. Gr. 746 (fol. 37^v), die allerdings eine stärker gefiederte hochstehende Krone aufweisen (Taf. 93, 4). Diese Baumart wird in ähnlicher Form in den Außenfresken des Moldauklosters Voroneț in Rumänien (1547) rezipiert (Taf. 146, 1)¹³⁶⁵. Die Wahl der dunkelroten Farbe in Ano Viannos kann als vorausschauender Hinweis auf eschatologisch-apokalyptische Ereignisse interpretiert werden.

Panteli ersetzt den phantasievoll gestalteten Baum der Oktateuche durch einen sehr naturalistisch gemalten Laubbaum mit apfelartigen roten Früchten (Taf. 95, 1). Es ist vorstellbar,

1358 Hellenkemper Salies/Loose, Mosaiken Venedig 50. – Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 188 Taf. 21; zur Interpretation dieser Flammenrosette Krause, San Marco 29-33.

1359 Abbildung www.bildarchivaustria.at/Preview/11470107.jpg (27.07.2019).

1360 Abbildung Psarakēs, Zymbragou 273 Abb. 7.

1361 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Taf. 15.

1362 Dazu H. Schade, Traum Adams; Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r (27.07.2019).

1363 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/CX4K2295.html (27.07.2019).

1364 Abbildung bei Middeldorf Kosegarten, Orvieto 63 Abb. 42.

1365 Abbildung Vasiliu, Moldauklöster Abb. 99-100.

dass es sich um die Einfügung eines durch westliche Vorbilder beeinflussten Bildelements in die ansonsten durch die Oktateuch-Tradition geprägte Ikonographie handelt. Diese wirklichkeitsnahe Abbildung ist den illusionistischen oder stilisierten Baumkreationen der mittelalterlichen Malerei entwachsen, die die Botanik der anderen kretischen Kirchen bestimmt. Allein Evangelismos zeigt in der paradiesischen Pflanzenkulisse botanisch exakt ausgeführte Tendenzen. Die realistische Gestaltung des Laubwerks und der Früchte in Panteli lässt fast an ein nach dem Abbild eines Baumes aus der Umgebung des Klosters gemaltes Genregemälde denken. Zugleich sind Anklänge an italienische Renaissance-malerei vorhanden, etwa zu dem Apfelbaum im Paradiesgarten des Bartolo Fredi in der Chiesa della Collegiata in San Gimignano¹³⁶⁶. Es ist darüber hinaus denkbar, dass hier eine Angleichung an die paläologischen Übermalungen im Oktateuch Vat. Gr. 747 vorliegt, der die stilisierten Baumfigurationen der anderen Rezensionen durch einen realistischen Laubbaum mit leuchtend roten Früchten ersetzt (fol. 22^v)¹³⁶⁷.

Es lassen sich für die Herleitung der beiden außergewöhnlichen Baumkreationen in Evangelismos und in Akoumia vereinzelte Bildbeispiele anführen, die eine vergleichbare Aussageintention beinhalten oder partikulär ähnliche Bildkomponenten aufweisen. Die Bilderfindungen der Bäume in Evangelismos und besonders eindrücklich in Akoumia zeugen jedoch von einfallsreicher Innovation und phantasievoller Kreativität und verweisen in ihren Einzelbausteinen eindeutig in die Bilderwelt des zweiten Gerichts und des Endzeitparadieses.

Frucht der Versuchung

Die Fruchtformen in den fünf Kirchen variieren leicht. In Evangelismos hält Eva eine winzige rundliche Frucht in ihrer rechten Hand. In Akoumia fällt diese etwas größer aus und erinnert durch ihre rote Farbe an einen kleinen Apfel. Die gleiche runde Frucht in jedoch etwas kleinerem Format ist in Diblochori eruierbar. Auch in Ano Viannos ist, soweit es sich rekonstruieren lässt, die Frucht von sehr geringer Größe. In Panteli ist sie durch die gewählte Baumart als Apfel erkennbar, im Verhältnis zur Hand Evas jedoch auch sehr klein gewählt.

In der Geschichte der Ikonographie sind die unterschiedlichsten Baumspezies und Früchte für den Versuchungsbaum beim Sündenfall belegt. Festgelegt ist die Fruchtart durch den biblischen Bericht nicht, die vage Bezeichnung καρπού τοῦ ξύλου (Gen 3,3; 3,6) lässt viel Raum für Spekulationen. Die Interpretationspalette in der Bildübersetzung umfasst die oft verwendeten, in der italienischen Kunsttradition verwurzelten Feigenbäume auf dem Adelfia-Sarkophag, dem Florentiner Baptisterium, in San Marco, Monreale, Orvieto oder im Hortus

Deliciarum, undefinierbare Laubbäume mit runden Früchten in den Katakomben, sehr große auberginefarbene, runde Früchte in der Wiener Genesis, einen Apfelbaum in der Cappella Palatina oder einen Granatapfel bei der liegenden Eva in Autun. Die Homilien des Gregor von Nazianz verbildlichen als eigenes Szenenelement einen großen Paradiesbaum, der als Dattelpalme zu identifizieren ist (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (Taf. 134, 3), Baumkronen mit sehr kleinen ovalen Früchten im Vat. Gr. 746 (fol. 37^v) oder mit etwas dickleibigeren runden, roten Äpfeln in Vat. Gr. 747 (fol. 22^v), die der paläologischen Übermalung zuzuschreiben sind. Die geringe Größe beim Essvorgang oder sogar die Absenz der Frucht findet sich in vielen Bildformularen. So zeigt die Cappella Palatina einen mit großen roten Äpfeln bestückten Baum, während die Frucht in der Hand Evas zu einer feigenartigen Miniatur geschrumpft ist¹³⁶⁸. Ein ähnliches Phänomen ist auf dem Salerno-Elfenbein zu beobachten (Taf. 167, 3). Das Fehlen jeglicher Frucht in der Hand der Protoplasten belegen die Todi-Bibel (Vat. Lat. 10405 fol. 4^v), Dečani oder das Kloster Voronež (Taf. 145, 3; 146, 1; 154, 3). Hier liegt die Gewichtung auf dem symbolischen Pflück- und Essvorgang. Große apfelartige Früchte erscheinen eher selten, etwa in der Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^r und 1^v), dann weiterhin auf westlichen Bildbeispielen, auf der Hildesheimer Bronzetür, Queen-Mary-Psalter (Royal Ms. 2 B VII, fol. 3^v) oder in der Bible moralisée (Ms. Harley 1527, fol. 18^v) (Taf. 122, 1; 156, 4; 157, 1; 164, 3). Erst in der Kunst des Quattrocento etabliert sich die Frucht zu einem realistisch gemalten Apfel. Die kretischen Kirchen akzentuieren nicht die botanische Spezifizierung der Frucht, sondern die aussagekräftige Gestik der Protoplasten. Der Ablauf des Sündenfallgeschehens wird durch die Handbewegungen des Abpflückens, der Weitergabe und der Annahme demonstriert.

Gebotsübertretung

Die vier nach einem ähnlichen ikonographischen Schema arbeitenden Kirchen definieren die Gebotsübertretung über den Pflückvorgang der Frucht vom Baum durch Eva und ihre Weiterreichung an den sitzenden Adam, der die Frucht annimmt (Taf. 8, 1; 23, 1; 50, 1; 72, 1). Diese aktive Weitergabe mit narrativem Charakter, die die Rolle Evas als Verführerin stärker hervorhebt, erscheint in den Abbriviaturszenen der frühchristlichen Kunst, die nach dem zentralsymmetrischen Prinzip beide Protoplasten mit stärker in die Frontale gerückter Ansicht neben dem Baum platziert, nicht. Entweder greifen beide gleichzeitig nach der Frucht am Baum wie in der Hauskirche in Dura Europos, oder die Gebotsübertretung ist bereits geschehen, und beide stehen mit bedeckter Scham neben dem Baum, so im Coemeterium majus¹³⁶⁹. In der Wiener Genesis dagegen ist eine noch etwas verdeckte

1366 Abbildung bei Freuler Bartolo di Fredi Abb. 68.

1367 Zu den paläologischen Übermalungen im Oktateuch Vat. Gr. 747 s. Hutter, Oktateuch 747 bes. 143.

1368 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken Abb. 125.

1369 Dazu Mavroska, Adam 118-128.

Übergabehandlung verifizierbar (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^v) (Taf. 122, 1). Ganz dezidiert wird der Vorgang auf der Hildesheimer Bronzetür dargestellt. Eva hält zwei Äpfel, von denen sie einen an den die Hand ausstreckenden Adam weitergibt, dessen andere Hand bereits einen weiteren umschließt (Taf. 164, 3)¹³⁷⁰. Die Mosaiken in San Marco dokumentieren einen ausführlichen zweiszenigen Verlauf des Sündenfalls (Taf. 115, 1). Neben dem Pflücken der Frucht durch Eva wird in einer zweiten Sequenz die Übergabe an Adam und dessen aktives Hinführen der Frucht zum Mund präsentiert. Dieses Schema verwendet auch das Salerno-Elfenbein (Taf. 167, 3). Der Pflück-, Übergabe- und Verzehrprozess wird äußerst anschaulich-narrativ und realitätsnah dargestellt. Auch einige karolingische Bibeln zeigen diese Szene in zwei Handlungsabfolgen mit einer Wiederholung der Protagonistin, so etwa die Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v) (Taf. 168, 1). Das Caedmon-Manuskript beschreibt ausführlich auf mehreren Folien den Pflück- und Essvorgang des Paares (Ms. Junius 11, p. 13. 20. 24. 28. 31) (Taf. 155)¹³⁷¹.

Die vier kretischen Kirchen verlassen zugleich das seit der frühchristlichen Kunst häufig verwendete symmetrische Formular des Sündenfalls, bei dem Adam und Eva den schlangenumwundenen Versuchungsbaum flankieren. Der Baum befindet sich zwar noch zwischen den Protoplasten, doch Eva wird stehend und Adam sitzend abgebildet. Die Symmetrie des Bildfeldes ist durch die drachenähnliche Schlange, die in die rechte Bildhälfte rückt, endgültig aufgehoben. Durch die agierende Bewegung der drei Protagonisten zueinander wird zudem stärker die narrativ-dramaturgische Ebene betont. Die Drachenschlange flüstert der sich zur ihr hinwendenden Eva ins Ohr. Diese reckt den Arm nach oben, um die Frucht zu pflücken und reicht mit der andern dem die Hand aufhaltenden Adam die Frucht. In der byzantinischen Buchmalerei, in den Homilien des Gregor von Nazianz (Par. Gr. 510, fol. 52^v) und in der Leo-Bibel (Vat. Reg. Gr. I B, fol. II^v) wird ebenfalls das symmetrische Raster aufgegeben (Taf. 134, 3; 149). Der Baum mit der sich rundum windenden Schlange rückt in die rechte Bildhälfte, daneben stehen Eva und Adam bei der Übergabe und Annahme der Frucht. Auf dem Elfenbeinkasten in Baltimore und dem Salerno-Elfenbein wird der Baum mit der Schlange in die linke Bildfläche gerückt, in der rechten übergibt die zweifach dargestellte Eva Adam die Frucht (Taf. 167, 3). Auch in der westlichen Kunst erfolgt diese Verschiebung. Die Bernwardstür in Hildesheim und die Moutier-Grandval-Bibel versetzen den Schlangenbaum nach links, während Eva dem stehenden Adam die Frucht reicht (Taf. 164, 3; 168, 1). Ansonsten bedient sich die Buchmalerei auch weiterhin der symmetrischen Bildformel. Ebenso bewahren die römische Bildtradition und die Florentiner oder sizilianischen Mosaiken dieses traditionell-symmetrische pik-

torale Formular. Der Pflück-Übergabe-Akzeptanz-Prozess des Sündenfalls wird in den kretischen Kirchen aus bestehenden Genesistraditionen übernommen. Ein neues ikonographisches Handlungsmuster wird durch den auf dem Thron sitzenden Adam und die Verschiebung der Symmetrie durch die Loslösung des in Form eines Drachens erscheinenden Verführerwesens vom Baum der Versuchung erreicht.

Panteli übernimmt das Motiv der fruchtreichenden Eva, teilt die Handlung hingegen in zwei Szenen auf (Taf. 94, 1; 95, 1). Eva pflückt die Frucht, führt sie zum Mund und gibt sie in der zweiten, nach der symmetrischen Sündenfallformel gestalteten Bildfolge an Adam weiter, der die Annahme mit abwehrender Geste zurückweist. Unter Weglassung der Kamelschlange und der Einfügung eines botanisch spezifizierten Apfelbaumes sind diese beiden Bildfelder eine reduzierte Übernahme aus den Oktateuchen. Diese bilden den Sündenfall in einem dreifachen Handlungsablauf ab. Nach der ersten Verweigerung zeigen sie in der letzten Bildsequenz der kontinuierlich gestalteten Szene die Annahme und den Verzehr durch Adam (Sm. A.1, fol. 13^v; Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 747, fol. 22^v) (Taf. 93, 3-4). Auch das Malerhandbuch fordert ausdrücklich die Annahme und das Essen der Frucht durch Adam¹³⁷². Konträre Auffassungen zu dem Abwehrvorgang in Panteli bezeugen die Portalreliefs von San Zeno in Verona und von San Geminiano in Modena oder der Aelfric-Hexateuch (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 7^v). Dort stopft sich Adam die Frucht genüsslich in den weit geöffneten Mund (Taf. 167, 1; 168, 2)¹³⁷³. Auf den Außenfresken des Klosters in Sucevița findet sich dagegen eine identische Bildtradition wie in Panteli. Der Verweigerungsgestus der erhobenen Hand Adams bleibt auch hier ohne eine darauffolgende Abbildung der Fruchtannahme durch Adam (Taf. 168, 3). Es ist zu vermuten, dass in Panteli diese Gebotsübertretung bewusst weggelassen wird, um das Bild Adams in ein positives Licht zu setzen und sein Ansehen nicht zu beschmutzen (s. S. 151-152). Das Gleichgewicht der Schuld wird zu Ungunsten Evas verschoben, um so die Vorbildfunktion des vollkommenen paradiesischen Adam für die klösterliche Gemeinschaft der Mönche aufrecht zu erhalten.

Sitzhaltung Adams

In Evangelismos, Akoumia und Diblochori fällt der mit angewinkeltem Bein auf einem Thron sitzende Adam in der Sündenfallszene auf. Auch in Ano Viannos kann eine Sitzstellung Adams vermutet werden. Gemeinhin ist ein Adam in Sitzposition bei der Fruchtübergabe und -annahme wie auf Kreta ein äußerst seltenes Motiv. Standardmäßig wird in Entsprechung zu Eva eine stehende Körperhaltung Adams

1370 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Tafel 15.

1371 Abbildung http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=ms_junius11 (27.07.2019).

1372 Malerhandbuch, Deutsch 46 Nr. 78.

1373 Abbildung bei Kain, Sculpture of Nicholas Abb. 97 und <https://i.pinimg.com/originals/6d/83/ff/6d83ffa63e39ce5552485f1faf5dde58.jpg> (27.07.2019).

bevorzugt. Beginnend mit den frühchristlichen Abbildungen über die Cotton-Genesis-Rezensionen und die römischen Zeugnisse wird Adam in Angleichung an Eva beim Sündenfall in aufrechter Position gezeigt. Auch in der byzantinischen Bildtradition, etwa in der Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^r), in der Leo-Bibel (Vat. Reg. Gr. 1B, fol. II^v) oder in Dečani ebenso wie auf den sizilianischen Mosaiken ist der stehende Adam das gängige Bildmotiv (**Taf. 122, 1; 149; 153, 2**). Sogar die asymmetrischen Bilder, wie die Homilien-Handschrift (Par. Gr. 510, fol. 52^v), oder die karolingische Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v) verwenden den aufgerichteten Habitus Adams (**Taf. 134, 3; 168, 1**). Die Oktateuche schließen sich dieser herkömmlichen Tradition an (Sm. A.1, fol. 13^r; Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^r; Vat. Gr. 747, fol. 22^v), die so auch in Panteli übernommen wird (**Taf. 93, 3-4**). Ein sitzender Adam, allerdings ohne Thron, erscheint lediglich in der Kokkinobaphos-Handschrift (Par. Gr. 1208, fol. 47^r), während er im Schwesterkodex stehend abgebildet ist (Vat. Gr. 1162, fol. 35^r) (**Taf. 144, 1-2**). Dort handelt es sich eventuell nur um einen Flüchtigkeitsfehler gegenüber dem vorbildhaften Codex optimus im Vatikan, nicht um eine bewusste Einfügung einer neuen Bildformel. Als Vergleichsbeispiele können lediglich zwei armenische Handschriften herangezogen werden, die sowohl das Drachenwesen, das Eva ins Ohr flüstert, als auch einen nimbierten Adam auf dem Thron illustrieren (Ms. M4820, fol. 4^r; Ms. M316) (**Taf. 150, 1**). In der Barockmalerei taucht der sitzende Adam erneut auf, allerdings in anderer Sinndeutung, nicht als Herrscher auf einem Thron, vielmehr in paradiesischem Ambiente auf einem Stein gelagert¹³⁷⁴. Das für Adam verwendete Sitzmotiv beim Sündenfall ist eine kretische Besonderheit. Das Bildformular des thronenden Adam wird aus der Tierbenennungstradition (s. S. 224-226) übernommen und betont so neben der Krone die Herrschaftsstellung Adams.

Bemerkenswert ist die Sitzhaltung Adams, die in den drei Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori identisch dargestellt wird (**Taf. 8, 1; 23, 1; 72, 1**). Er hat sein rechtes Bein angewinkelt und auf den Truhenthron gelegt. Diese hochangezogene Position des Unterschenkels wurde sicherlich als Instrumentarium zur Bedeckung der Scham gewählt. In der frontal-thronenden Sitzhaltung wird die Verhüllung durch den obenliegenden Fuß gewährleistet. Gekreuzte oder angewinkelte Beine sind in der arabisch beeinflussten Bildkultur zu eruieren, so etwa auf der Deckenmalerei der Cappella Palatina in Palermo aus dem 12. Jahrhundert (**Taf. 169, 1**)¹³⁷⁵.

Auch in Handschriften, die im Wirkungsfeld unterschiedlicher Kultureinflüsse stehen, im Skylitzes von Madrid (Cod. Vitr. 26-2,171^r)¹³⁷⁶ oder in der süditalienischen Bilderchronik »Liber ad honorem Augusti« des Pietro de Ebolo (Cod. 120 II)¹³⁷⁷, sind Personen in ebensolcher Sitzposition abgebildet. Dort beschränkt sich die Kreuzhaltung der Beine schwerpunktmäßig auf den Unterschenkelbereich. Das untergeschlagene Bein ist ein antikisierender Topos einer Gelehrtenitzposition. Im Wiener Dioskurides werden die berühmten Ärzte auf dem Boden sitzend mit einem unter das Gewand gesteckten Bein abgebildet (Cod. Med. Gr. 1, fol. 3^v)¹³⁷⁸. In der arabischen bebilderten Manuskriptabschrift der »Materia Medica« thront der lehrende Dioskurides auf einem Lehnssessel, hat das eine Bein unter sein in Falten fallendes Pallium gesteckt, während sein anderer Fuß auf einem Suppedaneum ruht (Ahmet III, 2127, fol. 2^r) (**Taf. 169, 2**)¹³⁷⁹.

Die kretische Variante dieser Beinstellung Adams findet ihre Entsprechung, allerdings nur in Akoumia und Diblochori, in der Sitzhaltung Christi bei der Verurteilungsszene (**Taf. 26, 1; 76, 1**) Diese Angleichung der Sitzpositionen von Christus und Adam mag ebenso wie die weiteren Herrschaftszeichen und das generelle Thronsitzen Adams unter dem Vorzeichen der Gottebenbildlichkeit zu interpretieren sein.

Apokalyptische Vorzeichen

Neben dem roten Sonnengesicht und dem feuerstromähnlichen Stamm des Versuchungsbaumes in Akoumia und den rotierenden Sichelblättern in Evangelismos sind weitere endzeitliche Chiffren in die Sündenfallszene eingebaut. In Akoumia und Diblochori bedeckt ein Sechsflügler den Stamm des Versuchungsbaumes (**Taf. 23, 1; 72, 1**). Die sechsflügeligen Engel, die »brennenden« Seraphim oder die Cherubim, die als Wächter des Paradieses in Gen 3,24 benannt werden, sind fester Bestandteil endzeitlicher Ikonographie, so etwa in der Panagia-Kirche in Kritsa (**Taf. 152, 2**). In Diblochori erscheint hinter Eva und dem Versuchungsbaum ein schwarz gezeichnetes Höllentier vor feuerroter Kulissee, das mit dem Untier in der dortigen Weltgerichtsszene korrespondiert (**Taf. 74, 1-2**). Zusätzlich sind Evas Knöchel durch das schlangenhähnliche Schwanzende des Drachentiers umwickelt (**Taf. 73, 2**). In den Strafszenen, so auch in den kretischen Kirchen, ist die Umschlingung der Verdammten durch Schlangen ein üblicher Topos, der die Verstrickung in Sünde und das Fehlverhalten

1374 So in Tizians Adam und Eva (1570) oder in Rubens Sündenfallbild (1628); Abbildungen bei Büttner/Gotttdang, Ikonographie 17 Abb. 2; 18 Abb. 3.

1375 Im Mittelschiff der Muqarnas-Decke sind kleine Bildfelder mit zahlreichen orientalischem anmutenden Personen eingelassen, die in unterschiedlicher Sitzhaltung ihre Beine gekreuzt haben; dazu Dittelbach, Cappella Palatina mit Abbildungen 304-305.

1376 Dat. in die 2. Hälfte 12. Jh., wohl in Messina hergestellt; die im Unterschenkel gekreuzte, durch arabische Kultur beeinflusste Sitzhaltung findet sich häufig in dieser Handschrift; fol. 46^r, 53^r, 60^r, 67^r, 82^r, 103^r, 119^r etc.; Abbildungen bei Tsamakda, Skylitzes, der Emir Fatloun sitzt im Schneidersitz auf dem Boden, allerdings mit zwei untergeschlagenen Beinen (fol. 149^r Abb. 374).

1377 Dat. um 1196, in der Burgerbibliothek, Bern; vermutlich verfasst in Kampa-nien oder Palermo; zur Handschrift mit Faksimile-Abbildungen Kölzer/Stähli, Petrus de Ebulo; dort foll. 97^r, 101^r, 171^r, 183^r. – www.e-codices.ch/de/bbb/0120-2/125r/0/Sequence-2734 (27.07.2019).

1378 Dat. um 512, in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; Abbildung [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Cheirongruppe_\(Wiener_Dioskurides\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Cheirongruppe_(Wiener_Dioskurides).jpg) (27.07.2019).

1379 Dat. 1229, im Topkapi Serail Museum, Istanbul; Abbildung bei Kat. New York 1997, 431 Abb. 288.

der Menschen stigmatisiert. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas werden die Verdammten durch zwei farblich unterschiedliche Schlangen an den Beinen zusammengeschnürt (Taf. 169, 3)¹³⁸⁰. Auch in Diblochori selbst ist der Sünder in der erhaltenen Strafszene durch eine schwarze Schlange gefesselt (Taf. 170, 1). Diese Einfügung ikonographischer Elemente aus dem Kontext des Jüngsten Gerichtes offeriert eine antizipierende Schau auf die endzeitlichen Ereignisse und verknüpft beide Zeitebenen zu einem untrennbaren inhaltlichen Gefüge.

Bedeckung

Der Bedeckungsvorgang mit Feigenblättern nach Gen 3,7, der nach der Erkenntnis der Nacktheit durch den Genuss der verbotenen Frucht erfolgt, wird nur in Diblochori in einer kontaminierten Szene mit dem Sündenfall eingeschoben. Eva sitzt auf den Stufen zum Paradiestor und erhält von dem bereits ein Blatt vor die Scham haltenden Adam ein weiteres Blatt, das dieser von einem Baum abpflückt (Taf. 75). Oft wird die Bedeckung nicht als eigene Handlungseinheit definiert, sondern direkt mit dem Sündenfall verknüpft. In den Abbrütszenen der Katakomben oder Sarkophage stehen beide Protoplasten neben dem Versuchungsbaum mit der Schlange und haben bereits Blätter vor ihrer Scham. Selten wird das Bedecken in aktivem Vollzug mit den agierenden Protoplasten beschrieben. Die ausführlichen Bilder der Mosaiken von San Marco zeigen den Pflückvorgang der Feigenblätter. Adam greift ähnlich wie in Diblochori mit der einen Hand in einen Feigenbaum und bedeckt mit der anderen seine Scham (Taf. 115, 1)¹³⁸¹. Diese Szenenfolge mag die Einfügung der Sequenz in Diblochori angeregt haben. Manchmal sind die Protoplasten sogar schon beim Sündenfall mit Feigenblättern bedeckt. So bezeugen es die frühchristlichen Abbrütszenen und in der Folge auch die Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v) oder die Riesenbibel von Todi (Vat. Lat. 10405, fol. 4^v) (Taf. 154, 3). In den Oktateuchen haben Adam und Eva bei der Anrufung und dem Urteil durch Gott bereits ihre Scham mit Blattwerk verhüllt, ohne einen Bedeckungsprozess zu schildern (Vat. Gr. 746, fol. 40^v; 41^v; Vat. Gr. 747, fol. 23^v; 24^v) (Taf. 99, 1). Dieses häufig anzutreffende Bildschema, das ebenfalls in zahlreichen westlichen Handschriften, etwa in den karolingischen oder Neapolitanischen Bibeln des Trecento belegt ist, wird in den anderen vier kretischen Kirchen verwendet. Die Bedeckung wird mit dem Verbergen und der Vertreibung verbunden. Adam und Eva haben in ihrem Versteck und bei ihrer Ausweisung aus dem Paradies Schurze aus Blattwerk um die Hüften, ohne auf eine vorherige Pflückhandlung zurückzugreifen. Der Einschub dieser außergewöhnlichen und unikal gestalteten szenischen

Bedeckungsperiode in die Sündenfallabbildung in Diblochori zeigt eine für diese Kirche typische Vorliebe für individuelle Bildschöpfungen und phantasievollen Detailausschmückungen.

Verbergen

Abgesehen von der Auslassung dieser Sequenz in Ano Vianos ist das Verbergen der Protoplasten im Kontext des durch den Christuslogos ergehenden Gerichtsurteils eine obligate Szene (Taf. 25, 1; 76, 1; 96, 1). Alle Kirchen verwenden hier fast eine identische Bildformel. Die Protoplasten, bedeckt mit Blätterschurzen, hocken dicht beieinander in einem höhlenartigen Versteck aus langem lanzettenartigem Blattwerk. Sie gegenseitig mit den Händen berührend schauen sie sich ängstlich zu dem richtenden Christus um. Allein Evangelismos verzichtet auf das schützende Blätterversteck, die verschlungene Sitzposition der Protoplasten, die sie beim Urteil vereint, ist beibehalten (Taf. 9, 1). Der Bildbaustein des Blätterverstecks hat Panteli mit den anderen Kirchen gemeinsam, entscheidet sich dann allerdings für das Schuldzuweisungsmotiv, nicht für die solidarische Urteilsannahme.

Für dieses Höhlenversteck aus dichtem Blattwerk gibt es keine direkte Vorlage in den Genesisbildtraditionen. Falls das Motiv des Verbergens überhaupt dargestellt wird, stehen Adam und Eva hinter einer Art Hecke aus Büschen und Gesträuch, die ihre Körper halb bedeckt, so etwa in der Wiener Genesis (Vind. Theol. Gr. 31, fol. 1^v), der Pantheon Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v), der Riesenbibel von Todi (Vat. Lat. 10405, fol. 4^v) oder auf den sizilianischen Mosaiken (Taf. 122, 1; 154, 3). Der Aelfric-Hexateuch erfindet ein Geflecht aus stilisierten phantasievoll verschlungenen Pflanzen, in dem sich die Protoplasten verstecken (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 7^v) (Taf. 167, 1)¹³⁸². Eine dramatisch inszenierte Verbergungsszene zeigt der Relieffassadenpfeiler der Kathedrale Santa Maria Assunta in Orvieto¹³⁸³. Adam und Eva hocken zusammengekrümmt ineinander verschlungen in einem Versteck, das durch drei übereinander gestaffelte Bäume gekennzeichnet ist (Taf. 170, 2). In Dečani kauert das Protoplastenpaar, das sich zum herannahenden Christus umsieht, dicht beieinander auf den Knien hinter einem kleinen, mit Gebüsch bewachsenen Felsen (Taf. 171, 1).

Die piktorale Lösung für das höhlenartige Blätterversteck, in dem die Protoplasten eng nebeneinandersitzen, übernimmt paläologische Gestaltungsprinzipien. Wie in der byzantinischen Architekturdarstellung, die Innenräume durch Hintergrundkulissen und nicht durch umschließende Gebäudekonstruktionen formuliert, bleibt auch hier die Bildübersetzung in diesem Schema verhaftet, indem die Protagonisten vor und nicht hinter dem Blätterversteck gezeigt werden. Das Bildformular könnte aus einer Episode des Marienlebens ent-

1380 Abbildung Volanākēs, Kroustas Abb. 10.

1381 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 164.

1382 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r (27.07.2019).

1383 Abbildung bei Middeldorf Kosegarten, Orvieto 63 Abb. 42.

liehen sein. Der Zufluchtsort von Annas Mann Joachim, der sich aus Trauer um die fehlenden Nachkommen in die Wüste zurückzieht, wird durch ein ähnlich geformtes Buschwerk definiert, so etwa in der Panagia-Kirche in Kissos¹³⁸⁴ oder in der Hagia Anna-Kirche in Anisaraki¹³⁸⁵ (Taf. 171, 2). Die flammenartige Form der spitzen langen Blätter erinnert ein wenig an die Feuerzungen der Höllendarstellungen, zumal die leicht rostbraune Färbung im Inneren des Verstecks in Akoumia diese Assoziation begünstigt. Die vertikal ausgerichtete Binnenzeichnung der auflodernden Höllenflammen, die die Sünder umschließen, zeigt Ähnlichkeiten mit der lanzettenförmigen Struktur des Blätterverstecks, so etwa in der Hagioi Apostoloi-Kirche in Kavousi oder in der Hagia Paraskevi-Kirche in Episkopi¹³⁸⁶ (Taf. 172, 1). Die Strafszenen in der Panagia-Kirche in Anisaraki, der Hagios Athanasios-Kirche in Voukolies¹³⁸⁷ oder der Hagios Stephanos-Kirche in Koukoumas (Kastri) entwerfen ein ähnlich wie das Blattwerk geformtes loderndes Feuer mit hochzügelnden Flammen bei den Höllenstrafen für die Sünder (Taf. 172, 2-3). In der Hagios Eutychios-Kirche in Tsiskiana¹³⁸⁸ wird das Höllenfeuer für den reichen Prasser kongruent gestaltet (Taf. 173, 1). In der Erzengel-Kirche in Kakodiki wachsen Feuerflammen wie gebogene Blätter um die als Sünder gekennzeichneten Menschen herum (Taf. 173, 2)¹³⁸⁹. Eine positive Konnotation bieten die Seligenchöre beim Jüngsten Gericht in der Hagios Georgios-Kirche in Apano Symi (Taf. 173, 3)¹³⁹⁰. Dort sitzen die Heiligen in gleichermaßen gefiederten, höhlenartigen Nestern, die allerdings in transzendtem Grisaille-Ton gehalten sind.

Die Übernahme der ikonographischen Grundformel erfolgt aus einem themenfremden Bereich kretischer Bildsprache. Die assoziativ angeführten Beispiele erlauben eine ambivalente Zuordnung des kretischen Blätterverstecks. Die Protoplasten sind so einerseits vor den Blicken des richtenden Gottes geschützt, andererseits durch ihre begangene Sünde schon dem Verderben der endzeitlichen Bestrafung durch das sie einfangende Flammenmeer ausgesetzt. Aufgenommen wird diese für Genesiszenen unikale Bildformel des Blätterverstecks, in dem die beiden Protoplasten hocken, in der postbyzantinischen Freskenmalerei im Philanthropinon-Kloster in Ioannina (Taf. 174, 1)¹³⁹¹.

Gericht

Verurteilung

Das erste Gericht über die Menschheit nach dem Sündenfall ist, außer in der sehr verkürzten Folge in Ano Viannos, Bestandteil der Genesisbildfolgen der übrigen vier Kirchen (Taf. 9, 1; 25, 1; 76, 1; 96, 1). Kombiniert ist das Gerichtsurteil mit dem Verbergungsmotiv. Der auf dem Thron bzw. in der Mandorla sitzende Christuslogos, umgeben von der Engelschar, oder der göttliche Strahl in Panteli lassen den Richterspruch über das Protoplastenpaar ergehen. Dieses blickt sich ängstlich um und ist durch die enge Sitzposition und die gegenseitige Berührung beim Urteil zu einer Einheit verschmolzen. Nur Panteli hebt diese Solidarität der beiden durch das Schuldzuweisungsmotiv auf. Das Malerhandbuch sieht keine Urteilsszene vor. Nach dem Sündenfall folgt sogleich die Vertreibung¹³⁹². Die Cotton-Genesis-Rezension in San Marco kennt auch den thronenden, aber bartlos-jugendlichen Christuslogos in der Verhörszene. Er erscheint jedoch ohne Mandorla und ohne Begleitung von Engeln (Taf. 115, 1)¹³⁹³. In der eigentlichen Gerichtsszene ist das Bildschema zentralsymmetrisch aufgebaut. Adam und Eva knien mit bitender Geste zusammen mit der Schlange rechts und links des Thrones¹³⁹⁴. Die römische Bildtradition zeigt in der Urteilsszene den wandelnden Christus, der mit weisendem Zeigefinger auf das sich mit Feigenblättern bedeckende stehende Protoplastenpaar deutet, so etwa im Florentiner Baptisterium¹³⁹⁵. Dieser weit verbreiteten Bildformel folgen auch die karolingischen Bibeln, die italienischen Riesenbibeln, die Bibles moralisées oder die sizilianischen Mosaiken (Taf. 154, 3; 174, 2). Etwas abgewandelt wird dieses Formular auch in Dečani verwendet. Hier nähert sich der wandelnde Christus in einer gezackten Mandorla mit dem Rotulus in der Hand den im Gebüsch knienden Protoplasten (Taf. 171, 1)¹³⁹⁶. In den Kokkinobaphos-Handschriften werden die stehenden Ureltern durch einen Engel gerichtet (Vat. Gr. 1162 fol. 35; Par. Gr. 1208, fol. 47') (Taf. 144, 1-2)¹³⁹⁷.

Auffällig ist, dass die Schlange in der Urteilsverkündung der Kirchen, außer vermutlich in Panteli, fehlt. In Evangelismos lässt sich eventuell eine Schlange in der Vorausschau der Strafen im unteren Bildteil rekonstruieren. Fast alle Bildbeispiele beziehen die Schlange in die Urteilsfindung ein, meist zusammen mit der zweiphasigen Schuldzuweisung, die von Adam

1384 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 74-85 Nr. 11 Abb. 165. – Fraidakē, Panagia Kissos.

1385 Zwei Malphasen; die genaue Datierung ist umstritten, evtl. 1352 für die Erneuerung der Malereien; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 187-189 Nr. 89. – Spatharakis, Dated 207-210 Nr. 68 (mit einer Spätdatierung 1457) – Tsamakda, Kakodiki 126-127 mit weiterer Literatur.

1386 Dat. in die 2. Hälfte 15. Jh.; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco 78, Nr. 499; Abbildung bei Maderakēs, Kolasē 3 Abb. 33.

1387 Atlas Christian Monuments 239 Abb. 338.

1388 Dat. um 1410; zur Kirche Atlas Christian Monuments 244 Nr. 357. – Gerstel, Rural Lives 117, Anm. 87; Abbildung bei Maderakēs, Kolasē 3 Abb. 34.

1389 Zu den Strafszenen Tsamakda, Kakodiki 205-208; Abbildung dort Abb. 212. – Vasilakē, Kolasē Abb. 6.

1390 Dat. 1453; zur Kirche Spatharakis, Dated 202-206 Nr. 67.

1391 Abbildung bei Garidis/Paliouras, Ioannina 135 Abb. 226. 229.

1392 Malerhandbuch, Deutsch 46.

1393 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 30.

1394 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 164-165; zur Interpretation dieser Szene als Präfiguration des Jüngsten Gerichts Krause, San Marco 27.

1395 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 182.

1396 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Collections/Genesis/CX4K2296_1.html (27.07.2019).

1397 Abbildungen <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f56.image> und http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1126 (27.07.2019).

über Eva bis zur Schlange weitergegeben wird. Neben dem Fehlen der Schlange fällt in den drei Kirchen die Betonung der solidarischen Annahme des Urteilspruchs auf, die durch die enggedrängte symbiotische Sitzhaltung der Protoplasten betont wird. Auch ohne das Schuldzuweisungsmotiv wird in der Bildtradition häufig eine örtliche Distanz zwischen beiden aufgebaut. In San Marco sind sie durch den Thron Christi getrennt, auf der Hildesheimer Bronzetür durch ein Baumgebilde (**Taf. 115, 1**)¹³⁹⁸. Eine stehende solidarische Position bezeugen sowohl westliche als auch byzantinische Bilder. Das Außenrelief von San Geminiano in Modena¹³⁹⁹ sowie auch die Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, fol. 41')¹⁴⁰⁰ zeigen beide Ur- eltern, die bei der Urteilsannahme durch den Christuslogos in engem körperlichem Kontakt beieinanderstehen (**Taf. 175, 1**). Motivisch ähnlich erscheint das Paar am Relieffteiler im Dom Maria Assunta in Orvieto, der beide Protoplasten ineinander verschlungen hinter einem Busch hockend zeigt, allerdings nicht in der Gerichtsszene, sondern beim Verbergen, das dort als eigene Episode auftritt (**Taf. 170, 2**)¹⁴⁰¹. Die kretische Ausführung der engen Verbundenheit des sitzenden Paares im Blätterversteck bei der Urteilsannahme bleibt ohne direktes ikonographisches Vorbild.

Der Kern der Bildaussage der Gerichtsszene liegt durch die Betonung dieses Solidaritätsmotivs auf dem Urteilspruch über die Menschen. Eine narrative Übersetzung der biblischen Stelle Gen 3,14-19, die eine Bestrafung aller drei Schuldigen vorsieht, ist schwerpunktmäßig nicht intendiert. Das erste wie das zweite Gericht ergehen allein an das der Sünde verfallene Menschengeschlecht. Die miteinander verwobene Haltung des zu einer Einheit verschmolzenen Paares, das gemeinsam das Urteil erwartet, symbolisiert ihre gesamtanthropologische Stellvertretung. Adam und Eva stehen typologisch für die gesamte Menschheit, die sowohl im ersten als auch im zweiten Gericht vom endzeitlichen Richter zur Verantwortung gezogen wird. Die Schlange ist aufgrund ihrer heilsgeschichtlich marginalen Rolle hier nicht von Bedeutung. Abweichend von der üblichen Bildtradition wird auch der Christuslogos in diesen drei kretischen Kirchen distanziert-thronend dargestellt. Die Mandorla und die himmlischen Engelscharen verbinden die Erscheinung Christi wie auch schon in den Erschaffungsszenen mit der bildlichen Thematik des Jüngsten Gerichtes. Der erste und der letzte Urteilspruch werden prototypisch parallelisiert. Der Christus, der das urzeitliche, die ganze Menschheit repräsentierende Paar bestraft, wird durch ikonographische Angleichung als der wiederkommende endzeitliche Richter interpretiert. Die in Akoumia und Diblochori gewählte Variante der Sitzhaltung Christi mit untergeschlagenem Bein auf einem Truhenthron ist ein für den kretischen Weltenrichter ungewöhnliches Motiv. Diese Abweichung ist

unter Umständen durch die Adaption der Sitzposition Adams bei der Fruchtannahme zu erklären und als bildliche Symbolik für die Gottebenbildlichkeit des paradiesischen Menschen zu deuten (s. S. 217-220).

Schuldzuweisungsmotiv

Das Schuldzuweisungsmotiv wird nur in Panteli verwendet (**Taf. 96, 1**). In den geläufigen Genesisbildformularen weist Adam bei der Ansprache durch die göttliche Macht auf Eva, die wiederum auf die Schlange zeigt. So wird dieser Vorgang auf der Hildesheimer Bernwardstür dezidiert beschrieben¹⁴⁰². Der Christuslogos deutet mit dem Finger auf Adam, dieser streckt seine rechte Hand zu Eva aus, die mit dem Zeigefinger auf den kleinen Drachen unter ihr hinweist. Dieser Bildtypus der Schuldabwälzung tritt häufig in Ost und West auf, etwa auf den sizilianischen Mosaiken¹⁴⁰³ oder in der karolingischen Alkuin-Bibel (Ms. Bibl. 1, fol. 7v)¹⁴⁰⁴ (**Taf. 174, 2**). Verbreitet ist dieses dreifache Handlungsmotiv auch in der römischen Bildtradition, so etwa in der Pantheon-Bibel (Vat Lat. 12958, fol. 4v), der Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5v) oder der Biblia Atlantica aus der Biblioteca Angelica (Ms. 1273, fol. 5v) (**Taf. 154, 3**). Die Anschuldigung wird von Christus als dem Richtenden über Adam und Eva an die Schlange weitergegeben. Auch byzantinische Zeugnisse belegen das Formular der Schuldübertragung. In der Handschrift zum Roman Barlaam und Josaphat aus dem 14. Jahrhundert sitzen die Protoplasten auf einem Hügel und vollführen mit den Armen die Gesten der gegenseitigen Schuldzuweisung (Par. Gr. 1128, fol. 31') (**Taf. 175, 2**)¹⁴⁰⁵. In der postbyzantinischen Freskenmalerei, etwa im Sumela-Kloster in Trapezunt, ist der Schuldverweis ein üblicher Bestandteil der Gerichtsszene. Sicherlich ist in Panteli eine Übernahme dieses motivischen Sujets aus den als vorbildhaft ausgewiesenen Oktateuchen anzunehmen (Sm. A.1, fol. 15r; Vat. Gr. 746, fol. 41v; Cod. Gr. I.8, fol. 47r; Vat. Gr. 747, fol. 24r) (**Taf. 99, 1**). Die Übersetzung ist dort allerdings mit einem stehenden, mit Zweigen bedeckten Protoplastenpaar unterschiedlich gestaltet. In Panteli hockt das Paar, die Vorlage aus Akoumia und Diblochori übernehmend, in einem Blätterversteck. Die Hand Gottes fehlt wie schon in den vorherigen Episoden und wird durch den dreigezackten göttlichen Strahl ersetzt.

Das Motiv der Schuldzuweisung korrespondiert mit der tendenziellen Ausrichtung des Bildprogramms in Panteli, Adam von der Schuld der Sünde zu entlasten. Die untergründig frauenfeindliche Prägung der spirituall-hesychastischen Mönchsgemeinschaft ist sicher der Grund für die Übernahme dieses Motivs. Durch die potentielle Weglassung der Schlange,

1398 Mende, Bronzetüren Taf. 17.

1399 Frugoni, Wiligermo Abb. 263.

1400 Abbildung bei Duichev, Manasses Chronicle; Abbildungen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

1401 Abbildung bei Middeldorf Kosegarten, Orvieto 63 Abb. 42.

1402 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Tafel 15.

1403 So in der Cappella Palatina und in Monreale Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 121. 146.

1404 Abbildung bei Esche, Adam Abb. 9 und https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Alkuin-Bibel_Miniatur_AT.jpg (27.07.2019).

1405 Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-5&l=56&M=imageseule> (27.07.2019).

die nicht sicher rekonstruiert werden kann, wäre eine noch stärkere Freistellung Adams von der Schuld erreicht, sodass die endgültige Last der Verurteilung auf Eva liegt. Wie schon in weiteren Szenen zu erkennen war, wird die Vorlage der Oktateuche nur dann verändert, wenn einzelne Bildkomponenten nicht in das inhaltliche Gesamtkonzept passen. Die selektive Übernahme des Blätterverstecks erfolgt ohne das zu einer Einheit verschmolzene Paar, da diese bildliche Interpretation nicht zu der adamitisch-prototypischen Konzeption passen würde.

Apokalyptische Vorzeichen

Weitere endzeitliche Zeichen in der Verurteilungsszene stellen das erste Gericht in den Kontext des zweiten. Das protologische Gericht ist nicht ein auf der historischen Zeitachse fixierbares Ereignis, sondern eine überzeitliche Metapher für die Unabdingbarkeit eines göttlichen Richterspruches über die sündhafte Menschheit. Die Sechsfügler und der Posaunenengel im Himmelssegment gehören in die Weltgerichtsikonographie. Der Posaunenengel, der in Akoumia und Diblochori in Aktion tritt, ist auf Kreta in den Bildthemen der Personifikationen des Meeres und der Erde fest verankert (Taf. 25, 1; 76, 1). In der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Margarites¹⁴⁰⁶ oder der Panagia-Kirche in Anisaraki¹⁴⁰⁷ agieren Posaunen blasende Engel am Himmel über den jeweiligen Personifikationen (Taf. 175, 3). Der Engel in der Szene der Meerespersonifikation in der Panagia-Kirche in Anisaraki zeigt große ikonographische Übereinstimmungen mit den Posaunenengeln in Akoumia und Diblochori (Taf. 176, 1)¹⁴⁰⁸. Der halbfigurige, grün bekleidete, unten in eine rote Gewandrolle eingewickelte Engel erscheint in einem halbrunden Himmelssegment und hält die lange dünne Posaune an den Mund. Schlecht erkennbar ist der in Akoumia selbst vorhandene Posaunenengel in der stark beschädigten Personifikationsdarstellung der Erde (Taf. 176, 2). Die Hinzufügung des apokalyptischen Posaunenengels in die protologische Gerichtsszene ist eine aus der endzeitlichen Weltgerichtsikonographie übernommene kretische Neuerfindung.

In Evangelismos wird einer der Engel aus der Schar, die den richtenden Christus in der Mandorla heranträgt, durch einen Sechsfügler ersetzt, eine Angleichung an die apokalyptischen Engelswesen im Adventusbild (Taf. 9, 1; 4, 2). Sechsfügler sind fester Bestandteil der Weltgerichtsszenenerie, so etwa in der Antonios-Kirche in Kalloni (Taf. 62, 1). Die drohenden Vorzeichen des Endgerichts erscheinen bereits im ersten Urteil über die Protoplasten. In Akoumia wird das aus dem hybriden Paradiesbaumgebilde isolierte Sonnengesicht aufgenommen (Taf. 25, 1). Es hängt in Negativ-Profilansicht an der Mauerarchitektur des geschlossenen Paradiestores.

Einerseits fungiert es als Bewacher des Tores, andererseits dient es auch hier als drohendes apokalyptisches Warnzeichen. Im Hagios Phanourios-Kloster in Valsamonero erscheinen das blaue Mond- und das rote Sonnengesicht im Profil mit drei Strahlen als eigenes Bildfeld am Konsolenabschluss des Gurtbogens mit den Propheten über der Koimesis. Die endzeitlich-kosmische Machtsphäre des Göttlichen ist für die Christen allgegenwärtig. Die Himmelskörper Sol und Luna im Halbprofil gehören zur Ikonographie der Kreuzigung. Hier soll die Verdunklung der Sonne durch dieses einschneidende kosmologische Ereignis des Todes Jesu nach Lk 23,45 verdeutlicht werden. In der Hagios Georgios-Kirche in Apano Symi ist das blutrote Sonnengesicht in das Kreuzigungsbild eingefügt (Taf. 176, 3)¹⁴⁰⁹. Es weist große Ähnlichkeit mit dem roten Profilgesicht in Akoumia auf. Beide Begebenheiten, der Sündenfall und die Kreuzigung Christi, sind folgenschwere und bedeutsame Ereignisse im göttlichen Erlösungswerk, die durch kosmische Vorzeichen verknüpft sind. Die apokalyptisch-endzeitlichen Symbole werden ebenfalls aus der Ikonographie eschatologischer Szenenkomplexe adaptiert.

Vertreibung

Die Vertreibungsszene nehmen alle Kirchen bis auf den verkürzten Zyklus in Evangelismos in ihr Bildprogramm auf (Taf. 27, 1; 51, 1; 76, 1; 97, 1; 98, 1). Die ebenfalls vierstellige Folge in Ano Viannos wählt statt der Gerichtsszene, die in Evangelismos den Zyklus abschließt, das Vertreibungsmotiv.

Ausführende Akteure

Ausführende Akteure sind außer in der Kirche in Panteli, die auch hier abermalig den anikonischen göttlichen Strahl einsetzt, die Engel, die die beiden Protoplasten aktiv und handanlegend aus dem Paradies verweisen. Akoumia und Diblochori zeigen große Ähnlichkeiten. Engel stoßen Eva von hinten, während ein Engel Adam an den Handgelenken zum geöffneten Paradiestor hinzieht. Ano Viannos kreiert eine sehr individualisierte und ausdrucksstarke Variante der Vertreibung. Die hinter Adam gehende Eva, die mit ihm zu einer Einheit verschmolzen zu sein scheint, wird von einem Engel an den Hüften gefasst und angehoben. Der mit erhobener Rechten ausweisende Christus ist in die Reihe der vertreibenden angelologischen Akteure eingereiht.

In der Bildtradition der Paradiesausweisung ist der einzelne Vertreibungsengel, meist mit dem Schiebemotiv verbunden, ein fester Bestandteil der Genesis-Ikonographie. Der Schiebe-Engel ist bereits in den Homilien des Gregor von

1406 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 323. 424. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 281.

1407 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 261. 263.

1408 Abbildungen bei Ritterfeld, Hölle Abb. 1. – Tsamakda, Kakodiki Abb. 260.

1409 Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 178.

Nazianz belegt (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (**Taf. 134, 3**). Auf dem Salernitaner Elfenbein drängt ein Engel mit beiden Händen die Protoplasten an den Schultern aus dem Paradiesgarten¹⁴¹⁰. Auf den mittelitalienischen Langhausfresken, etwa im Langhaus der Oberkirche von Assisi, auf den sizilianischen Mosaiken, in den karolingischen Handschriften und ebenso in der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12985, fol. 4^v) ist dieses Bildformular vorhanden (**Taf. 174, 2**). Auch in der byzantinischen Manasses-Chronik aus dem 14. Jahrhundert stößt ein Engel Adam und Eva gewaltsam an den Schultern aus dem Paradies hinaus (Vat. Slav. 2, fol. 41^v) (**Taf. 175, 1**)¹⁴¹¹.

Beispiele für die Verlagerung des angelogischen Griffes von der Schulter zur Hüfte, wie sie in Ano Viannos verwendet wird, gibt es nur wenige (**Taf. 52, 1-2**). In den mittelitalienischen Basiliken lässt sich dieses Phänomen beobachten, jedoch in unterschiedlich gestaltetem Handlungsablauf. In der Kirche S. Giovanni a Porta Latina in Rom packt ein Engel bei der Vertreibung durch das geöffnete Paradiestor Adam von hinten an der Hüfte (**Taf. 177, 1**)¹⁴¹². In der Kirche S. Maria Vescovio in Stimigliano wird die Vertreibungsaktivität des Engels noch dramatisch verstärkt¹⁴¹³. Ein großer geflügelter, zwischen den Protoplasten platzierter Engel umfasst Adam mit beiden Armen am Unterkörper und versucht, ihn hochzuheben (**Taf. 177, 2**). Die szenische Inszenierung erinnert hier wie auch in Ano Viannos an die Dramatik der szenischen Adamspiele.

Im westlichen Kunstkreis ist neben dem die Protoplasten aktiv an den Schultern austreibenden ein weiterer Engel, der ein Schwert hochschwingt, ein häufig auftretendes Motiv bei der Vertreibungsszene. Die Hildesheimer Bernwardstür, die Bibles Moralisesées, das Florentiner Baptisterium, westliche Psalterillustrationen, etwa der Queen-Mary-Psalter, oder die Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 3^v) verwenden dieses Motiv (**Taf. 177, 3**). Beide Traditionen verbindet das Marmorrelief am Dom von Orvieto. Dort drängt ein Engel das Paar an den Schultern heraus, dahinter schwingt ein weiterer Engel das Schwert (**Taf. 178, 1**)¹⁴¹⁴. Der Engel mit dem erhobenen Schwert, der zwar im Malerhandbuch vom Athos beschrieben wird¹⁴¹⁵, erscheint weder auf frühchristlichen noch auf byzantinischen Monumenten, vielmehr erst, möglicherweise angeregt durch okzidentale Vorbilder, auf postbyzantinischen Fresken, etwa in der Hagios Nikolaos-Kirche in Velika Hoča oder im Narthex von Peć (**Taf. 129, 2; 137, 2**). In Abhängigkeit von einem Stich A. Dürers ist auf einem einzigartigen kretischen Pseudo-Sarkophagfragment

der Familie Zangaroli aus der Zoodochos-Pigi-Kirche in Pri-nos die Vertreibung mit einem schwertschwingenden Engel skulptiert¹⁴¹⁶. Auch in Akoumia ist ein Engel abgebildet, der ein Schwert attributiv hochhält. Er ist jedoch nicht aktiv an der Heraustreibung beteiligt wie in den westlichen Bildbeispielen, vielmehr steht er frontal-drohend hinter den vertreibenden Engeln. Es ist nicht auszuschließen, dass dieses Motiv in Parallelität zum schwerhaltenden Paulus zu sehen ist, der in die darunter stehende Deesis eingereiht ist und figurativ die einschneidende Abtrennung vom paradiesischen Zustand symbolisiert.

Nicht nur Engel sind als ausweisende Kraft vorhanden, sondern auch die anthropomorphe Gestalt Gottes oder Christi. Die frühesten Bilder in der Katakomba an der Via Latina verwenden eine Gottvatergestalt bei der Austreibung und der Lot-Sarkophag den Christuslogos¹⁴¹⁷. Das Hinausweisen geschieht ohne Berührung der Ureltern. Dieses Distanz-Motiv wird in den Neapolitanischen Bibeln, so in der Hamilton-Bibel (Ms. 78 E 3, fol. 4^v) oder der Anjou-Bibel (Ms. 1, fol. 6^v), aufgenommen. Dort jagt die janusköpfige Trinitätsgottheit in der Himmelscheibe die Ureltern aus dem Paradies hinaus (**Taf. 178, 2**)¹⁴¹⁸. Die Ausweisung durch den aktiv eingreifenden Christuslogos ist in der Cotton-Genesis-Rezension verwurzelt. So schiebt der jugendlich-bartlose Christus in San Marco Adam und Eva eigenhändig mit beiden Händen durch das geöffnete Tor (**Taf. 115, 1**). Diese Bildtradition hat sich nicht in allen Rezensionen durchgesetzt. Die Millstätter Genesis (Ms. 6/19, fol. 14)¹⁴¹⁹, die Bibel von Santa Maria del Fiore (Bibl. Med. Laur. Edili 125)¹⁴²⁰ und der teilweise auf der Cotton-Genesis-Rezension basierende Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg aus dem Ende des 12. Jahrhunderts bezeugen das venezianische Bildformular (fol. 17^v, pl. 11)¹⁴²¹, während die karolingischen Bibeln den Vertreibungselgen einsetzen. In der Kreuzfahrer-Morgan-Bibel steht der bärtige Christus im byzantinischen Typus mit Redegestus und Kodex hinter dem das Schwert schwingenden Vertreibungselgen (Ms. M638, fol. 2^v) (**Taf. 178, 3**)¹⁴²². Die postbyzantinische Austreibungsszene in der Erzengelkirche in Anitsaio platziert in ähnlichem Bildschema wie Ano Viannos hinter einem Engel den schreitenden Christus mit Redegestus und Rotulus, der die auch nach dem Sündenfall weiterhin nimbierten Ureltern vertreibt (**Taf. 178, 4**)¹⁴²³. In Dečani ist Christus ohne Rotulus und ebenso ohne Begleitung von Engeln als austreibende Kraft abgebildet (**Taf. 136, 3**). Die Anwesenheit des Christuslogos zwischen den Engeln könnte in Ano Viannos auch

1410 Abbildung bei Bergman, Salerno Ivories Abb. 6.

1411 Abbildung bei Duichev, Manasses Chronicle; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2 (27.07.2019).

1412 Dat. Ende 12. Jh.; Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Abb. 44a.

1413 Dat. Ende 13. Jh.; Abbildung bei Van Marle, Maria in Vescovio Abb. 5. – Koenen, Konstantinskreuz Abb. 40b.

1414 Abbildung www.glisritt.it/gallery3/var/albums/album_002/Umbria20052006%20085.jpg?m=1302625799 (27.07.2019).

1415 Malerhandbuch, Griechisch 48 §7. – Malerhandbuch, Deutsch 46.

1416 Heute im Archäologischen Museum in Rethymnon; nach westlichem Vorbild in einer lokalen Werkstatt hergestellt, dat. 1570; dazu Giapitsoglou, Zangaroli 140-151 mit Abb. 7-10.

1417 Zum Problem der Identifizierung der bärtigen Gestalt als Gottvater oder Engel Korol, Via Latina mit Abbildungen der Vertreibungsbilder in der Via Latina und auf dem Lot-Sarkophag Taf. 7a und 9a. S. auch Kötzsche-Breitenbruch, Via Latina 46-48. – Ferrua, Katakomben Abb. 62. – Koenen, Vertreibungsbilder.

1418 Abbildungen bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. IV und XVII.

1419 Abbildung bei Voss, Millstätter Genesis Abb. 11.

1420 Abbildung bei Fabbri/Tacconi, Biblioteca di Santa Maria del Fiore Taf. 47.

1421 Abbildung Green, Hortus Deliciarum 32 Abb. 21.

1422 Abbildung www.themorgan.org/collection/crusader-bible/1?id=200 (27.07.2019).

1423 Pennas, Ägina Abb. 34.

durch das Fehlen der Gerichtsszene erklärt werden. In dem verkürzten Zyklus ist, wie in der Kreuzfahrer-Morgan-Bibel oder in Anitsaio, die Anrufungs- und Verurteilungsthematik durch die Motive des Rotulus und des Weisungsgestus in das Vertreibungsbild integriert.

Eine anikonische Vertreibungsmacht wie in Panteli ist in der Wiener Genesis bezeugt (Cod. Vind. Theol. Gr. 31, fol. 1^v) (Taf. 122, 2). Dort schickt die Hand Gottes aus dem Himmelsrund die Ureltern aus dem Paradies. Die in zwei Abschnitte, vor und hinter dem Paradiestor aufgeteilte Szene in Panteli entspricht bis auf wenige Details, etwa in der Gestik des Paares, der Ikonographie der Oktateuche. Das Urelternpaar wird vor dem Paradiestor von der göttlichen Macht im Himmelssegment, in den Oktateuchen durch die Hand Gottes, in Panteli durch den göttlichen Strahl, vertrieben. Hinter dem durch einen Sechsflügler verschlossenen Tor werden sie von einem Engel fortgeschickt (Sm. A.1, fol. 16^r; Vat. Gr. 746, fol. 44^r; Cod. Gr. I.8, fol. 49^r; Vat. Gr. 747, fol. 25^r; Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r) (Taf. 99, 2-3). In dem Moment hinter der Paradiestür ist der Bewegungsablauf der Protoplasten in Panteli verändert. In den Oktateuchen drehen sich beide eng zusammenstehend zu dem Vertreibungsengel um und zeigen klagende Gesten. In Panteli sind beide getrennt. Adam wird vom Engel getrieben und weist anklagend auf Eva, die sich umdreht. Dieses Bildmotiv ist aus dem Florentiner Oktateuch etwas verändert übernommen. Dort stehen beide außerhalb des Paradiestores, haben sich umgewendet und weisen beide mit erhobenen Händen klagend zur Hand Gottes im Himmelssegment. Panteli verändert bewusst diese Gestik, indem Adam mit beschuldigender Handbewegung auf Eva zeigt. Wie schon in der Versuchungs- und Anrufungsszene wird eine verstärkte Schuldzuweisung an Eva und eine Schuldminderung Adams intendiert. Das mönchische Umfeld der Kirche idealisiert die Integrität des Urvaters Adam.

Die drei anderen Kirchen in Akoumia, Diblochori und Ano Viannos verbildlichen die Vertreibung in einer sehr drastischen, fast dramaturgischen Inszenierung. Die Motive des Ziehens¹⁴²⁴, des Stoßens und des Handanlegens verdeutlichen den Vorgang in sehr ausdrucksstarken Bildern. Eine direkte Vorlage in der Genesisbildtradition ist nicht ersichtlich. Die Verlagerung des handanlegenden Griiffs des austreibenden Engels von der Schulter an die Hüfte Evas in Ano Viannos ist selten zu beobachten und könnte auf den Einfluss der Adamspiele zurückzuführen sein. Das ikonographische Schema des Herbeiziehens mag an das spätantike Bild der Einführung von Stiftern, Verstorbenen oder Heiligen erinnern, das auf dem paganen imperialen Praesentatio-Motiv basiert¹⁴²⁵. Auch

Engel sind dort als Geleiter bezeugt¹⁴²⁶. Eine Übernahme aus dieser Bildtradition ist jedoch eher unwahrscheinlich. Assoziativ wäre auch hier die szenische Aufführung der Adamspiele als gedanklicher Hintergrund für den handgreiflichen Hinauswurf der Protoplasten vorstellbar. Die bildliche Formulierung des Ziehmotivs im Kontext mit den Ureltern ist mit großer Evidenz aus der Anastasis-Darstellung herzuleiten. Christus zerrt Adam am Arm oder Handgelenk aus dem Reich des Hades¹⁴²⁷. Der Vertreibungsgriiff wird in der Aufhebung des Sündenfalls durch Christus in einen Erlösungsgriiff umgewandelt. In der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Garipas¹⁴²⁸ oder in der Soter-Kirche in Kephali¹⁴²⁹ zieht der voranschreitende Christus im Typus der Anabasis wie der Engel in Akoumia und Diblochori Adam am Handgelenk aus dem Reich des Todes heraus (Taf. 179, 1). Dass die Anastasis in beiden Narthizes nicht vorkommt, ist durch das Vorhandensein dieser Szene in dem jeweiligen Hauptkirchenraum zu erklären.

Unikal ist ebenfalls die Vielzahl der Engel als Vertreibungsmacht in den drei kretischen Kirchen. Dieses Bildmotiv deutet abermalig in den endzeitlichen Kontext. In den Darstellungen des kretischen Weltgerichts sind ein Engel, oft auch mehrere Engel, die Hauptakteure, die die Sünder zur Bestrafung in den Höllenstrom treiben. In der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Kritsa schiebt eine voranschreitende Engelschar die Verdammten mit drängenden Handbewegungen in die Hölle¹⁴³⁰. Die Engel in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Deliana stoßen die sündigen Priester an den Schultern zum Ort der Verdammnis (Taf. 179, 2)¹⁴³¹. Ebenso wie die Protoplasten an den Schultern in Richtung Paradiestor gedrückt werden, so drängen auch die Engel in der Soter-Kirche in Potamies die häretischen Bischöfe an den Schultern ins Verderben (Taf. 14, 1)¹⁴³². Auch in der Vertreibungsthematik ist die Motivik endzeitlicher Ikonographie in die protologischen Szenen zurückverlagert.

Protoplasten beim Auszug

In den drei Kirchen außer in Panteli findet die Vertreibung nur vor dem Paradiestor statt. Die Protoplasten sind mit Feigenblättern bedeckt. Die Bekleidung der Ureltern mit Fellen durch Gottvater (Gen 3,21), deren Vorgang etwa in den Mosaiken von San Marco visualisiert ist, wird nicht berücksichtigt (Taf. 115, 1). Die Oktateuch-Kopie in Panteli dagegen kleidet die beiden vor und hinter dem Paradiestor mit Fellkleidern. In der Wiener Genesis haben beide schwarze lederartige, kurze Tuniken an (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1^v) (Taf. 122, 2)¹⁴³³. Eine

1424 Zu diesem Motiv Loeschke, Griff ans Handgelenk 46-73.

1425 So etwa in der Vibia-Katakomben die Einführung der verstorbenen Vibia durch den Angelus Bonus zum Agape-Mahl; Abbildung bei Koenen, Vertreibungsbilder Taf. 13b.

1426 Etwa im Apsismosaik in San Vitale in Ravenna; dazu Weißbrod, Gräber 103-106.

1427 Zum Erlösungsgestus Christi in der Anastasis und seiner Herleitung aus der imperialen Kunst, antiken griechischen Hochzeitszeremonien und liturgischen Tanzritualen Isar, Dance of Adam 51-57 Abb. 56-88.

1428 Dat. Anfang 14. Jh., zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 176-184 Nr. 17 Abb. 267.

1429 Dat. 1320; Spatharakis, Dated 56-58 Nr. 18 Abb. 50.

1430 Abbildungen bei Ritzerfeld, Hölle Abb. 2. – Duits, Hölle Abb. 5.11.

1431 Dat. um 1400; zur Kirche Andrianakēs, Deliana; Abbildung bei Lymberopoulou, Venetian Crete 85 Abb. 3.9 Taf. X.

1432 Abbildung Ranoutsaki, Potamies Abb. 36-37 Taf. IV.

1433 Abbildung www.bildarchiv.austria.at/Bildarchiv/HAN/2/B11470107T11470112.jpg (27.07.2019).

Bekleidung aus Tierhaaren, allerdings erst hinter der Paradiesstür, ist auch in den sizilianischen Mosaiken bezeugt¹⁴³⁴. Das Fehlen der Fellkleider bei der Austreibung ist jedoch durchaus üblich, möglicherweise durch die theologischen Vorbehalte der Kirchenväter bestimmt¹⁴³⁵. Stattdessen wird ein Blätterkleid ausgewählt. Auf der Hildesheimer Bernwardstür bedecken die Protoplasten, die zur Paradiesstür getrieben werden, ihre Scham mit einem kleinen Feigenblatt¹⁴³⁶. In Orvieto ist Adam mit Feigenlaub bedeckt und Eva nackt bei ihrer Vertreibung¹⁴³⁷, im Florentiner Baptisterium tragen beide ein großes gefiedertes Feigenblatt¹⁴³⁸ (**Taf. 178, 1**). Auch die byzantinische Bildtradition kennt die Reduzierung auf die vegetabile Kleidung. In Dečani haben die beim Sündenfall mit Gewändern bekleideten Ureltern vor und hinter dem Paradiestor federähnliche Blätterbüschel angelegt (**Taf. 136, 3**)¹⁴³⁹. In den Kokkinobaphos-Handschriften sind beide mit einem Blätterröckchen bekleidet (Par. Gr. 1208, fol. 49^v, Vat. Gr. 1126, fol. 36^v) (**Taf. 144, 1-2**)¹⁴⁴⁰.

Die Abfolge der hintereinander angeordneten Positionierung der Protoplasten beim Auszug aus dem Paradies ist nur in Akoumia klar zu erkennen. Adam, von einem Engel gezogen, geht voran. Eva, die sich an ihn klammert, wird von hinten von einem weiteren Engel an den Schultern geschoben. In einer teilweise zerstörten Szene in Diblochori lässt sich aufgrund des ähnlichen Gesamtbildentwurfs ebenfalls diese Reihenfolge rekonstruieren. In Ano Viannos ist auch Adam in vorderer Position zu vermuten. In Panteli ist die Vertreibung nach der bildlichen Disposition der Oktateuche in umgekehrter Reihenfolge gestaltet. Wie in Vat. Gr. 746, fol. 44^r oder Sm. A.1, fol. 16^r folgt Adam Eva (**Taf. 99, 2-3**). Die Anordnung der beiden Protoplasten bei der Austreibung ist in der Bildtradition unterschiedlich gelöst. Die Cotton-Genesis-Rezension lässt Eva vorangehen und Adam folgen. Dieses Bildschema hat sich in zahlreichen Vertreibungsbildern durchgesetzt. Einige Ausnahmen verändern diese Rangfolge, so bereits die frühchristlichen Zeugnisse, die Katakomben an der Via Latina und der Lot-Sarkophag¹⁴⁴¹, dann auch die Millstätter Genesis (Ms. 6/19, fol. 14)¹⁴⁴², die italienischen Riesenbibeln, die Neapolitanische Bibel von Todi (Vat. Lat. 10405, fol. 4^v)¹⁴⁴³ oder die Hildesheimer Bronzetür¹⁴⁴⁴. Oft ist auch ein Wechsel innerhalb einer Traditionsgruppe sichtbar. In einigen der mittellitalienischen Basiliken in S. Angelo in Formis¹⁴⁴⁵ oder im Langhaus der Oberkirche in Assisi¹⁴⁴⁶

führt Adam die Vertriebenen an, in S. Giovanni an der Porta Latina¹⁴⁴⁷ geht dagegen Eva voran. Die tendenziell selten zu beobachtende Reihung der Protoplasten in Akoumia und Diblochori lässt sich sehr wahrscheinlich durch die Aufnahme des adamitischen Zieh-Motivs erklären. Die Bedeutung dieser bewussten Umstellung der Abfolge ist im Hinblick auf den endzeitlichen Erlösungsgriff in der Anastasis evident.

Paradiestor

Die in Brauntönen gemusterte Paradiestür ist mit wertvollen Edelsteinen und Schmuck verziert und in eine schiefergraue, mit Türmen versehene Torarchitektur eingelassen. Sie ist für den Auszug geöffnet und oben durch einen Sechsfügler bekrönt. So zeigen es die Kirchen in Akoumia und Diblochori (**Taf. 27, 1; 76, 1**). Das dortige Auszugsmotiv, das die Protoplasten durch das geöffnete Tor ausziehen lässt, ist selten bezeugt. In der Via Latina sind die Protoplasten vor einer offenen mit Mauerwerk verzierten Türarchitektur abgebildet¹⁴⁴⁸. Der Cotton-Genesis-Tradition ist dieses Bildsujet ebenfalls bekannt. Die Mosaiken von San Marco lassen das Paar durch ein geöffnetes Tor treten (**Taf. 115, 1**)¹⁴⁴⁹. In der Millstätter Genesis schreitet Adam in die offene Tür, während Eva vom Christuslogos dorthin gestoßen wird (Ms. 6/19, fol. 14)¹⁴⁵⁰. Ein geöffnetes Tor, in dem der Engel mit ausgebreiteten Flügeln steht und es für das dahinterstehende Paar versperrt, ist in der Caedmon-Paraphrase bezeugt (Ms. Junius 11, p. 46)¹⁴⁵¹. Dort sind auch die paradiesischen Treppenstufen wiedergegeben, die als Ausgangsmotiv hinab und nicht hinaufführen wie in Diblochori (**Taf. 180, 1**). Das Vorbild für das kretische Türmotiv ist vermutlich nicht in externen Vorbildern der Genesis-Tradition zu suchen. Sicherlich ist eine kircheninterne Angleichung an das himmlische Paradies bezweckt. Es ist zweifelsohne kein Zufall, dass in den beiden Kirchen, in Akoumia und Diblochori, die protologischen Auszugsbilder mit den dortigen endzeitlichen Einzugsbildern korrespondieren (**Taf. 33, 2; 79, 1-2**). Die im gleichen Bildschema dargestellten Tore in den großen himmlischen Paradiesdarstellungen sind für den Einzug der Heiligenchöre neuerlich geöffnet. In Akoumia steht ein großer roter Sechsfügler sowohl über der mit Perlen und Edelsteinen verzierten geschlossenen als auch über der geöffneten Paradiespforte (**Taf. 35, 1**). In Diblochori

1434 Vor der Paradiestür haben beide Feigenblätter vor der Scham; Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 121. 148.

1435 Die Vorstellung der Schlachtung von Tieren für die Bekleidung der Ureltern wird als eine für Gott nicht angemessene Handlungsweise abgelehnt (s. S. 155).

1436 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Taf. 16.

1437 Abbildung www.glisicritti.it/gallery3/var/albums/album_002/Umbria20052006%20085.jpg?m=1302625799 (27.07.2019).

1438 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken 182.

1439 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/CX4K2294.html (27.07.2019).

1440 Abbildungen <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f56.image> und http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1126 (27.07.2019).

1441 Abbildung bei Korol, Via Latina Taf. 7a und 9a.

1442 Abbildung bei Voss, Millstätter Genesis Abb. 11.

1443 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.10405 (27.07.2019).

1444 Abbildung bei Mende, Bronzetüren Taf. 16.

1445 Abbildung bei Demus/Hirmer, Wandmalereien Abb. 19.

1446 Abbildung bei Poeschke, Assisi 101.

1447 Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Taf. 44a.

1448 Abbildung bei Korol, Via Latina Taf. 7a. – Ferrua, Katakomben Abb. 62.

1449 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 21.

1450 Abbildung bei Voss, Millstätter Genesis Abb. 11.

1451 Abbildung <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11> (27.07.2019).

sind darüber hinaus die Treppenstufen, die zur Paradiestür hinaufführen, in beiden Paradiesdarstellungen identisch. In weiteren kretischen Kirchen ist das Endzeitparadies mit einer ähnlich gestalteten Paradiespforte ausgestattet. Die Hagios Stephanos-Kirche in Koukoumas (Kastri) wählt beim Einzug in das endzeitliche Paradies ein Tor aus schiefergrau-monochromen Mauern, das mit seinen geschwungenen Verzierungen und der in Brauntönen strukturierten Tür große Übereinstimmungen mit Diblochori aufweist (Taf. 34)¹⁴⁵². Die Annexion der Paradiestorarchitektur aus dem eschatologischen Bilderkreis deutet vorausschauend auf die erhoffte Umkehrichtung im Endzeitparadies hin. Die Seligen und die Erlösten ziehen durch die im urzeitlichen Paradies verschlossene, nun wieder aufgestoßene Pforte in den himmlischen Garten ein. Der zur Bewachung des Tores eingesetzte Sechsflügler ist ebenfalls der endzeitlichen Ikonographie entnommen.

Das Auszugstor in Panteli bleibt unverziert und ist nicht wie in den anderen Kirchen geöffnet, sondern bereits bei der Vertreibung verschlossen dargestellt (Taf. 97, 1). Das entsprechende Einzugstor im Weltgericht an der Westwand ist zerstört. Das geschlossene, von einem apokalyptischen Wesen bewachte Tor ist in der Bildtradition häufiger als das geöffnete bezeugt. Die Wiener Genesis illustriert die von einem großen Feuerrad geschützte geschlossene Tür (Cod Vind. Theol. Gr. 31, fol. 1^r) (Taf. 122, 2)¹⁴⁵³. Ein die gesamte Fläche bedeckender Sechsflügler versperrt in den Homilien des Gregor von Nazianz die verschlossene Paradiestür (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (Taf. 134, 3)¹⁴⁵⁴. Die Dečani-Fresken oder die sizilianischen Mosaiken präsentieren eine Torarchitektur mit einer durch ein apokalyptisches Hexapterygon blockierten Tür (Taf. 136, 3; 174, 2). Die ikonographischen Kongruenzen der zweiphasigen Auszugsabfolge mit den Oktateuchen lassen vermuten, dass auch dieses Bildmotiv in Panteli von dort kopiert wurde (Sm. A.1, fol. 16^r; Vat. Gr. 746, fol. 44^r; Cod. Gr. I.8, fol. 49^r; Vat. Gr. 747, fol. 25^r; Laur. Plut. 5.38, fol. 6^r) (Taf. 99, 2-3).

Ano Viannos verzichtet auf ein Tor, zeigt vielmehr die szenentypische Paradiesmauer, über die die Protoplasten von einem Engel gehoben werden (Taf. 51, 1). Die Darstellung des Auszugs aus dem Paradies ist nicht zwingend mit dem Paradiestor verbunden. In zahlreichen Bildtraditionen fehlt die Darstellung einer Paradiespforte: in vielen westlichen Buchmalereien, so etwa in den karolingischen Bibeln, den Psalterillustrationen und den Kreuzfahrer-Bibeln, sowie auf dem Marmorrelief am Dom von Orvieto oder auf den Fresken der Oberkirche in Assisi, ebenso auch in der slavischen Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, fol. 41^r) (Taf. 175, 1; 178, 1). Der Fokus wird allein auf den Vertreibungsvorgang gelegt. Die tep-

pichartige flächige Verortung der Einzelszenen im Raum, wie sie auf den Folien der beiden Marienhomilien des Kokkinobaphos zu sehen ist, nimmt ebenfalls nur das Schiebemotiv des Engels ohne Paradiestor auf (Par. Gr. 1208, fol. 47^r; Vat. Gr. 1162, fol. 35^r) (Taf. 144, 1-2). Das ungewöhnliche Auszugsmotiv mit einer vor und hinter der Paradiesmauer gestaffelten Vertreibungsgruppe ist jedoch eine kreative originelle Neuerung der Kirche in Ano Viannos.

Postparadiesische Kompositionen

Trauer der Ureltern

In Panteli werden nur die Klage der Ureltern und keine weiteren Arbeitsszenen ausgewählt. Adam und Eva sitzen vor einer Höhle und zeigen Gebärden¹⁴⁵⁵ der Traurigkeit und Betrübnis. Eva hält in Trauergeste die rechte Hand an das Gesicht und Adam erhebt die Hände klagend gen Himmel (Taf. 100, 1-2). Die Bekümmernis der Protoplasten¹⁴⁵⁶ aufgrund des Paradiesverlustes ist ein gängiges postparadiesisches Motiv, das bereits in der Katakomben in der Via Latina auftaucht. Beide Ureltern hocken in Fellkleidung auf einem Stein und halten ihre rechten Hände an die Wangen¹⁴⁵⁷.

In der byzantinischen Genesis-tradition ist dieses Bildformular sehr verbreitet. Zwei Homilienschriften des Gregor von Nazianz verwenden das Trauermotiv. Im Parisinus Graecus sitzen beide Protoplasten nach der Übergabe der Hacke an Adam trauernd auf einem Felsen (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (Taf. 134, 3)¹⁴⁵⁸. Der Jerusalemer Kodex zeigt den nackten Adam mit Trauergeste zwischen den Paradiesbäumen (Cod. Taphou 14, fol. 11^r) (Taf. 180, 2)¹⁴⁵⁹. Auf den Elfenbeinkästen sind die Bekümmernisgebärden der auf einem Steinhaufen sitzenden Protoplasten neben den handwerklichen Arbeiten ebenfalls ein fester Bestandteil postparadiesischer Ikonographie. In fast identischer Bildübersetzung ist auf den Kästen in St. Petersburg, Darmstadt oder Cleveland, ebenso wie auf dem Kölner Stück der Trauergestus mit der an die Wange geschmiegt Hand aufgenommen (Taf. 180, 3)¹⁴⁶⁰. In den Marienhomilien des Mönches Kokkinobaphos stützen die Ureltern ihren Kopf auf die Hand als Zeichen der Bekümmernis über die Vertreibung aus dem Paradies (Par. Gr. 1208, fol. 49^r; Vat. Gr. 1126, fol. 36^v) (Taf. 180, 4)¹⁴⁶¹. In den Oktateuchen sitzen Adam und Eva auf einem Felsen zusammen mit ihrem Kind Kain und zeigen die gleichen Trauergesten wie in Panteli (Sm. A.1, fol. 16^r; Vat. Gr. 746, fol. 44^r; Cod. Gr. I.8, fol. 49^r; Vat. Gr. 747, fol. 25^r) (Taf. 99, 2-3). Auch hier folgt keine

1452 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos 190-199 Nr. 19 Abb. 300.

1453 Abbildung bei Gerstinger, Wiener Genesis 68-69 Taf. 2.

1454 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f118.item> (27.07.2019).

1455 Zu den Formeln der Gebärden in der Bildsprache Neumann, Gesten.

1456 Zum Gestus der Bekümmernis in der byzantinischen Kunst Maguire, Sorrow 123-74.

1457 Abbildung bei Ferrua, Katakomben Abb. 65.

1458 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f118.item> (27.07.2019).

1459 Abbildung bei Galavaris, Homilies Abb. 102.

1460 Abbildungen bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. 2c. – Kat. Darmstadt 2007, 58 und www.clevelandart.org/art/1924.747.

1461 Abbildungen <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f56.image> und http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1126 (27.07.2019).

weitere Arbeitsszene. Das Motiv der Trauer ist innerhalb des Bildprogramms mit der Abbildung des Schmerzensmannes in der Prothesis verknüpft. Das nicht vorhandene Bildnis Marias mit der an der Wange liegenden Hand als Ausdruck der Pein, wie es in der Demetrios-Kirche im Markov-Kloster¹⁴⁶² im Gegenüber zum Akra Tapeinosis gezeigt ist, wird hier durch das Trauermotiv der Protoplasten ersetzt. Die dafür abgebildete Panagia Nikopoia mag als siegbringendes Zeichen, als Überwindung der Sündenlast durch die Inkarnation interpretiert werden.

Ikonographisch sind, wie schon in den vorherigen Szenen bemerkt, enge Übereinstimmungen zwischen der Darstellung in Panteli und dem Bildkomplex der Oktateuche ablesbar. Eine Kenntnis dieser Kodizes, sei es in Form von Kopien im dortigen Kloster, sollte vorausgesetzt werden. Die selektiven bildlichen Übernahmen aus diesem Handschriftenkomplex können als Grundlage der dortigen Fresken angenommen werden. Thematisch passt sich das Trauermotiv in das liturgisch und christozentrisch-mystisch ausgerichtete Bildprogramm ein. Zugleich wird das Sujet der Buße aus den Petrus- und Judaszuklen aufgenommen.

Geburt Kains und Abels

In Evangelismos wird der negative Aspekt des Geburtsvorgangs hervorgehoben und somit als die in Gen 3,16 erwähnte Strafe Gottes interpretiert. Eva wird nackt, in sitzender Geburtsstellung, von Schlangen umfungen, dargestellt (Taf. 10, 1).

Diese Position der auseinandergespreizten Beine bei der Niederkunft eines Kindes entspricht der Veranschaulichung von Gebärenden in den Oktateuchen. So wird Rebekka bei der Geburt Jakobs und Esaus in ebendieser Hockstellung abgebildet (Vat. Gr. 747, fol. 46^v)¹⁴⁶³. Auch Hagar gebiert in dieser Haltung den Sohn Ismael (Vat. Gr. 747, fol. 37^v) und Tamar die Kinder Pharez und Zarah (Vat. Gr. 747, fol. 59^v) (Taf. 181, 1)¹⁴⁶⁴. Bereits im Ashburnham Pentateuch ist dieses Bildschema beim Geburtsvorgang Rebekkas belegt (Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 22^v) (Taf. 181, 2)¹⁴⁶⁵. Die Handschriften zum Buch Hiob übernehmen dieses schablonenartige Darstellungsmuster, so etwa Ms. Barocci 201, fol. 94^v (Taf. 181, 3)¹⁴⁶⁶. Das medizinische Buch des griechischen Arztes Soranos von Ephesus (um 100 n. Chr.), die Gynaikaia,

beschreibt auch eine ebensolche Position der Frauen bei der Niederkunft. Ein komnenisches Bildmotiv aus dem Passionszyklus bezeugt diese Gebärstellung als bildlichen Topos einer Geburtshaltung in der byzantinischen Kunst. Die gespreizte Beinhaltung Marias beim Threnos-Bildnis in der Panteleimon-Kirche in Nerezi verweist auf ihre Funktion als Mutter Jesu und damit auf das Ereignis der jungfräulichen Geburt¹⁴⁶⁷. Eine überraschend enge ikonographische Nähe ist zudem mit der unikalen Abbildung einer Verdammten im Weltgericht zu beobachten. Eine Strafszene in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Hagios Basileios veranschaulicht das verwerfliche Exempel einer Frau, die ihr Kind abtreibt (Taf. 182, 1)¹⁴⁶⁸. Die typische Gebärposition der dort abgebildeten hockenden Sünderin mit angewinkelter Beinstellung deutet auf den Geburtsvorgang. Sie ist ebenso wie Eva von einer Schlange umwickelt, die ihr in den Mund beißt. Die Konnotation mit kritischen Verdammten Szenen definiert den Strafcharakter der protologischen Abbildung aus eschatologischer Perspektive.

Es fallen weitere Übernahmen aus der Bilderwelt der Verdammten ins Auge¹⁴⁶⁹. Vorbildhaft sind neben der Nacktheit die Fesselung der Sündigen durch sich um den Leib ringelnde Schlangen oder durch dicke Seile, sowie der Biss einer Schlange in den Teil des Körpers, aus dem die Sünde entstanden ist¹⁴⁷⁰. Ein Exempel für diese Bestrafungsweise ist die Frau, die ihre Kinder nicht stillt. Sie wird von Schlangen in die Brüste gebissen¹⁴⁷¹. In Evangelismos kriecht die Evas Körper umschlingende Schlange in ihren Mund, an den entsprechenden Teil des Körpers, an dem die Sünde durch das Essen der verbotenen Frucht hervorgerufen wurde. Die Hagios Nikolaos-Kirche in Niochorio¹⁴⁷² oder die Panagia-Kirche in Karydi¹⁴⁷³ zeigen eine ikonographisch ähnliche Szene mit einer Verdammten, der eine Schlange in den Mund beißt, hier als Bestrafung für ungebührliche Schwätzerei (Taf. 182, 1-2). Als Negativbeispiel im Kontext der Protoplastenthematik erscheint der Schlangenbiss als Allegorie des Lasters an der Bronzetür in San Zeno in Verona. Als Antithese zur Darstellung der Personifikation der Tugend, die in Analogie zur Abbildung Evas auf dem dortigen nebenstehenden Marmorrelief zwei Kinder an den Brüsten nährt, beißen eine sich windende Natter und ein Fisch in die Brüste der stillenden Frauenfigur (Taf. 183, 1)¹⁴⁷⁴. Die bildliche Bestrafung Evas durch einen Schlangenbiss betont die Verwerflichkeit ihrer Sünde, die Lasterhaftigkeit ihrer Untat. Die ikonographische Nähe zu den Verdammten Darstellungen verbindet das hier

1462 Abbildung bei Đurić, Man of Sorrows Abb. 1-2.

1463 Zur Ikonographie der Gebärstellung in den Oktateuchen Meyer, Childbearing Abbildung dort 314 Abb. 3. – Kalavrezou, Byzantine Women 277 Abb. 23.

1464 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747 (27.07.2019).

1465 Abbildung bei Hoogland Verkehrk, Ashburnham Pentateuch 28 Abb. 12.

1466 Dat. ins 12. Jh., in der Bodleian Library, Oxford; Abbildung bei Papadaki-Oekland, Book of Job 301 Abb. 364.

1467 Dat. 1164; Abbildung bei Belting, Man of Sorrows Abb. 1.

1468 Dat. 1291; zur Kirche Spatharakis, Dated 14-15 Nr. 4. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 103; Abbildung bei Gerstel, Rural 90 Abb. 66; die Beischrift lautet: Η ΠΙΟΥΣΑ ΒΟΤΑΝΟΝΙ ΠΡΟΣ ΤΟ ΜΗ ΠΕΔΟΠΟΙΗΣΑ = die, die ein pflanzliches Gift trinkt, um kein Kind zu bekommen.

1469 Zur Ikonographie der Strafszenen Tsamakda, Kakodiki 205-208. – Gerstel, Rural Lives 32. 84. 90. 93. 95-101. 108. – Vasilakē, Kolasē. – Vasilakē, Kolazomena Gynaika. – Tsamakda, Punishments.

1470 Gerstel, Rural Lives Abb. 21. 62. 66. 68. 71. 74. 79.

1471 Etwa in der Erzengel-Kirche in Kakodiki, Abbildung bei Tsamakda, Kakodiki 391 Abb. 212; oder in der Paraskevi-Kirche in Kitiros, Abbildung bei Gerstel Rural 93 Abb. 68; weitere Beispiele dort 92 Anm. 111.

1472 Dat. 2. Hälfte 15. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 459; Abbildung bei Vasilakē, Kolazomena Gynaika 44 Abb. 8.

1473 Dat. 1291; zur Kirche Atlas Christian Monuments Nr. 380; Abbildung Vasilakē, Kolazomena Gynaika 45 Abb. 10.

1474 Abbildungen bei Mende, Bronzetüren Abb. 98. – Kain, Sculpture of Nicholas Abb. 103.

dargestellte erste Gericht eng mit dem zweiten Gericht. Evangelismos übernimmt in der Miniaturszene der Bestrafung Evas ein in der byzantinischen Handschriftentradition geläufiges Bildformular für die Darstellung einer gebärenden Frau und verknüpft es mit den endzeitlichen, negativ konnotierten Motiven der Nacktheit und der Schlangenfesselung.

In Diblochori wird, kontrastierend zu Evangelismos, die positive, heilbringende Seite der Geburt des ersten Nachkommen der Protoplasten beschrieben. Die Betonung der sekundären Geschlechtsmerkmale bei der postlapsarischen Eva ist nicht nur Zeichen der Sünde wie in Evangelismos, sondern in positiver Konnotation eine Chiffre für die Maternität, für die von Gott geschenkte Möglichkeit der Weitervermehrung des Menschengeschlechts. Geburt und Versorgung der Kinder als idealtypische, tugendhafte Eigenschaften einer verheirateten Frau als Kontrastbild zum abschreckenden, lasterhaften Verhalten der Frau Potiphars illustriert bereits die Wiener Genesis in zwei übereinanderstehenden Bildstreifen (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 16^r)¹⁴⁷⁵. In Diblochori liegt Eva auf einer Art Geburtsmatte und wird von dem stehenden Adam umfangen, während ein Engel in der Himmelsscheibe über ihr erscheint (Taf. 77, 1). Diese Bildformel der angelogischen Verkündigung durch die Halbfigur eines Engels im Himmelssegment wird in anderem Kontext, etwa in der Szene des Traumes von Josef von Nazareth oder der Verkündigung an Anna und Joachim verwendet. Verblüffende Ähnlichkeit zeigt die Ikonographie einer Darstellung in der Panagia-und-Erzengel-Kirche in Livadia (Taf. 183, 2)¹⁴⁷⁶. Joseph liegt wie Eva ausgestreckt auf einer Hängematte. Von rechts erscheint der halbfigurige Engel aus dem Himmel und berührt mit seiner Hand die Matte. Die Abbildungen der beiden Engel aus Diblochori und Livadia sind fast identisch. Sie muten wie eine Kopie aus einer gleichen Bildvorlage an.

Die liebevolle gegenseitige Umarmung der Ureltern verweist auf den Akt der Empfängnis und damit auf die Geburt des ersten Kindes. Dieses Bildformular findet bei der Begegnung Annas und Joachims am Goldenen Tor Verwendung. Dort wird die Empfängnis Marias durch die Umarmung und das zärtliche Aneinanderschmiegen der Wangen zweier stehender Personen unterschiedlichen Geschlechts verdeutlicht. In der Kirche des kretischen Panagia-Kardiotissa-Klosters in Voroi drücken die Eltern Marias ähnlich wie in Diblochori liebevoll ihre Wangen eng aneinander¹⁴⁷⁷. Der Naos der Panagia-Kirche in Diblochori verwendet ebenfalls diese symbolische Liebkosungs-Bildformel beim Zusammentreffen der Eltern Marias (Taf. 183, 3). Die Szene der Zeugung des ersten Kindes der Ureltern ist eine eher selten nachweisbare Darstellung in der postparadiesischen Thematik. In San Marco

wird in der Lünette der Genesis-Kuppel die Konzeption Abels mit teilweise differierender Ikonographie mosaiziert¹⁴⁷⁸. Eva und Adam liegen dort zusammen auf einem mattenartigen Lager, das durch einen geöffneten Vorhang zu sehen ist. Adam umfängt die vor ihm liegende Eva liebevoll mit den Armen. Das Anschmiegen der Wangen wie in Diblochori fehlt jedoch. In der nächsten Szene sitzt Eva nach der Geburt ihres zweiten Kindes auf dem Geburtslager. Kain bringt ihr Wein zur Stärkung und Diener reichen ihr den neugeborenen Abel (Taf. 184, 1). Die Millstätter Genesis übernimmt diese Bildtradition, die auf den Bildrezensionen der Cotton-Genesis gründet. Adam und Eva liegen nackt, engumschlungen mit liebkosendem Gesichtskontakt unter einer Decke auf einer Matte, um die Empfängnis des Kindes zu verdeutlichen. Das nächste Blatt illustriert die liegende Eva mit dem neugeborenen Abel (Cod. GV 6/19, fol. 17^r und 18^r) (Taf. 184, 2)¹⁴⁷⁹. Die Handschrift zur Artussage, Français 749, zeigt auf fol. 53 das eng umschlungene Protoplastenpaar, das unter einem großen Baum liegt (Taf. 184, 3)¹⁴⁸⁰. Über ihnen erscheint wie in Diblochori der Verkündigungengel. Die Fresken in der Pantokrator-Kirche in Dečani übernehmen auch das Motiv der Empfängnis Kains in veränderter Bildübersetzung¹⁴⁸¹. Hier sitzt Eva auf einem Truhenthron mit Melonenkissen. Eine daneben aufgestellte Architektur deutet den Innenraum an. Eva und der neben ihr auf einem runden Kissen stehende Adam umfassen sich liebevoll und legen die Wangen aneinander. Links von ihnen ist das bereits herangewachsene Kind Kain platziert (Taf. 184, 4). In diesen aufeinanderfolgenden Sequenzen soll die Empfängnis, Geburt und die Kindheit Kains verbildlicht werden. Es ist anzunehmen, dass dieselbe Überlieferungstradition, die in Dečani verwendet wurde, als partielles Vorbild für Diblochori diente. Die Beischrift in der linken Ecke der Szene zeigt erstaunliche Übereinstimmungen mit der teilweise zerstörten Inschrift an der gleichen Stelle in Diblochori. Die Aufteilung der Buchstaben und die letzten drei Zeichen in der zweiten Reihe entsprechen sich. Der Rest der Beischrift differiert durch den Gebrauch der abweichenden kirchenslawischen Schriftzeichen in Dečani. Zudem bedienen sich beide Kirchen eines ähnlichen Bildschemas, das die Empfängnis verdeutlicht. Eine weibliche und eine männliche Person in stehender und liegender, bzw. in Dečani in sitzender Position, schmiegen die Wangen in enger Liebkosung aneinander und umarmen sich liebevoll. Die Darstellung des Kindes wird jedoch in beiden Kirchen unterschiedlich inszeniert. In Diblochori wird das erste Bad visualisiert und in Dečani Kain in fürsorglicher Dienerfunktion präsentiert, beides Bildbausteine aus der Geburt Marias. Die postbyzantinischen Fresken in der Koimesis-Kirche in Asklipto

1475 Kalavrezou, Byzantine Women 139-141, Abbildung dort 138 Abb. 13.

1476 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 200-203 Nr. 20 Abb. 306.

1477 Die Wandmalereien werden ins 14. Jh. datiert; zur Kirche Psilakis, Klöster 64. – Psilakēs, Monastēria I 336-339. – Spatharakis, Akathistos Hymn 43-44. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 124.

1478 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 188 Taf. 22.

1479 Abbildung Diemer, Millstätter Handschrift 21-22.

1480 Dat. ins 13. Jh., in der Bibliothèque nationale de France, Paris; Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07862402&E=1&I=98956&M=imageseule> (27.07.2019).

1481 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani https://www.blagofund.org/Archives/Decani/Church/Pictures/Frescoes/Nave/North_Nave_Parecclesion_of_St_Demetrius/South_Wall/CX4K2288.html (24.02.2020).

auf Rhodos (1676/1677) verbildlichen die bereits erfolgte Geburt Kains in einem etwas differierenden Bildformular¹⁴⁸². Eva liegt auch auf einer Geburtshängematte wie in Diblochori, während Adam neben ihr sitzt und den neugeborenen Kain auf dem Schoß hält (Taf. 185, 1). Auch weltliche Handschriften stellen die Zeugung eines Kindes mit dem Bildformular der innigen Umarmung dar. Die Illustration zum Alexanderroman zeigt das liegende, umschlungene Paar bei der Zeugung Alexanders (Cod. 78 C 1, fol. 8^v) (Taf. 185, 2)¹⁴⁸³. Ein kretainternes Bildformular in der Hagios Ioannis-Kirche in Selli fällt durch assoziative ikonographische Verklammerung ins Auge. Der Liebkosungsvorgang, hier auf den Verrat des Judas bezogen, verwendet ein ähnliches Schema wie in Diblochori (Taf. 84, 1). Diese Beobachtung verweist auf die werkstattinterne Verwendung musterbuchartiger identischer Bildbausteine in unterschiedlichen thematischen Kontexten.

Im Malerhandbuch ist das eigenhändige Waschen Abels durch Adam angezeigt¹⁴⁸⁴. Mutmaßlich ist so die stehende Figur Adams neben dem Waschtrog zu erklären. Eine teilweise zerstörte Relieftafel am Portail des Libraires der Kathedrale in Rouen, die auf die Darstellung der Geburt Kains folgt, zeigt eine Vorbereitung für ein Bad (Taf. 185, 3)¹⁴⁸⁵. Eine Frau gießt Wasser aus einer Amphore in ein großes Gefäß. Neben dem Kessel steht eine weitere Person. Falls das vertikale Register auf die horizontal angelegten Protoplastenszenen zu beziehen wäre, ist hier entweder das Bad des Kain oder das Reinigungsbad der Mutter nach der Geburt dargestellt. Die bildliche Übersetzung des ersten Bades des kleinen Kain in Diblochori ist jedoch naheliegend aus der kretischen Geburtsikonographie übernommen. In der Panagia-Kirche in Kissos¹⁴⁸⁶, im Mittelschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa¹⁴⁸⁷ oder in der Hagios Nikolaos-Kirche in Argyroupolis¹⁴⁸⁸ sitzt der kleine Christus ebenso halbfigurig in der Badeschüssel wie Kain in Diblochori (Taf. 185, 4). Auch bei der Geburt Marias wird diese in der Panagia-Kirche in Lampini als Kleinkind in der Badeschüssel sitzend abgebildet¹⁴⁸⁹. Die engste bildliche Parallele ergibt sich jedoch zur Geburtsdarstellung im Naos von Diblochori. Auch dort sitzt Christus wie Kain in Frontalansicht in einer runden Waschschißel (Taf. 185, 5). Der reich verzierte Bettüberwurf der Hängematte, auf der Eva liegt, übernimmt Schmuckelemente aus der Koimesis-Darstellung Marias. In der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Erfi wird für die Verzierung der Bettstatt Marias bei ihrer Entschlafung ein identischer mit Perlenquadraten und eckigen Edelsteinen besetzter, karoförmig gemusterter blauschwarzer Stoff gewählt (Taf. 185, 6)¹⁴⁹⁰. Darüber hinaus gibt es eine

weitere Angleichung an die Gottesmutter-Ikonographie. Die klinenartige purpurrote Geburtsmatte Evas verweist auf die typische Unterlage Marias bei der Geburt Christi. Die Hagios Panteleimon-Kirche in Zymvragou, die Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas¹⁴⁹¹ oder die Soter-Kirche in Panteli beispielsweise verwenden ähnliche rote klinenartige Geburtsmatten wie in Diblochori (Taf. 123, 5). Diese im Detail verborgenen Anspielungen bezwecken eine mutmaßliche Parallelität zwischen Eva und Maria, allerdings nicht im Sinne negativ-typologischer Gegenüberstellung, sondern vielmehr als Formulierung linear-heilsgeschichtlicher Symbolik. Das von Gott geschenkte Potential einer Vermehrung des Menschengeschlechts nach dem Sündenfall durch die Urmutter Eva wird vorausschauend mit der Person Marias verwoben. Die Geburt Kains und Abels eröffnet erst die Möglichkeit der Mutterschaft Marias. Der durch Gottes Gnade gewährte Fortbestand der Menschheit nach dem Sündenfall begründet die Funktion Marias als späterer Heilsträgerin. Durch das Erscheinen des göttlichen Verkündigungsendels wird die gesetzte Antithese zwischen Eva und Maria aufgehoben, der Dualismus von Sünde, Schmerzen und Fluch einerseits sowie von Freude, Heil und Segen andererseits wird durch die Einordnung beider Geburtsergebnisse in eine heilsgeschichtliche Linie kompensiert¹⁴⁹². Die an den Enden aufgehängte Matte wird zudem als Sitzgelegenheit Christi in der kretischen Variante des Endzeitgleichnisses von den zehn Jungfrauen verwendet. Diese Eigenheit dokumentieren beispielsweise die Darstellungen dieser Szene in den Kirchen in Kalloni, in Evangelismos und Akoumia (Taf. 11, 1-2)¹⁴⁹³. Diese Kontamination liefert ein anschauliches Beispiel für die Vermischung von Bildelementen aus unterschiedlichen Szenenkomplexen, wie es auch in den Genesisepisoden zu beobachten ist.

Diblochori stützt sich auf bereits bestehende Bildformulare, etwa aus San Marco oder Dečani, verändert jedoch die Vorlagen durch Infiltration mit kretainternen Bausteinen aus anderen Szenenkomplexen. Die Einfügung von marianischen Bildchiffren in die postparadiesische Szene in Diblochori bewirkt einen hoffnungsfrohen Ausblick auf die Errettung der Menschheit durch das Inkarnationsgeschehen.

Landwirtschaftliche Arbeit Adams

Die Bilder im unteren Abschnitt der Gerichtsszene in Evangelismos visualisieren die Strafen für die Protoplasten, für Adam die mühsame Feldarbeit. Er sitzt nackt mit einem Ochsen auf

1482 Abbildung http://lj.rossia.org/users/v_murza/110117.html (27.07.2019).

1483 Dat. 1300-1325, im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin; Abbildung <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/354KYSTMBUEIGDRFZWHNNQJAFS5P5TP> (27.07.2019).

1484 Malerhandbuch, Deutsch 47 Nr. 83.

1485 Abbildung www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php?Posi=Q_A_16 (27.07.2019).

1486 Abbildung bei Spatharakis, Agios Basileios Abb. 153.

1487 Abbildung bei Kalokyris, Crete 65 C 2.

1488 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 75-83 Nr. 16 Abb. 67.

1489 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 111-128 Nr. 15 Abb. 283.

1490 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 252.

1491 Abbildung bei Gerstel, Rural Lives 92 Abb. 67. – Volanakēs, Kroustas Abb. 4. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 196.

1492 Zur Antithese von Eva und Maria Guldan, Eva. – Lackner, Eva 4-28.

1493 Abbildungen bei Mantas, Gleichnisse Abb. 112-113 (Akoumia ohne Abbildung).

einem dornigen Acker und ist mit einem Strick, der wie ein Joch über seiner Schulter liegt, beladen (**Taf. 10, 2**). Auch er wird wie Eva im Typus eines nackten Sünders der kretischen Weltgerichtszyklen dargestellt. Auch dort sind die Verdammten entsprechend ihrem Vergehen mit den landwirtschaftlichen Geräten abgebildet, mit denen die Straftat begangen wurde. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli reitet ein Teufel mit einer Pflugschar auf dem Rücken eines von Schlangen gefesselten Sünders, der auf fremden Feldern geackert hat (**Taf. 186, 1**)¹⁴⁹⁴. In der Hagia Paraskevi-Kirche in Kitiros rammt ein Teufel in drastischer Weise den Handpflug in das Hinterteil des Sünders (**Taf. 186, 2**). Er wird statt eines Zugtieres vor den Pflug gespannt, ein schwarzer Teufel treibt ihn mit dem Stock an¹⁴⁹⁵. Ein adäquates Bildmuster wird hier auch für die ikonographische Übersetzung der Strafe Adams benutzt. Das Joch, das symbolisch für den mühevollen Ackerbau eingesetzt wird, ist Adam auf die Schulter geladen. Mit gleicher Intention, aber ikonographisch divergierend, bilden die meisten Oktateuche einen Ochsenpflug neben den trauernden Ureltern in der Bestrafungsszene ab (Sm. A. 1, fol. 15^v; Vat. Gr. 746, fol. 43^r; Cod. Gr. I.8. fol. 47^v). Diese Vorausschau auf das erst folgende postparadiesische Los nach der Vertreibung verweist ebenso wie in Evangelismos auf den Inhalt des Gottesurteiles, die Verfluchung Adams in Gen 3,17-19, und indiziert die Mühsal des Broterwerbs durch die Feldarbeit auf dem steinigen Acker.

In einer großen Einzelszene in Akoumia pflügt Adam das Feld mit einem hölzernen Hakenpflug, der mit einem Widerstjoch¹⁴⁹⁶ hinter ein Ochsenpaar gespannt ist (**Taf. 28, 1**). Der Boden ist nicht mit Gestrüpp bewachsen wie in Evangelismos, sondern kultiviert. Die rotbraune Erde zieht sich in langen parallelen Furchen entlang. Die Darstellung ist den realen Gegebenheiten des ländlichen Ackerbaus auf Kreta angepasst. Diese Art der agrikulturellen Bearbeitung des Bodens wird in der piktoralen Tradition der Arbeit Adams eher selten beschrieben. Üblicherweise wird Adam, wie auch im Malerhandbuch vorgeschrieben, mit einer Hacke versehen, mit der er ein kleines Stück Boden beackert. Diese Abbräuratur ist eine attributive Erklärung der Arbeit Adams und keine Widerspiegelung materieller Kultur. Meist wird er zusammen mit der spinnenden oder das Kind Kain haltenden Eva in einem Bildfeld abgebildet. Die Beispiele dafür sind zahlreich. Diese hackende Tätigkeit ist bereits in der Cotton-Genesis-Tradition sowie in den römischen Bildrezensionen verwur-

zelt. Piktorale Belege sind die venezianischen Mosaiken in San Marco¹⁴⁹⁷ ebenso wie die frühromischen Basiliken¹⁴⁹⁸ und in der Folge die sizilianischen Bildprogramme¹⁴⁹⁹. In westlichen Handschriften findet sich dieses weit verbreitete Motiv in den karolingischen Bibeln, etwa in der Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^v)¹⁵⁰⁰, in den italienischen Riesenbibeln, etwa in der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v)¹⁵⁰¹, oder in den Neapolitanischen Bibeln, etwa in der Planisio-Bibel (Vat. Lat. 3550, fol. 5^v)¹⁵⁰². Die Arbeitsszene in der Homilienhandschrift des Gregor von Nazianz illustriert neben der Trauer der Protoplasten die Übergabe einer Hacke an Adam durch einen Engel (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (**Taf. 134, 3**). Die byzantinischen Elfenbeinkästen, etwa die Kästen in Darmstadt oder Cleveland, fügen eine eigene kleine Tafel mit dem hackenden Adam ein. Die Beschreibung der Landarbeit wird dort weiter ausgeweitet. Adam und Eva sind zusätzlich beim Schneiden oder Garbenbinden des Getreides abgebildet¹⁵⁰³.

Den frühesten biblisch fundierten Beleg für das Bildmotiv des mit dem Ochsenpflug¹⁵⁰⁴ arbeitenden Menschen liefert der Ashburnham Pentateuch mit der Darstellung Kains (Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 6^r) (**Taf. 186, 3**)¹⁵⁰⁵. Hier ist eine enge Kongruenz zur Darstellung in Akoumia zu vermerken. Die parallel gezogenen Ackerfurchen, der mit einem Stock in der Hand dahinschreitende Kain und der oxsenbespannte Pflug zeigen große Ähnlichkeiten. Spätere Beispiele übertragen dieses Motiv auf Adam. Auf der ganzseitigen Arbeitsszene auf dem Elfenbeinkasten in Köln wird Adam ebenso pflügend mit einem Ochsenpflug dargestellt (**Taf. 186, 4**)¹⁵⁰⁶. Das romanische Kapitell im Kreuzgang des Klosters San Juan in La Peña modelliert plastisch einen mit erhobenem Stock hinter einem Ochsesgespann dahinschreitenden Adam¹⁵⁰⁷. Das gotische Fresko der St. Prokulus-Kirche in Naturns in Südtirol zeigt nach der Vertreibung aus dem Paradies eine Darstellung Adams am Pflug zusammen mit dem Bischof Prokulus, der die Arbeit der Protoplasten segnet (**Taf. 186, 5**)¹⁵⁰⁸. Die Form des zweirädrigen Karrenpfluges spiegelt ein in Norditalien verortetes agrikulturelles Umfeld wider. Eine weitere signifikante Parallele in Naturns ist die Darstellung eines Engels, der anders als in Akoumia nicht das Saatgut bringt, sondern schützend seine Flügel ausbreitet. Auf der Bronzetür von San Zeno im norditalienischen Verona ist ebenfalls ein zweirädriger Pflug dargestellt, vor den Kain anstelle eines Ochsen eingespannt ist¹⁵⁰⁹. In postbyzantinischer Zeit ist das Motiv des Ochsenpfluges in der Adamszene sehr beliebt und

1494 Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 328. – Gerstel, Rural Lives 32 Abb. 21; zu den dortigen Strafszenen Karapidakis, Jugement Dernier 67-92.

1495 Abbildung bei Maderakés, Kolasé I Abb. 18b. – Gerstel, Rural Lives 109 Abb. 79.

1496 Dazu Kroll, Arbeitstiere 141-158, speziell zu den Rindern 145-149.

1497 Abbildung bei Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco Taf. 21.

1498 So in der Umzeichnung für Alt-St. Paul nach Barb. Lat. 4406, fol. 30R; Abbildung bei Koenen, Konstantinskreuz Abb. 15.

1499 Abbildung bei Poeschke, Mosaiken Abb. 122. 148.

1500 Abbildung bei Esche, Adam Abb. 6 und www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10546 (27.07.2019).

1501 Abbildung bei Cahn, Bibel Romanik 144 Abb. 100.

1502 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbt. III.

1503 Abbildungen bei Kat. Darmstadt 2007, 58 und www.clevelandart.org/art/1924.747 (27.07.2019).

1504 Zu den landschaftlichen Geräten in byzantinischer Zeit Liveré, Georgika 275-286 mit weiterführender Literatur und Abbildungen zu Ochsenpflügen in Handschriften Abb. 2-6. Weiterhin zu diesem Thema Gimpel, Medieval Machine.

1505 Abbildungen bei Hoogland Verkehr, Ashburnham Pentateuch 27 Abb. 11 und <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f21.image.langDE> (27.07.2019).

1506 Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. LXVIII c.

1507 Abbildung bei Patton, Romanesque Cloister Abb. 10.

1508 Abbildung bei Theil, Naturns 40 Abb. 25.

1509 Abbildung bei Mende, Bronzetüren 149 Abb. 73.

taucht gehäuft auf. Der pflügende Adam ist in der Ekklesia Koimesis-Theotokos in Askliopion auf Rhodos (1646/1677), an der nördlichen Außenfassade des Moldauklosters Voroneț in Rumänien¹⁵¹⁰, im Sumela-Kloster in Trebizond¹⁵¹¹ oder im Philanthropinon-Kloster in Ioannina¹⁵¹² zu sehen (Taf. 186, 6; 187, 1). Dort sind große Ähnlichkeiten in den Darstellungen des Pfluges, des Geschirrs, der Ochsen und der kultivierten Ackerfurchen zu der Verbildlichung in Akoumia eruiert. Die Hilfestellung durch einen Engel ist jedoch nicht Bestandteil dieser Szenen. Die Oktateuche übernehmen den Topos des Ackerbaus mit einem doppelt geschirrten Ochsenpflug für die Tätigkeit Kains (Sm. A.1, fol. 16^v; Vat. Gr. 746, fol. 45^r; Vat. Gr. 747, fol. 25^v; Cod. Gr. I.8, fol. 50^r) (Taf. 187, 2). Auch hier zeigen sich ikonographische Übereinstimmungen mit der Adam-Szene in Akoumia. In Dečani wird Kain ebenfalls als Bauer mit dem Ochsenpflug abgebildet (Taf. 288)¹⁵¹³. Auch im postbyzantinischen Narthex des Klosters Dousikon wird das Bildschema des mit zwei Ochsen bespannten Holzpfluges auf einem Furchen durchgezogenen Acker für Kains Arbeit angewendet¹⁵¹⁴.

Außerhalb der piktoralen Umsetzung der alttestamentlichen Arbeitsszenen ist die Darstellung der landwirtschaftlichen Tätigkeit mit einem Ochsenpflug in zahlreichen illuminierten Handschriften belegt, die sich thematisch mit der Agrikultur beschäftigen. In Bestiarien, etwa im Rochester Bestiarium (Royal 12 FXIII, fol. 37^v)¹⁵¹⁵, in der Kynegitika Oppians aus dem 11. Jahrhundert (Marc. Gr. 479, fol. 24^v)¹⁵¹⁶ oder in den Homilien des Gregor von Nazianz (Cod. Taphou 14, fol. 33^r)¹⁵¹⁷ existieren Abbildungen von Bauern mit einem Stock in der Hand, die einen doppelt bespannten hölzernen Ochsenpflug bedienen (Taf. 187, 4). Auch die illuminierte Handschrift zu Hesiods Lehrgedicht Ἔργα καὶ Ἡμέραι (Werke und Tage) illustriert einen Landarbeiter, der mit einer Hand den Ochsenpflug bedient und mit der anderen wie Adam einen Stecken hält (Marc. Gr. 464, fol. 34^v) (Taf. 187, 5)¹⁵¹⁸.

Die Ackerszene bietet darüber hinaus ein anschauliches Beispiel für die über Jahrhunderte mögliche Tradierung von Bildelementen durch die Vermittlung von Handschriften, Kopien oder Musterbüchern. Der bereits im Ashburnham Pentateuch verwendete Bildbaustein präsentiert sich fast kopieartig in späteren Handschriften und in Wandmalereien, wie es die Beispiele in Akoumia oder aus postbyzantinischer Zeit belegen. Der einfache Holzpflug ohne Ochsenpflug ist

Bestandteil der Strafszenen des Weltgerichts und von daher ikonographisch bereits in der Kirchengestaltung präsent¹⁵¹⁹. Die in spät- und postbyzantinischer Zeit beliebte Darstellung des Ochsenpfluges statt einer Hacke spiegelt die zeitgenössische Form des Ackerbaus. Das Zweiergespann Buckelrinder, das vor den hölzernen Hakenpflug eingejocht ist, wurde im byzantinischen Kulturraum gerne als Zugtier für die Bewirtschaftung der Felder eingesetzt¹⁵²⁰. So liefert die Arbeitsszene in Akoumia ein anschauliches Beispiel für die materielle Kultur der Feldbestellung in der kretischen Landwirtschaft, wie sie auch noch im 14. Jahrhundert gehandhabt wurde.

Hausfrauliche Arbeiten Evas

In Akoumia ist die Arbeitsszene Evas in zwei Handlungen aufgeteilt (Taf. 30, 1). Im linken Abschnitt sitzt Eva in einer Berghöhle und hält Handspindel und Spinnrocken in den Händen. Ein Engel bringt ihr die notwendige Wolle herbei. Die spinnende Eva ist ein weit verbreiteter Topos und maßgeblich in der westlichen Kunst eine Standardbildformel. Das Spinnen Evas wird schon in den auf der Cotton-Genesis-Handschrift basierenden Mosaiken in San Marco gezeigt (Taf. 115, 1). Auch das Malerhandbuch des Dionysios von Phourna vom Athos schreibt für die Arbeit Evas das Spinnen vor¹⁵²¹. Die Höhlendarstellung mit den aufgeschichteten Bergkuppen findet eine ikonographische Parallele in der Sieneser Handschrift zum Traktat »de creatione mundi« (Cod. H. VI 31, fol. 98^v)¹⁵²². Dort sitzen die spinnende Eva und der hackende Adam in einer Felsgrotte (Taf. 187, 6). Ansonsten greift dieser landschaftliche Topos auf die typisch byzantinische Berggestaltung, die in unzähligen Szenen als Hintergrundkulisse verwendet wird, zurück. So setzen Taufdarstellungen Christi ebenfalls diese zwei vertikal geschichteten Bergmassive als malerischen Schauplatz des Geschehens ein. In der Panagia-Kirche in Kapetaniana¹⁵²³ oder in der Soter-Kirche in Panteli werden beide Personengruppen, Johannes der Täufer und die Engelschar, durch die beiden emporspringenden Fels-schichtungen hinterfangen (Taf. 124, 1).

Die Tugendhaftigkeit des weiblichen Spinnens ist bereits in der Wiener Genesis verbildlicht. Dort steht das Idealbild einer spinnenden Frau im Gegenüber zur Verführung Josephs durch die lasterhafte Gattin des Potiphar im obe-

1510 Dat. 1547; Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster Abb. 101.

1511 Abbildung bei Köse, Soumela 150.

1512 Abbildung bei Garidis/Paliouras, Ioannina 145 Abb. 228.

1513 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2264.html (27.07.2019).

1514 Tsiourès, Dousikon Abb. 10.

1515 Dat. ca. 1230-1240, in der British Library, London; Abbildung bei Payne, Beasts 54.

1516 Dat. ca. 1060, in der Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig; zu dieser Handschrift Italo/Marcon/Eleuterii, Cynegetica. – Spatharakis, Cynegetica. – Lazaris, Manuscripts 81-82; Abbildung bei Spatharakis, Cynegetica Abb. 52.

1517 In der griechischen Patriarchats-Bibliothek, Jerusalem; zur Handschrift Galavaris, Homilies 133. 222-227 Abb. 103.

1518 Dat. 1319, in der Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig; zu dieser Handschrift Bryer, Hesiod's Works and Days 45-80 Abb. 10; Abbildung auch bei Brokalakis, Byzantine Tolls Abb. 10.11. – Spatharakis, Cynegetica Abb. 158. – Kroll, Tiere 164 Abb. 67. – Liverè, Georgika Abb. 2.

1519 Dazu die oben genannten Beispiele (s. auch S. 245 u. Anm. 1494 u. 1495).

1520 Dazu Kroll, Tiere 161-165.

1521 Malerhandbuch, Griechisch 49 §8; Der Ursprung des Motivs der spinnenden Eva ist nicht endgültig zu klären. Schriftquellen geben keinen Aufschluss. Denkbar ist eine Angleichung an Maria, die nach dem Protevjak 10,3-12,1 den Tempelvorhang aus gesponnenen Fäden von Scharlachrot und Purpur herstellt. Ikonographisch ist mit den Arbeitszuweisungsszenen auf Sarkophagen schon früh die Spinnfähigkeit angedeutet. Eva wird ein Schaf und Adam eine Garbe übergeben; dazu S. 175 und Anm. 832.

1522 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/35/> (27.07.2019).

1523 Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 138.

ren Bildstreifen (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 16^r)¹⁵²⁴. Spinnende und webende Frauen werden in den Handschriften zu den Hiobsgeschichten als Allegorie der Weisheit abgebildet (Par. Gr. 134, fol. 184^v, Vat. Gr. 1231, fol. 410^v, Cod. Taphou 5, fol. 234^v) (Taf. 188, 1)¹⁵²⁵. Die hockende Sitzhaltung der Frau in der Pariser Handschrift, die Rocken und Spindel in den Händen hält, zeigt eine beachtliche Affinität zu der Ansicht Evas in Akoumia, allerdings fehlt das melonenförmige Thronkissen¹⁵²⁶. Die Spinnfähigkeit ist in der kretischen Wandmalerei nicht häufig dargestellt. Bei der Geburt Marias in der Panagia-Kirche in Lithines oder in der Panagia-Kardiotissa-Kirche in Voroï¹⁵²⁷ sitzt ein junges Mädchen auf einem Hocker neben der Wiege und spinnt mit einer Handspindel (Taf. 188, 2). Die Verwendung des langen, in Falten fallenden Kleides und die Frisur aus geflochtenen Haaren in Lithines erinnern an die Eva in Akoumia. Ebenfalls in diesem Kontext ist in der Peribleptos-Kirche in Ohrid eine Dienerin abgebildet, die mit einem knöchellangen Gewand bekleidet mit Spindel und Spinnrocken neben dem Kinderbett Marias sitzt¹⁵²⁸. Die Hinzufügung des ovalen Thronkissens für Eva in Akoumia hebt diese jedoch von den häuslichen Gehilfinnen ab und betont ihre besondere Wertschätzung. Die genreartige Ambientendarstellung des Spinnens verdeutlicht einesteils das Bild einer tugendhaften femininen Beschäftigung. Andererseits ist der Spinnvorgang durch den engen Konnex mit der Geburt Marias als vorausschauendes heilsgeschichtliches Zeichen zu werten. Die Spindel ist ein wichtiges Attribut Marias in der byzantinischen Kunst. Als Verweis auf ihre Spinnfähigkeit für den Tempelvorhang ist sie nach dem Bericht der apokryphen Evangelien in die Szene der Verkündigung integriert (s. S. 159). In der Panteleimon-Kirche in Zymvragou thront Maria bei der Ankündigung durch den Engel auf einem Holzthron, der mit einem ebensolchen melonenförmigen Kissen bestückt ist wie es für Eva verwendet wird. In der Hand hält sie eine Spindel mit Wolle¹⁵²⁹. Neben Christus wird der thronenden Gottesmutter auch in anderen Szenenzusammenhängen ein solches aus der Kaiserikonographie entlehntes wurstförmiges herrschaftliches Kissen als Würdezeichen zugestanden. In der endzeitlichen Paradiesdarstellung in der Panagia-Kirche in Kapetaniana sitzt Maria ebenfalls auf einem Truhenthron mit Melonenkissen¹⁵³⁰. Das Bildmotiv der Spindel zusammen mit Verwendung der ovalen Kissenunterlage als Sitzgelegenheit für Eva lässt wie die

Geburtsmatte in Diblochori eine versteckte Anspielung auf eine Eva-Maria-Typologie erkennen.

Das rechte Segment gibt zunächst Rätsel auf, zumal die Überschrift nur noch teilweise sicher zu identifizieren ist. An den ersten geflügelten Engel angrenzend kniet ein weiterer. Er hält in der linken Hand eine Kanne und schüttet eine weiße Flüssigkeit in ein große ovalrunde Schüssel, die vor ihm steht. Seine rechte Hand hält er in die Schüssel. Auf der anderen Seite des Gefäßes kniet Eva, wiederum beischriftlich benannt. Sie hält beide Hände der nebeneinander ausgestreckten Arme in die weiße Substanz, die die Schüssel füllt. Von der erhaltenen Beischrift ist TOY NAZIM klar zu lesen, die folgenden Buchstaben sind nur noch verschwommen erkennbar (Taf. 108, 4). Sinnvollerweise könnte im weiteren Teil ΩCH oder ΩNEI ergänzt werden, was dann den Titulus TOY NA ZIMΩCH bzw. TOY NA ZIMΩNEI ergäbe. Das Verb ζυμώνω bedeutet im Neugriechischen »kneten«. Abgeleitet vom Altgriechischen ζυμός = säuern« wird ζύμωση mit »Gärung« übersetzt. Eine mögliche Rekonstruktion der Überschrift ergäbe so: »vom Säuern oder Gären oder vom Kneten«¹⁵³¹. Die Bedeutungsebene des Säuerns (ζύμωση) würde über den rein mechanischen Knetvorgang hinaus die Deutung dieses enigmatischen Szenenteils als antilateinische Spitze gegen das ungesäuerte Brot im katholischen Ritus und als unionsfeindliche Bekundung propagieren (s. S. 62. 168-169). Dahingehend erscheint es sinnvoll, das Wort »Prospora« im letzten Teil zu ergänzen. Untermauert wird diese Interpretation durch einen ikonographischen Vergleich mit kretischen Strafszenen. Eine in gleicher Weise wie Eva vor einer Schüssel kniende Frau bezeugt eine zum Weltgerichtszyklus gehörende Darstellung in der Panagia-Kirche in Sklavopoula (Taf. 188, 3)¹⁵³². Diese mit Stricken gefesselte Sünderin hält beide Arme in gleicher Haltung wie Eva parallel in das runde, mit hellem Teig gefüllte Gefäß. Ein Teufel nimmt die Stelle des Engels ein und verweist auf die Sünde der Frau, die nicht die Prospora für die kirchliche Eucharistie zubereiten will. Dieses Vergehen ist auch epigraphisch im oberen Szenenrand benannt (ΟΠΟΥ ΔΕΝ ΠΡΟΣΦΕΡΟΙ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ). Weitere Darstellungen dieses sündhaften Verhaltens begegnen in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Axos¹⁵³³, in der Hagios Georgios-Kirche in Artos und in der Soter-Kirche in Hagios Ioannis Kamenos¹⁵³⁴ (Taf. 188, 4-6). Wie es durch die ikonographische Bildstrategie dieser Strafszene belegt wird, ist Eva

1524 Kalavrezou, Byzantine Women 141, Abbildung dort 138 Abb. 13.

1525 Par. Gr. 134, dat. ins 13. Jh., Vat. Gr. 1231 ins 12. Jh.; Abbildungen Papadaki-Oekland, Book of Job und <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-4&I=126&M=imageseule> (27.07.2019).

1526 Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07912207&E=1&I=170807&M=imageseule> (27.07.2019).

1527 Im Akathistos-Hymnos; Abbildung Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 124.

1528 Abbildung bei Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei III 169; auch in weiteren serbischen Kirchen ist die Spinnerin bei der Mariengeburt dargestellt, so etwa in der Hodegetria-Kirche in Peć (um 1320).

1529 Abbildung bei Psarakēs, Zymvragou 262 Abb. 1; zur Ikonographie der Verkündigung auf Kreta Spatharakis, Mylopotamos 274-275. – Tsamakda, Kakodiki 55-56. 154.

1530 Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 140.

1531 Spatharakis, Dated (132) schwankt bei seiner Deutung der Szene zwischen Brot- und Käseherstellung, entscheidet sich in seinem neuesten Kreta-Band Spatharakis, Agios Basileios (33) in Anlehnung an Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia (107-108) für die Zubereitung von Käse.

1532 Abbildung bei Maderakēs, Kolasē 49 Abb. 22. – Vassilakē, Kolazomena Gynaika 41 Abb. 1. – Vassilakē, Kolasē Abb. 9. – Gerstel, Rural Lives 84 Abb. 62. – Duits, Artistic Interaction 91 Abb. 5.14; zum Brauch des Prospora-Backens durch Priesterfrauen im ländlichen Griechenland Du Boulay, Cosmos 57.

1533 Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 139. – Albanē, Axos 376 Abb. 8. – Duits, Hell 77 Abb. 5.2; die Beischrift lautet »(H) A(PNOYMENTH) T) IN ΠΡΟΣΦΟΡΑ = die, die die Prospora(zubereitung) verweigert.«

1534 Dat. um 1400; zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 12-16 Nr. 3 Abb. 22; diese Strafszene findet sich in anderer ikonographischer Übersetzung auch in der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi; Abbildung bei Maderakēs, Kolasē 63 Abb. 27.

in Akoumia bei der Erzeugung von Sauerteig für die tägliche Brotfertigstellung und zugleich bei der Zubereitung der Prospora für die Kommunion dargestellt. Im Gegensatz zu dem in den Strafszenen vor Augen geführten sündhaften Verhalten der Prospora-Verweigerinnen wird Eva positiv konnotiert und als Urtypus einer rechtschaffenen und gläubigen Frau deklariert, die die gerechten, Gott wohlgefälligen Werke vollbringt. Die göttliche Segnung und Inauguration der Teigherstellung werden durch den assistierenden Engel symbolisiert. Das Bildformular in diesem Kontext ist eine ikonographische Neuschöpfung, die neben dem piktoralen Zitat aus den Strafszenen andere bekannte kretische Bildbausteine aufnimmt. Das Motiv der Prüfung des Wassers durch die Hebammen in der Badeszene, das einen festen Bestandteil der kretischen Geburtsbilder¹⁵³⁵ darstellt, wird etwas modifiziert übernommen und in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas¹⁵³⁶ oder in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Garipas¹⁵³⁷ gießt eine der Hebammen aus einer Kanne Wasser in eine Schüssel und bereitet so das erste Bad Christi vor (Taf. 189, 1-2). Diese oder eine andere Helferin hält eine Hand in das Wasser, um die Temperatur der Flüssigkeit zu überprüfen. Dieses ikonographische Grundmuster einer assistierenden und unterstützenden Tätigkeit ist bei dem Engel in der Arbeitsszene Evas übernommen und modifiziert worden.

Bekannte ikonographische Bildformulierungen werden in Akoumia aus themenfremden Bildkontingenten übernommen, szenisch neu komponiert und bedeutungsorientiert angepasst. Diese originelle Bildschöpfung lässt sich allerdings nur durch die Kongruenz mit den kretischen Verdammtdarstellungen des Weltgerichts sinnhaft deuten und verstehen.

Helfende Engel

In Akoumia tritt der Engel, der für das postparadiesische Wohl der Protoplasten Sorge trägt, gleich dreimal auf (Taf. 29, 1; 31, 1-2). Er bringt Adam das Saatgut und leitet den Ochsen zum Pflügen des Ackers an. In der Arbeitsszene Evas überreicht er Eva die Wolle zum Spinnen und gießt die Gärung für den Sauerteig in die Schüssel. Diese bildlich übersetzte Hilfestellung und die Gabe von lebensnotwendigen Materialien für die Durchführung der Arbeiten durch einen Engel an Eva kommen äußerst selten vor und sind in diesem szenischen Arrangement unikal. In den frühchristlichen Ar-

beitszuweisungsszenen auf Sarkophagen bekommt Adam eine Garbe und Eva ein Schaf zur Seite gestellt¹⁵³⁸. So wird es auch in der Katakombe in der Via Latina dargestellt. Neben der möglichen eucharistischen Anspielung fehlt in dieser attributiv-symbolischen Darstellung der Realismus der Arbeitshandlungen Adams und Evas wie in Akoumia. Auch die Übergabe durch einen Engel ist nicht vorhanden. Das auf den apokryphen Adamschriften beruhende piktorale Formular des durch Engel praktizierten Beistands für Adam taucht schon früh in der Buchmalerei auf. Bereits in den Homilien des Gregor von Nazianz überreicht ein Engel Adam nach der Vertreibung eine Hacke für den Landbau (Par. Gr. 510, fol. 52^v) (Taf. 134, 3)¹⁵³⁹. Unsicher bleibt die Interpretation der weiblichen Person als Personifikation, die Adam und Eva in der Wiener Genesis nach der Vertreibung wegführt (Cod. Vind. Gr. Theol. 31, fol. 1^v) (Taf. 122, 2)¹⁵⁴⁰. Eine Deutung als Engel ist durch die ikonographische Diktion weitgehend ausgeschlossen.

Zahlreiche westliche Beispiele belegen die angelogische Hilfe. Auf der Hildesheimer Bernwardstür erscheint ein Engel und gibt dem hackenden Adam Arbeitsanweisungen (Taf. 190, 1)¹⁵⁴¹. Ebenso schwebt auf der Bronzetür in Monreale ein Engel herbei, der einerseits das Vertreibungsschwert schwingt, andererseits die Hacke für Adam herbeiträgt (Taf. 190, 2)¹⁵⁴². Die Illustration zu Lutwins Erzählung zum Leben Evas und Adams aus der Mitte des 15. Jahrhunderts verbildlicht eine praktische Arbeitshilfe durch einen Engel (Cod. Vind. 2980). Dieser führt, in der Essenz komparabel mit Akoumia, den von zwei Pferden gezogenen zweirädrigen Pflug, während Adam mit einer schwingenden Peitsche daneben hergeht (fol. 52^v) (Taf. 190, 3)¹⁵⁴³. Hier sind die Rollen vertauscht, in Akoumia führt der Engel den Ochsen und Adam bedient den Pflug. Einige Belege dokumentieren die gemeinsame Überreichung von Gaben an die Ureltern oder eine Hilfestellung für beide in einer szenischen Einheit. In der um 1200 entstandene Aelfric-Paraphrase werden beide Protoplasten beim Landbau gezeigt. Eva trägt eine Hacke und Adam gräbt mit dem Spaten. Vor ihnen steht ein Engel, der durch eigenhändige Betätigung Adam im Landbau unterweist (Cotton Ms. Claudius B IV, fol. 7^v) (Taf. 190, 4)¹⁵⁴⁴. Im Winchester-Psalter steht ein Engel nach der Vertreibung zwischen den Ureltern und überreicht Adam eine Hacke und Eva eine Spindel (Cotton Ms. Nero C IV, fol. 2^v) (Taf. 190, 5)¹⁵⁴⁵. Am plastischen Dekor des Westportals des gotischen Thanner Münsters¹⁵⁴⁶ und am Portail des Libraires

1535 Zum byzantinischen Geburtsbild Ristow, Geburt Christi, dort mit einer Abbildung einer ähnlichen Badeszene in der Cappella Palatina in Palermo Abb. 51.

1536 Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 85.

1537 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 176-184 Nr. 17 Abb. 265.

1538 Etwa auf dem Junius-Bassus-Sarkophag im Vatikan oder dem Sarkophag der Adelfia in Syrakus.

1539 Abbildung <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulteElementNum?O=IFN-08007750&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> (27.07.2019).

1540 Zimmermann, Genesis 76 deutet sie als Personifikation der Weisheit; Abbildung www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=11470100 (27.07.2019).

1541 Abbildung Mende, Bronzetüren 135-136 Abb. 16.

1542 Abbildung Mende, Bronzetüren 176 Abb. 188.

1543 Abbildung bei Halford, Codex Vindob. 2980, 24.

1544 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Claudius_B_IV (27.07.2019).

1545 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_c_iv_fs001r (27.07.2019).

1546 Abbildung bei Schmitt, Thanner Genesis Abb. 18.

in Rouen¹⁵⁴⁷ gibt Gottvater selbst den beiden Protoplasten Kleider und Hacke, was hier zugleich einen Bezug zur Bekleidungszone in Gen 3,21 herstellt. Die Fresken im Kapitelsaal des Klosters Santa Maria di Sigena präsentieren wie die Aelfric-Paraphrase ein sehr anschauliches Szenarium mit einem selbst handanlegenden Engel (Taf. 191, 1)¹⁵⁴⁸. Nach der Arbeitsbeschreibung mit der spinnenden Eva und dem hackenden Adam folgt eine weitere Darstellung. Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln gräbt mit einem Spaten den Acker um, während das neben ihm stehende Urelternpaar dieser manuellen Arbeitsanleitung zuschaut. In der Prokulus-Kirche in Naturns werden alle drei Arbeitsszenen von einem frontal stehenden Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln begleitet (Taf. 186, 5). Eine von Adam losgelöste, allein auf Eva bezogene szenische Einheit mit der Hilfestellung eines Engels wie in Akoumia ist jedoch in der Genesisbildtradition nur in zwei zusammenhängenden Bildbeispielen bezeugt. Die Unterstützung Evas bei der Geburt ihres ersten Kindes ist ein Motiv, das die angelogische Hilfe für Eva aufgreift. Auf der literarischen Vorlage Lutwins basierend und bereits durch das latLAE vorgegeben assistieren und begleiten vier Engel den Geburtsvorgang Evas. Die Wiener Handschrift Cod. Vind. 2980 (fol. 49^v)¹⁵⁴⁹ und die ca. 100 Jahre früher entstandene Thanner Portalplastik¹⁵⁵⁰ verbildlichen diese apokryphe Szene (Taf. 191, 2-3). In postbyzantinischer Zeit wird das angelogische Motiv in der Trapeza des Klosters Hagios Panteleimon in Agia aufgenommen. Ein Engel führt beide Protoplasten durch Sprachgesten in die Feldarbeit ein, eine Übergabe von Hilfsmitteln ist nicht vorhanden¹⁵⁵¹. Die Aushändigung von Saatgut an Adam und die zweiseitige Bildeinheit mit den von einem Engel angeleiteten und aktiv unterstützten tugendhaften Arbeiten Evas sind kircheninterne unikale Neuschöpfungen in Akoumia.

Die Kleidung des helfenden Engels in Akoumia ist ungewöhnlich und verstellt zunächst die Sicht auf eine Interpretation dieser Person als Engel (Taf. 29, 1-2; 31, 1-2). Lediglich die Flügel, Nimbus und Kopfbinde erlauben diese Identifizierung. Er trägt ein knielanges rotes Obergewand mit langen grünen Strümpfen. Bei der Motivsuche ergibt sich eine erstaunliche Parallele zu profanen Handschriften. In der Bilder-Chronik »Liber ad honorem Augusti« des Pietro de Ebulo werden Kuriere oder Übermittler von Botschaften durch ebendiese Kleidung definiert (Cod. 120 II). Auf fol. 101^r sind die Abgesandten, die die Briefe in der königlichen Kanzlei entgegennehmen, oder auf fol. 125^r die Boten, die Korrespondenzen überbringen, mit langen farbigen Strümpfen und knielangen Gewändern versehen (Taf. 191, 4)¹⁵⁵². Die Engel in Akoumia erfüllen als Übermittler göttlicher Botschaften

und Geschenke eine gleichgeartete Aufgabe und werden dem Kleidungsmodus eines profanen Boten angeglichen. Die Aufnahme dieses speziellen, inhaltlich nachvollziehbaren Bildformulars ist durch die Vermittlung von Handschriften oder Musterbüchern vorstellbar.

Die Beispiele verdeutlichen, dass insbesondere im Spätmittelalter die Vorstellung der Hilfestellung oder sogar der aktiven Mithilfe durch einen Engel eine durchaus geläufige Bildformel darstellt. Auch in den byzantinischen Psalterillustrationen, etwa im Theodor-Psalter (Add. Ms. 19352), ist die angelogische Vermittlung zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre ein geläufiges Motiv. Engel übersetzen bildlich die Botschaften Gottes. So sind die Engelszenen in Akoumia als Grundmotiv durchaus nicht ungewöhnlich, in ihrer ikonographischen Übersetzung und Ausführung dagegen unikal. Hier fällt zudem die Gewichtung der drei Arbeitsdarstellungen im Gesamtzyklus auf. Die dreifache Betonung der göttlichen Unterstützung für die Protoplasten und die zweifache Hilfestellung speziell für Eva sind eine einmalige Bilderfindung dieser Kirche und unterstreichen die positive und hoffnungsvolle Ausrichtung des Bildprogramms im sepulkral-memorialen Bezug auf die dargestellte Stifterin.

Bekleidung der Protoplasten

In den drei Kirchen mit postparadiesischen Szenen sind Adam und Eva mit Stoffgewändern bekleidet. In Akoumia trägt Eva ein langärmeliges, gegürtetes grünes Kleid, das bis zu ihren nackten Füßen reicht, Adam eine langärmelige, knielange Tunika (Taf. 28, 1; 30, 1). Über der Schulter hängt ein Beutel, wahrscheinlich für das Saatgut. In Diblochori sind beide mit langen Gewändern angetan, Evas Kleid hat wie in Akoumia eine grüne Farbe, Adams eine dunkelrote (Taf. 77, 1). Panteli bekleidet beide mit kurzen gegürteten Tuniken aus hellem Stoff, wie sie in der Oktateuch-Tradition vorgegeben sind (Sm. A.1, fol. 16^r; Vat. Gr. 746, fol. 44^r oder Cod. Gr. I.8, fol. 49^r) (Taf. 97, 1; 99, 2-3). In der Protoplastendarstellung ist weithin die von Gott gegebene Fellkleidung nach Gen 3,21 als postparadiesische Bekleidung üblich. Auf den sizilianischen Mosaiken, im Traktat zur Weltschöpfung (Cod. H. VI 31, fol. 98)¹⁵⁵³ oder im Kapitelsaal in Sigena¹⁵⁵⁴ tragen die Ureltern aus Tierfell gefertigte Kleider (Taf. 174, 2; 187, 6; 191, 1). Häufig werden beide Protoplasten mit rockähnlichen Fellen und nacktem Oberkörper gezeigt, so in der Pantheon-Bibel (Vat. Lat. 12958, fol. 4^v)¹⁵⁵⁵ oder in der Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 3^v)¹⁵⁵⁶ (Taf. 177, 3).

1547 Abbildung www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php?Posi=Q_A_13 (27.07.2019).

1548 Die Fresken befinden sich heute im Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) in Barcelona; Abbildung bei Oakeshott, Sigena Abb. 15. 21.

1549 Abbildung bei Halford, Codex Vindob. 2980, 25.

1550 Abbildung bei Schmitt, Thanner Genesis Abb. 19.

1551 Zöga, Hagios Panteleimonos Abb. 84. 100.

1552 Faksimile-Abbildungen Kölzer/Stähli, Petrus de Ebulo und www.e-codices.ch/de/bbb/0120-2/125r/0/Sequence-2734 (27.07.2019).

1553 Abbildung <https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/35/> (27.07.2019).

1554 Abbildung bei Oakeshott, Sigena Abb. 23 und 32.

1555 Abbildung http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12958 (27.07.2019).

1556 Abbildung <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071673/f12.item> (27.07.2019).

Zeitgenössische Arbeitsgewänder wie in Akoumia werden ab dem 13. Jahrhundert immer beliebter. Am Portal des Libraires der Kathedrale in Rouen¹⁵⁵⁷ sowie in der spätgotischen Cornelienskirche Santa Maria in Bad Wimpfen¹⁵⁵⁸ sind die spinnende Eva und der hackende Adam mit ähnlichen Gewändern wie in Akoumia bekleidet. Eva trägt ein langes halbärmeliges Gewand, Adams gegürtetes Kleid reicht bis zum Knie. Auch der westliche Queen-Mary-Psalter zeigt beide mit entsprechender Bekleidung (Royal Ms. 2 B VII, fol. 4^v) (Taf. 305)¹⁵⁵⁹. Adam mit kurzer Tunika gräbt den Acker ebenfalls barfüßig um wie in Akoumia. Auch innerkretische Abbildungen benutzen für arbeitende Frauen ähnliche Gewänder. In der Panagia-Kirche in Lithines ist die spinnende Frau bei der Geburt Marias mit ebensolcher, allerdings roter Gewandung wie Eva in Akoumia ausgestattet (Taf. 188, 2). Auch in der Darstellung der Geburt Christi sind Parallelen bei der Bekleidung der Hebammen erkennbar. Wie schon das Bildmuster des Kindbades aus dem dortigen Kontext bei der Teigbereitung Evas übernommen wurde, zeigt auch das lange, in Falten fallende schlichte Kleid Evas Ähnlichkeiten. Allerdings

fehlt der hin und wieder dort dargestellte kopfbedeckende Umhang. Die Kleidung Adams verweist in das bukolische Ambiente der Geburtsszene. Viele der Hirten tragen die kurze Tunika, allerdings mit geschnürten Stiefeln. Eine ähnliche Arbeitskleidung ohne Schuhwerk, wie Adam sie in Akoumia trägt, ist auch auf dem Elfenbeinkasten in Köln¹⁵⁶⁰ oder in dem Bild des pflügenden Landarbeiters in der Handschrift zu Hesiods »Werke und Tage« zu sehen (Marc. Gr. Z 464, fol. 34^v)¹⁵⁶¹ (Taf. 187, 4-5). Die langen Gewänder der Ureltern in Diblochori gleichen denen in den vorbildhaften Szenen in San Marco oder Dečani (Taf. 115, 1; 184, 4). Auf letzteren Fresken sind die Kleider mit Schärpen und Dekorsäumen verziert, die die herrschaftliche Stellung Adams und Evas symbolisieren. Die Gewandung Evas zeigt zudem Anklänge an die Kleidung Annas oder Marias in den Geburtsdarstellungen, allerdings fehlt das Maphorion. Eva ist ohne Kopfbedeckung mit geflochtenen Haaren dargestellt. Beide Kirchen verwenden eine anachronistische Darstellung der Bekleidung, die die biblisch vorgeschriebenen einfachen Fellröcke ignoriert und das Bild zeitgenössischer Arbeitskleidung vermittelt.

1557 Abbildung www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php?Posi=Q_A_17 (27.07.2019).

1558 Abbildung www.zi.fotothek.org/objekte/19003500 (27.07.2019).

1559 Abbildung www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r.

1560 Abbildung bei Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. LXVIIIc.

1561 Abbildung bei Kroll, Tiere 164 Abb. 67.

Verbildlichung des apokryphen Adam-und-Eva-Stoffes

Die beiden Kirchen in Akoumia und Diblochori stützen sich auf die apokryphen Vitaerzählungen Adams und Evas, die im Mittelalter große Beliebtheit und Verbreitung genossen. Die Einfügung der Szene mit der Verführung Evas durch den Diabolos und der gleichzeitigen Tierbewachung Adams und zugleich Bildelemente wie die Bekrönung stützen sich auf die Schriften zum Leben Adams und Evas (s. S. 122-123). An dieser Stelle seien nur zwei Beispiele aus der westlichen Kunst genannt, die die Beliebtheit und Verbreitung des apokryphen Stoffes bei der Auswahl von Adam-und-Eva-Szenen in mittelalterlichen Bildprogrammen belegen. Die Hochreliefs

am Portal der Stiftskirche St. Theobald in Thann¹⁵⁶² und der Kodex Cod. Vind. 2980¹⁵⁶³ verbildlichen beide das Sühnebad der Protoplasten und die Hilfestellung durch die Engel bei der Geburtsdarstellung Evas. Der an den Apokryphen orientierte kontaminierte Szenenaufbau in Akoumia und Diblochori jedoch kennt keine direkten bildlichen Vorlagen und findet auch keine Nachfolger. Diese innovativen Schöpfungen verwenden Bildbausteine aus bestehenden Genesistraditionen und kretaeigener Ikonographie, bleiben jedoch in ihrer Kompositionseinheit ein Unikum.

Verortung im Kirchenraum

Einzig Panteli verwendet für die Platzierung der Genesis-episoden das zyklische basilikale Konzept. In Anlehnung an die frühchristlichen Kirchen Roms und in ihrer Nachfolge die mittellitalienischen Basiliken oder die Kathedrale in Monreale werden die alttestamentlichen Szenen in kontinuierlicher Bildfolge im Register unterhalb der neutestamentlichen Bilder, hier des Passionszyklus, angeordnet. Eine Besonderheit ist die enge Verknüpfung von Leidensgeschichte Jesu und den protologischen Vorläufererzählungen über die Entstehung der Sünde, die einen kausalen Zusammenhang zwischen Sündhaftigkeit und erlösendem Kreuzestod herstellt. Weiterhin ergibt sich eine weitere kontextuelle Verflechtung mit

den Petrus- und Judasepisoden, die Schuldbeladenheit und Reue in Bezug auf die urgeschichtlichen Anfänge thematisieren. Die anderen vier Kirchen bilden sehr eigene, individuelle Raumlösungen, die ohne Vergleichsbeispiele bleiben. Die organische Verzahnung mit den Endzeitgleichnissen im Transeptgewölbe in Evangelismos, die Vereinnahmung der gesamten Westwand mit Ampelos, Deesis und Stiftereinbindung in Akoumia, die thematische Bildeinheit mit dem endzeitlichen Paradies an der Südwand in Diblochori oder die nahtlose Einfügung in den Patronatszyklus in Ano Viannos sind innovative Verortungen im Kirchenraum.

1562 Dat. Mitte bis Ende 14. Jh. (1360er Jahre); zu den Genesiszenen am Relief-tympanon Schmitt, Thanner Genesis Abb. 17. – Breisig, Bauplastik Abb. 114.

1563 Dat. ins 15. Jh., der Kodex verbildlicht den Text Lutwins zum Leben Evas und Adams, in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; http://manuscripta.at/m1/hs_detail.php?ID=12005 (27.07.2019).

Kontextuelle Einbindung

Endzeit

Alle fünf Kirchen verbinden die Protoplastenthematik mit dem Weltgerichtsgedanken und dem Paradies. Die wandfüllenden Gerichtsbilder in Akoumia, Diblochori und Panteli sowie das rekonstruierbare Weltgericht in Ano Viannos an der Westwand und die Endzeitgleichnisse in Evangelismos dokumentieren die unlösbare Verflechtung von erstem und zweitem Gericht. Die beiden großen aus dem Weltgericht ausgegliederten Paradiesbilder in Akoumia und Diblochori sowie die paradiesische Einrahmung des Szenensembles in Evangelismos verweisen auf den inhaltlichen und zugleich formal-ikonographischen Zusammenhang von terrestrischem und zölestischem Paradies. Der eschatologische Aspekt ist mit mehr oder weniger deutlicher Akzentsetzung der Zielpunkt in der Bildstrategie der kretischen Genesissequenzen. Unzählige »westliche«, aber auch postbyzantinische kirchliche Bildprogramme, die Adam-und-Eva-Szenen aufweisen, verknüpfen mit direkter oder indirekter Bezugnahme die Thematik der Ur- und Endzeit.

Die Portale romanischer und gotischer Kathedralen verzahnen das Thema des Weltgerichts mit den Erzählungen aus der Genesis¹⁵⁶⁴. Auf den Tympana von Saint-Étienne in Bourges¹⁵⁶⁵, von Notre-Dame in Laon¹⁵⁶⁶ und des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch-Gmünd¹⁵⁶⁷ ist die Wiederkunft Christi zum Jüngsten Gericht mit Adam-und-Eva-Szenen verknüpft. Am Portal des Libraires an der Kathedrale von Rouen rahmen die Adam-und-Eva-Szenen zusammen mit höllischen Hybridwesen das große Weltgericht im Tympanon. Die Domfassade von Orvieto stellt die Genesisgeschichten des ersten Pfeilers dem vierten Pfeiler mit dem Jüngsten Gericht gegenüber. Die mittelitalienischen Basiliken Sant'Angelo in Formis, San Giovanni a Porta Latina in Rom oder die Cappella dell' Annunziata in Cori inszenieren unmittelbar anschließend an die Protoplastendarstellungen an der Westwand ein großes Weltgerichtsgemälde. Das Portal der Sophien-Kathedrale in Nowgorod, das Kuppelmosaik im Baptisterium San Giovanni in Florenz oder die Arsenal-Kreuzfahrerbibel präsentieren Christus als Weltenrichter im Gegenüber zu Adam-und-Eva-Episoden (Taf. 114). Eine Weltgerichtsdarstellung korrespondiert mit Sündenfall, Vertreibung und Post-

Paradisum-Szene in Velika Hoča und im Narthex des Klosters von Peć (Taf. 192, 1). In weiteren postbyzantinischen Kirchen, etwa in der Mani, in Palatitsia, auf Rhodos oder in den meisten Moldauklöstern¹⁵⁶⁸, die ebenfalls wie auf Kreta nur exklusiv auf den Adam-und-Eva-Stoff beschränkte Szenen in ihr Bildprogramm einfügen, werden diese normativ mit den großen Weltgerichtsbildern verflochten. Die Verzahnung hat sich hier bereits verselbständigt und etabliert. Eindrücklich wird in Moldovița mit der Verortung der Genesiszenen an der äußeren Westwand des durch Arkadenbögen geöffneten Narthex ein Durchblick auf das dahinter an der Innenwand dargestellte Weltgericht erschlossen (Taf. 192, 2)¹⁵⁶⁹. Wie in Akoumia werden die protologischen Adam-und-Eva-Darstellungen auf das endzeitliche Bild der Hetoimasia mit den fürbittenden Ureltern projiziert.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass die kretische Verflechtung der Adam-und-Eva-Thematik mit dem Weltgerichtsgedanken auf einer Inspiration durch westliche Bildprogramme beruht, in denen die Kombination von Jüngstem Gericht und Genesiszyklus ein gebräuchlicher Topos ist. Die bereits in der Adam-und-Eva-Literatur und in der Liturgie feststellbaren Eschatologisierungstendenzen der Protoplastenthematik sind gewiss ein essentiell prägender Bezugsrahmen für diese enge Verquickung von Ur- und Endzeit. Die Adam-und-Eva-Geschichten geben Antworten zu ätiologischen, auf eschatologische Perspektivierung ausgerichtete Fragestellungen. So mag die Einbindung dieser Szenen in das kirchliche Bildprogramm durch den epochalen Zeitgeist und das kulturelle Klima im Spätmittelalter geprägt sein. Die Beschäftigung mit der substantiellen Frage nach dem ewigen Seelenheil des Menschen und die Infiltration mit dem allseits weitverbreiteten anthropologisch-eschatologischen Gedankengut, das sich auch in der vermehrten Aufnahme des Weltgerichtsthemas in kretischen Kirchen niedergeschlagen hat, mag letztendlich der Auslöser für die Schöpfung dieser retrospektiven Schau auf das erste Gericht Gottes über die Menschen gewesen sein.

In Evangelismos sind die Adam-und-Eva-Szenen und die Weltgerichtsgleichnisse durch zwei Paradieskomponenten gerahmt. Akoumia und Diblochori zeigen neben Weltgerichtsszenen große in eigenen Bildfeldern separierte Paradiesdarstellungen. Das neue Paradies ist untrennbar mit dem

1564 Dazu Semoglou, Evangelismos 503-506.

1565 Dat. ca. 1235; zum Portal Brugger, Bourges 179-187.

1566 Zum Portal der Kathedrale von Laon Christe, Laon 91-98.

1567 Dat. um 1350/1360; zum Portal Hauff/Fiedler/Maier-Herrmann, Schwäbisch Gmünd 84 Abb. 11.

1568 Nur Arbore beginnt mit einer Welterschöpfungsszene, der Scheidung zwischen Erde und Wasser, Drăguț, Arbore 25.

1569 Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster 153 Taf. 82. – Fabritius, Moldaukirchen 349 Abb. 47.

Weltgerichtsgedanken verbunden. In diesen drei Kirchen überwiegt jedoch gegenüber der Endgerichtsforcht die hoffnungsvolle Perspektive auf die Erneuerung des Paradieses. Bereits die Abbiaturszenen der frühchristlichen Kunst verwenden die Adam-und-Eva-Motive wie in den kretischen Bildern als futurische Hoffnungsmetaphern und Sinnbilder für das ewige Leben. Auf den mittelalterlichen Illustrationen der Manasses-Chronik ist der Einzug des verstorbenen Zarensohnes Ivan Asen IV. ins endzeitliche Paradies mit den protologischen Szenen im Garten Eden verflochten (Vat. Slav. 2, fol. 24^v und fol. 34^v; 39^r; 41^r)¹⁵⁷⁰. Die Abbildungen des irdischen Paradieses dienen als Versicherung einer endzeitlichen Rückkehr dorthin. Im serbischen Psalter streckt das Christuskind, das auf dem Schoß der Gottesmutter im Paradies sitzt, seinen Arm zu Adam aus, um ihn zur Erlösung zu geleiten (Cod. Slav. 4, fol. 160^r). Hier ist ein Bezug auf den Akathistos-Hymnos gegeben, in dem die Theotokos in Oikos 1 als die »Rückholung des gefallenen Adam«¹⁵⁷¹ gepriesen wird. Auf fol. 229^v werden beide, Adam und Eva, durch die thronende Theotokos zum ewigen Leben geführt (Taf. 192, 3)¹⁵⁷². Ebenso wie in diesen Beispielen verlagert sich auch der Schwerpunkt der Bildkonzepte der kretischen Kirchengemälde von den bedrohlichen Weltgerichtsszenarien westlicher Portalreliefs oder kirchlicher Monumentalmalerei hin zu einer optimistischeren Denkweise. Die Genesisszenen evozieren das Festhalten an der Vorstellung eines gnädigen Schöpfergottes und die Hoffnung auf eine Wiederherstellung der paradiesischen Gottesnähe für die Gläubigen. Durch die ikonographische Durchdringung des Adam-und-Eva-Themas mit endzeitlichen Bildbausteinen entstehen typologische Beziehungsgeflechte zwischen altem und neuem Paradies.

Wurzel Jesse

Den heilsgeschichtlichen Rahmen in den Kirchen in Ano Viannos und Diblochori bildet eine monumentale Bildkomposition der Wurzel Jesse, die den Adam-und-Eva-Szenen gegenübergestellt wird. Eine Verbindung von Jessewurzel und Protoplastensequenzen zeigt der St. Omer-Psalter (Yates Thompson Ms. 141, fol. 7^r)¹⁵⁷³. Auf der Beatusseite als Initialminiatur zu Ps 1 wird der Jessebaum graphisch und inhaltlich durch die aus ihm entwachsenden szenischen Rondelle mit Adam-und-Eva-Szenen mit der Protoplastenthematik verknüpft¹⁵⁷⁴. Auch die Kathedrale S. Maria Assunta in Orvieto oder die Moldauklöster stellen die Adam-und-Eva-Sequenzen in einen engen ikonischen Kontext mit dem heilsgeschichtlichen Topos

der Wurzel Jesse. Die Holzdecke von St. Michael gliedert die Sündenfallszene in die Rankenwindungen der Jessekomposition ein. Die Erweiterung des Wurzel-Jesse-Komplexes durch die Aufnahme des Adam-und-Eva-Sujets, wie es in diesen zwei kretischen Kirchen umgesetzt wird, korrespondiert mit den bildlichen Strömungen des 14. Jahrhunderts. Heilsökonomisch ist in der Wurzel Jesse die ewige göttliche Ordnung der Welt verankert, die um die primäre Vorgeschichte, den Uranfang der Menschheit, komplettiert wird.

Märtyrer-Zyklus

In Ano Viannos gehen die vier Adam-und-Eva-Darstellungen unter Verzicht auf eine Arbeitsszene nahtlos in die Georgios-Hagiographie mit Martyriumsszenen über. Eine ähnlich enge Verknüpfung von Heiligen- und Protoplastenvita lassen die postbyzantinischen Außenmalereien der Klöster in der Bukowina erkennen. Alle binden die Adam-und-Eva-Sequenzen in unzählige Heiligenerzählungen ein. In Arbore fügen sich, dort jedoch mit einer angegliederten Arbeitsszene der spinnenden Eva und des hackenden Adam, die Genesisepisoden nahtlos an das Radmartyrium des Georgios an¹⁵⁷⁵. In Sucevița folgt der Vita-Zyklus des Heiligen Pachomius¹⁵⁷⁶. Ebenso rahmen im Dochiariou-Kloster auf dem Athos diverse Martyrienerzählungen die Adam-und-Eva-Bilder ein¹⁵⁷⁷. Eine Substitution der postparadiesischen Darstellung durch eine Martyriumsdarstellung wie in Ano Viannos ist jedoch nicht belegt. Diese unmittelbare Szenenverknüpfung von Vertreibung und Heiligenzyklus bleibt unikal.

Kreuzestheologie

In der Soter-Kirche in Panteli ist durch die vertikale Gegenüberstellung im Raum von Leidensgeschichte Jesu und Protoplastenerzählungen eine Verflechtung mit der Kreuzestheologie zu erkennen, die jedoch passionsmystisch-eucharistisch orientiert ist. Die Einbindung der Adam-und-Eva-Thematik in die Soteriologie des Kreuzes, wie es in Ano Viannos durch das überdimensionale Bildfeld der Kreuzerhöhung, die Verdoppelung der Kreuzigungsszene, die verdeckten Hinweise auf die Symbolik des Kreuzes und die Thematik des »Kreuztragens« in den Martyriumssequenzen des Georgios intendiert ist, belegen zwei Vergleichsbeispiele. Die toskanische Kollegiatskirche in San Gimignano besitzt einen berühmten alttestamentlichen Freskenzyklus aus dem 14. Jahrhundert¹⁵⁷⁸. Kon-

1570 Abbildung bei Duichev, Manasses Chronicle.

1571 Text s. Romanos Melodos 728.

1572 Abbildung bei Belting, Serbischer Psalter; Erklärungen im dazugehörigen Textband 138-139. 163-164.

1573 In der British Library, London (1330-1340); zum Psalter Thompson, Psalter St Omer; www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_14_fs001r.

1574 Zur Ikonographie der Adam-und-Eva-Szenen auf der Beatus-Seite Büttner, Illuminated Psalter 17. Weiterhin zur Thematik der Eingliederung der Protoplastenthematik in Wurzel-Jesse Darstellungen Sommer, Michaeliskirche Hildesheim 41-49.

1575 Abbildung bei Drăguț, Arbore Abb. 26.

1576 Abbildung bei Fabritius, Moldaukirchen 392 Abb. 115.

1577 Abbildung bei Millet, Athos, Bildbd. II 240.

textuell wird dem alttestamentlichen ein neutestamentlicher Zyklus gegenübergestellt, dessen intendierte Verherrlichung des Erlösungswerkes Christi in einer überdimensionalen Darstellung der Kreuzigung gipfelt. Die doppelseitig geschnittene Elfenbeinplatte in Berlin zeigt auf der einen Seite die Kreuzigung, auf der anderen zehn Genesis Szenen mit fünf Schöpfungs- und fünf Adam-und-Eva-Darstellungen¹⁵⁷⁹. Das Kreuz als Aufhebung der Sünde der Protoplasten ist in der paulinischen Adam-Christus-Typologie verwurzelt und könnte auf eine Auseinandersetzung mit westlichen theologischen Strömungen hinweisen. Durch die Einfügung des Passionskreuzes in die große zentrale Darstellung der Kreuzerhöhung wird die *theologia crucis* jedoch durch die Bildsprache orthodoxer Liturgie übersetzt. Die bewusste Umgestaltung des kanonischen Festbildes der Hypsosis macht dieses zugleich zu einem Passionsbild, das innerhalb der Grenzen byzantinischer Bildformulierung verbleibt.

Memorial- und Sepulkralkultur

Maßgeblich in Akoumia und Diblochori ist die Einbindung der Adam-und-Eva-Szenen in einen memorialen und höchstwahrscheinlich auch sepulkralen Bezugsrahmen evident. Auch die Arkosolgräber in Evangelismos und das Klosteranwesen in Panteli mögen auf einen Grabkontext hinweisen. Die hoffnungsvolle Erwartung auf die endgültige Erlösung und die Wiedereinsetzung der verstorbenen Stifter in das Paradies durch den gnädigen Schöpfergott spiegelt sich in den protologischen Erzählungen. Die Einbindung von Adam-und-Eva-Abbreviaturen in einen sepulkralen Bezugsrahmen

belegt bereits die frühchristliche Sarkophag- und Katakombenkunst mit biblischen Chiffrebildern der Erlösungshoffnung. Auch die Fresken der Höhlenkirche in Mavruca sind in funeralem Kontext zu deuten¹⁵⁸⁰. Die Monumente der italienischen Frührenaissance bezeugen eine Verknüpfung von Sepulkralkultur und Protoplastenthematik im Kontext endzeitlicher Paradieserwartung. Die monumentale Begräbnisstätte Camposanto Monumentale in Pisa als Ort von Begräbnissen, Totenoffizien und Memorialmessen nimmt an zentraler Stelle der Stirnwand neben Christus als Weltenherrscher einen Adam-und-Eva-Zyklus in das Bildprogramm auf. Konfrontiert wird dieser heilsgeschichtliche Beginn der Menschheit von einem großen Weltgerichtsbild und einer gemalten moralisierenden Todesallegorie, dem »Trionfo della morte« als Kontrastbild zum erhofften paradiesischen *locus amoenus* für die Verstorbenen¹⁵⁸¹. Im Baptisterium in Padua ist der Pantokrator im Zentrum der Kuppel von einer eindrucksvollen gewaltigen Paradiesdarstellung mit Engelchören, Aposteln und Seligen umgeben. Daran schließt sich im letzten Krieselement ein Genesiszyklus an, der auch Adam-und-Eva-Darstellungen enthält¹⁵⁸². Die soteriologische Konzeption der Bilder reflektiert die spätere Nutzung der Taufkapelle als Mausoleum für die verstorbene Stifterin und ihren Ehemann¹⁵⁸³. Auch die Moldauklöster, die die Grablegen der Stifterfamilien im Pronaos beherbergen, fügen den Protoplastenzyklus in ihr heilsgeschichtlich-eschatologisches Konzept ein¹⁵⁸⁴. Die Adam-und-Eva-Motive sind in ihrer Funktion als Hoffnungsbilder der endzeitlichen Neuschöpfung bereits von Anbeginn der christlichen Kunst bis hin zu mittelalterlichen Bildbeispielen eng mit der Sepulkralthematik verknüpft.

1578 Freuler, Bartolo di Fredi 50-95 mit großer Bildtafel im Anhang.

1579 In den Staatlichen Museen (Bode-Museum), Berlin; Kessler, Ivory Plaque 67-95.

1580 Die Kirche befindet sich im Zentrum eines Friedhofsgeländes; Uyar/Peker, Cycle of Genesis Cappadocia.

1581 Dazu Wille, Camposanto Pisa Abb. 12. 18.

1582 Abbildung bei Lievore, Padua Fresken 6 Abb. 1.

1583 Fina Buzzaccarini, die Frau des Fürsten von Padua, Francesco II Vecchio di Carrara, wählte die Taufkapelle als Grablege für sich und ihren Mann aus und ließ sie mit Fresken ausstatten; dazu Lievore, Padua Fresken 3; zur Grabfunktion Saalman, Carrara Burials.

1584 So etwa im mit Genesis Szenen ausgestatteten Kloster Arbore, wo sich die Grabnische des Stifters Luca Arbore und seiner Familie im Vorschiff befindet; Sinigaglia/Boldura, Bukowina 102-103.

Zusammenfassung: Rezeption und Innovation

Die ikonographische Untersuchung zeigt eine nachweisliche Vertrautheit der kretischen Kirchengemälde mit dem überreichen Repertoire bestehender bildlicher Genesistraditionen. Die Kenntnisse von piktoralen Elementen aus unterschiedlichen Handschriften zur Adam-und-Eva-Thematik sind in vielen ikonographischen Details der kretischen Szenen sichtbar. Auch die Aufnahme von etablierten, über Jahrhunderte tradierten Einzelmotiven aus themenfremden oder profanen Kodizes ist zu beobachten. Das Beharren auf der eigenen Bildtradition führt jedoch zu einem starken Selektivismus. Es werden lediglich bildliche Einzelbausteine aufgenommen, keine ganzen Szeneneinheiten. Neue Illustrationskomponenten werden nur dann absorbiert, wenn keine eigenen Bildformulare vorhanden sind, die für diesen neuen Kontext angepasst und verwendet werden können, so etwa für den Schöpfungsvorgang der Protoplasten oder den Handlungsablauf des Sündenfalls. Dort ist eine partielle Nähe zur byzantinischen Oktateuch-Tradition feststellbar. Die drei Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, die eine in vielen Komponenten übereinstimmende und voneinander abhängige Ikonographie zeigen, verwenden die Bildformel des von Engeln getragenen, in der Mandorla thronenden Schöpfergottes. Zum einen sind Anregungen durch das ikonographische Repertoire mittelalterlicher italienischer Monumental- und Buchmalerei zu vermerken. Ähnlichkeiten in der Bildformulierung belegen eine kommunikative Vernetzung mit den Neapolitanischen Bilderbibeln, der Sienser Welterschöpfungshandschrift oder den Fresken von Maria Assunta in San Gimignano, die entweder im Original oder durch die Vermittlung von Kopien bekannt waren. Oft sind es nur Anregungen durch Motive aus dem spätmittelalterlichen Kunstkreis von Wandmalereien oder Manuskripten, die die Maler zu eigenen Entwürfen und einer Neugestaltung unter Verwendung kretischer Bildbausteine inspiriert haben mögen. Die göttliche Weisheit in Evangelismos oder die handanlegende Hilfe des Engels für die postparadiesischen Arbeiten in Akoumia greifen bestehende Ideen und Bildfigurationen auf, erfinden sie jedoch in eigener Szenenformulierung völlig neu. Klar erkennbar ist hier der Einfluss kretaeigener ikonographischer Bestandteile aus dem Weltgerichtszyklus auf die Bildfindung. Gestaltungsstrukturen aus dem endzeitlichen Paradies werden in das irdische Paradies zurückverlagert. Die Herrschaftssymbole, die Nimbierung und die Bekrönung der Protoplasten sowie ihre Ausstattung mit Thronen belegen eigenständige und innovative Akzentsetzungen, die durch ihre Konnexion mit dem endzeitlichen Paradies auf die Erneuerung dieser Zeichen der Gottebenbildlichkeit zielen. Apokalyptisch

gefärbte Bildelemente werden eingearbeitet, etwa der rotierende Strahlenbaum in Evangelismos, der Posaunenengel in Akoumia und Diblochori oder die Weltgerichtssymbole beim Sündenfall in Diblochori. Durch die Eingliederung endzeitlicher Bildzeichen in die Komposition der Genesisszenen entsteht eine enge ikonographische Verzahnung von Protologie und Eschatologie. Die Aufnahme von kretainternen, bereits in Freskenensembles vorhandenen Bildbausteinen erreicht darüber hinaus einen gewissen Wiedererkennungswert für den Betrachter. Der Spinnvorgang in Akoumia, der verzierte Bettüberwurf in Diblochori, die Geburtsmatte in Ano Vianos oder das Blätterversteck der Protoplasten sind bereits in der marianischen Ikonographie verankerte Bildformulare. Die Badeszene weist auf den Geburtsvorgang. Die Figur Christi als endzeitlicher Richter ist aus dem Weltgericht bekannt, die Prosphorazubereitung in Akoumia und die Bestrafungen in Evangelismos können aus den Verdammtdarstellungen hergeleitet werden. Verkündigungs- oder Posaunenengel, die Hexapteryga oder die Paradiesarchitektur greifen ebenfalls sehertrautes Bildgut auf.

Enigmatische Neuerfindungen wie die Behaarung der Protoplasten und der dynamisch-energetische Lebensbaum in Akoumia oder außergewöhnliche Kompositionen wie die szenische Darstellung der Bedeckung in Diblochori zeigen die Innovation kretischer Bilderfindung. Die signifikante Einfügung der Gestalt des Teufels in die Sündenfallgeschichte, die aus bereits bestehenden Bildformeln aus dem Strafgericht übernommen werden kann, führt zu einer eigenen, orthodox hinterlegten Interpretation der Schuldentlastung der Ureltern. Die archaische Darstellung des Drachen, dessen Bildformular aus den Bestiarien oder mittelalterlichen Handschriften entliehen wird, passt sich den Zeitströmungen an, die von der bildlichen Präsenz hybrider Höllenwesen beherrscht werden. Die Arbeitsszenen fallen durch innovative Bildkompositionen auf. Es werden bekannte Bildelemente aufgenommen und zu ganz neuen szenischen Inhalten arrangiert, die sich durch Unikalität auszeichnen. Evangelismos und Akoumia verwenden Bausteine aus dem Weltgericht. In Diblochori sind eindeutige Übernahmen von Ideen aus San Marco und Dečani zu erkennen, die in der Bildübersetzung durch die Verbindung mit kretainterner themenübergreifender Ikonographie, wie dem Verkündigungsengel oder der Badeszene, zu ganz neuen Formulierungen verändert werden.

Die Kirche in Ano Vianos setzt neben der selektiven Verwendung von Grundbausteinen aus bestehenden Genesistraditionen und Übernahmen aus dem Fundus der zwei früheren kretischen Kirchen originelle, sehr individuelle Ak-

zente. Der wandelnde, von der Engelschar begleitete Christus, die eigenwillige Vertreibungsszene und die Auslassung der Arbeitsszenen zugunsten des Patronatszyklus zeugen von einem einfallsreichen und freiheitlichen Gestaltungswillen.

Panteli zeigt eine gänzlich andersartige ikonographische Übersetzung des Stoffes. Der dortige Zyklus fundiert auf einer verkürzten Szenenauswahl aus den Oktateuch-Rezensionen. Anders als in Akoumia und Diblochori wird die biblische Reihenfolge der Episoden aus diesen Handschriften übernommen. Durch planvolle Abänderungen oder bewusste Kürzungen der Vorlage werden jedoch äußerst individuelle Akzente gesetzt. Der anikonische Schöpfergott, die Hand Gottes, wird durch den Lichtstrahl im Himmelssegment ersetzt, eine Reminiszenz an die hesychastische Bewegung der mönchischen Gemeinschaft. Abweichungen gibt es zudem, wenn das Schema des Handschriftenkomplexes nicht in das eigene Bildprogramm hineinpasst. In der Versuchungsszene wird der antiquierte jüdisch belegte Topos der Kamelschlange durch das westliche Standardelement der um einen Apfelbaum gewundenen Schlange ersetzt. Die Verfehlung Adams wird absichtsvoll aus der verwendeten Quelle gestrichen. Diese Eliminierung ist als Anpassung an das monastische theologische Konzept zu interpretieren. Die Kenntnis von illuminierten Handschriften oder Kopien aus der Oktateuch-Tradition ist hier in der mönchischen Gemeinschaft mit Sicherheit vorzusetzen.

Die ikonographische Untersuchung der fünf Kirchen untermauert die Hypothese der interkulturellen Verknüpfung der kretischen Künstlerwerkstätten. Die Adam-und-Eva-Fresken belegen die Kenntnis von bebilderten Handschriften, die durch das Studium am Original während Reisetätigkeiten,

durch Kopien in eigenen Klosterbibliotheken oder durch Musterbücher oder Entwurfsblätter den ausführenden Malern bzw. den Stiftern bekannt waren. Viele einzelne Bildbausteine werden aus illustrierten, sowohl okzidentalischen wie auch orientalischen Manuskripten oder aus dem Umkreis der italienischen Kunst des Trecento übernommen. Die Einflechtung von Inspirationen und Ideen aus dem Pool der über Jahrhunderte tradierten Genesis-traditionen ist evident. Einerseits ist eine Öffnung für fremde Bildmotive vorhanden. Zugleich zeigt sich eine Bewahrungstendenz, bestehende Bildtradition, falls vorhanden, zu verwenden. Die ausgefallenen Neuerfindungen, die auch zukünftig nicht mehr in Bildprogrammen mit Adam-und-Eva-Szenen erscheinen, zeugen von einer äußerst kreativen, durch die Grenzen orthodoxer Dogmen abgesteckten Freiheit und einer durchaus phantasievollen Genialität der Künstler. Die Verflechtung mit kretainternen Leitchiffren bietet zudem eine Orientierungshilfe für die Bildinterpretation des Rezipienten. Die Synthese aus externen Vorlagen und eigenen, bereits im kretischen Bildrepertoire vorhandenen Bildformularen zu innovativen Neuschöpfungen beweist einerseits interkulturelle Kompetenz und dokumentiert andererseits die Bewahrung byzantinischer Bildtraditionen. Die Aufnahme »moderner«, erst in spät- oder postbyzantinischer Zeit in die Bildsprache übersetzter Themen – neben den Adam-und-Eva-Episoden etwa der Ampelos oder das historisierende Monumentalbild der Wurzel Jesse – belegt zugleich die Hinwendung zu avantgardistischen Tendenzen. Am Ende der spätpaläologischen Epoche stehend übernehmen die Kirchenstiftungen eine Vorreiterrolle für die zahlreichen, mit Adam-und-Eva-Zyklen ausgestalteten ikonographischen Konzepte metabyzantinischer Kunstdenkmäler.

Schlussbemerkungen

Objektanalyse

Durch intensive Forschungen am **Objekt** selbst entstanden nachvollziehbare und fundierte Rekonstruktionen der teilweise stark zerstörten Fresken. Zusammen mit den ausführlichen Beschreibungen und Szenenzuordnungen der in der byzantinischen Wandmalerei einmaligen Bildzyklen leistet diese umfassende Dokumentation zu den kretischen Adam- und-Eva-Bildzeugnissen einen wichtigen Beitrag zum Erhalt des kulturellen Erbes Kretas. Die Analyse der **Bildtypen** der Adam- und-Eva-Szenen ergab eine kongruente Schnittmenge an identischen Bildformularen in vier der ausgemalten Kirchen, sodass von einem Kopierverhältnis durch direkte Kenntnis der Kirchengemälde oder von einer musterbuchartigen Vorlage ausgegangen werden kann. Dieser Basisbestand an ikonographischen Formeln und szenischen Prozessen könnte als Katalog für die Planer der Bildkonzepte und als Malanleitung für die ausführenden Maler gedient haben. Die übereinstimmenden piktoralen Bausteine etwa des endzeitlichen Christuslogos als Schöpfergott, der acht schöpfungsbegleitenden Engel, des hybriden Drachenuntiers als Verführerwesen oder des Verbergungsvorgangs beim Gericht verweisen auf ein gemeinsames archetypisches Bildreservoir. Aus diesem Fundus stammen auch die gemeinsamen narrativen Elemente der Handlungsabläufe von Erschaffung und Sündenfall. Die nicht kanonisch festgelegte Ikonographie und die Verortungsfreiheit lassen jedoch viel Spielraum für eine originelle und phantasievolle Ausgestaltung der Bildformulare, etwa des unikalischen Schöpfungs- und Verführungsbaums in Akoumia, und für eine individual-reflektierte Einfügung in das jeweilige Bildkonzept, wie die Fortführung der Adam- und-Eva-Szenen durch einen Heiligenzyklus in Ano Viannos. Auch innovative Kontaminationen, wie die Integration des Bedeckungsvorgangs in Diblochori, oder eigenwillige Veränderungen von Handlungsabläufen, wie die Vertreibung in Ano Viannos, gehören zu den Freiheiten der Bildplaner. Die postparadiesischen Szenen differieren gänzlich in Form und Inhalt, sie sind vielmehr völlig kirchenindividuelle Neuschöpfungen, die Hinweise auf die thematische Schwerpunktlegung des jeweiligen Ausmalungsprogramms liefern. Die Variationen in Länge, Szenenauswahl, Detailausschmückungen, Rauminszenierung und Hierarchisierung sind abhängig von den Wünschen des jeweiligen Auftraggebers oder Initiators der Bildkonzepte. Die örtlich abgelegene Kirche im Osten der Insel entwickelt als Katholikon eines Klosters autonome, von den anderen Kirchen ikonographisch unabhängige Bildfolgen.

Die weiterreichenden Untersuchungen zum Bildprogramm und Szenenrepertoire der Kirchen ergaben einen möglichen **Werkstattzusammenhang** zwischen den vier Kirchen in Evangelismos, Ano Viannos, Galipha und der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni, wobei Letztere hingegen keinen Genesiszyklus bieten. Kalloni präsentiert jedoch in seinem bildlichen Kontingent überraschende, fast deckungsgleiche Korrespondenzen zu Evangelismos und Ano Viannos. Verblüffende Analogien in ikonographischen Details und gravierende Affinitäten von szenischen Abläufen, aber auch stilistische Kongruenzen belegen ein enges Kopierverhältnis mit einem gemeinsamen Werkstattkontext. Es ist vorstellbar, dass die Auftraggeber von Kirchengemälden die Möglichkeit hatten, durch eigene Anschauung der Fresken oder durch skizzierte Vorlagen eine Szenen- oder Motivauswahl zu treffen und diese bei den beteiligten Künstlern eines Malerverbandes zu beauftragen. Die Zusammenstellung der Bildbausteine und Szenenabläufe sowie die Einfügung in eine unverwechselbare, individuelle Bildkonzeption erfolgten durch die Stifter und Konzepture der jeweiligen Programme. Die Genesissequenzen von Akoumia und Diblochori zeigen ein ähnliches Imitationsphänomen. Sie weisen in innovativen Formulierungen sehr enge ikonographische Übereinstimmungen auf, die jedoch in Ausführungsdetails und Stil variieren und in kircheneigener Bildsprache gestaltet werden. Hier ist zweifelsohne eine Reproduktionskonstellation auf Basis von Musterbucheinträgen, Bildschablonen oder, aufgrund der örtlichen Nähe wahrscheinlicher, durch direkten Betrachtungsmodus anzunehmen. Die Ausführung oblag jedoch hier, evident durch den Zeitabstand von 28 Jahren, unbestrittenen Künstlern mit unterschiedlichem stilistischem Design.

Im theologischen **Bildkonzept** aller Kirchen dominiert eine eschatologisch-soteriologische Grundstruktur, in die die Adam- und-Eva-Episoden eingepasst werden. Die endzeitliche Ausrichtung impliziert eine paränetisch-didaktische Intention mit einer paradigmatischen Warnfunktion der Ureltern. Die Protoplasten treten als Mahnbeispiel für teuflische Verführbarkeit und göttliche Verurteilung auf. In ätiologischer Hinsicht entsteht eine protologische Ursprungsanamnese der Sündhaftigkeit des Menschen. Die diabolische Personalisierung des Bösen in Akoumia und Diblochori und die drastisch-anschauliche Darbietung in Gestalt eines Drachenwesens veranschaulichen in ikonischer Präsenz die zu allen Zeiten bedrohliche Urgewalt des Teuflischen in der Welt. Die Protoplasten dienen als Anschauungsmodell für die Notwendigkeit und unabdingbare Faktizität eines göttlichen Gerichtes, das bereits im urzeitlichen Paradies vollzogen ist

und zukünftig für alle Menschen erfahrbar wird. Anthropologische, soziale, moralische und religiöse Fragen werden in den urgeschichtlichen Handlungsablauf der Protoplastenvita projiziert. Die Zeitebenen von Protologie und Eschatologie überlagern sich. Die Interpretation des Schöpfers als Christus der Deutera Parousia oder die Zahlensymbolik der acht Engel verknüpfen die ontologischen Ebenen von Schöpfung und Neuschöpfung, von urzeitlichem und endzeitlichem Paradies. Diese durch die ikonographische Verzahnung erreichte anachrone Historizität transformiert die Adam-und-Eva-Geschichten zu universellen zeitresistenten Schlüsselereignissen mit eschatologischer Dimension. Die Verdichtung von Zeit- und Handlungsmomenten wird auf symbolische Prägnanz fokussiert, die Deutungsschemata für den Menschen vermittelt.

Viele Hinweise weisen auf einen **Grabkontext** in den Kirchen. Die liturgische Memoria für die Toten verdichtet sich durch den eschatologischen Sinngehalt der Protoplastenepisoden zu einer bildlichen Memoria. Diese narrativ-ikonische Soteriologie fließt in die liturgischen Memorialriten für das Seelenheil der Donatoren ein. Adam und Eva werden als Heilsgaranten für die verstorbenen **Stifter** okkupiert. Die anthropogenetisch ausgerichteten Genesiszenen, die bis auf Panteli keine Weltschöpfung zeigen, zielen nicht auf eine kosmische, sondern auf eine individualisierte Eschatologie hin, die durch die propagierte sepulkrale Einbindung motiviert ist. Der private, personalisierte Gehalt der Adam-und-Eva-Bilder kristallisiert sich nachdrücklich in den Arbeitsszenen heraus, die sogar Lebensspuren der Stifterinnen aufnehmen können. Das »Einschleichen des Stifters in die Heilsgeschichte«¹⁵⁸⁵ ist als interkulturelles Phänomen vornehmlich im mittelalterlichen Kunstkreis bekannt. In den bildlichen kretischen Genesisauslegungen kommt es zu einer unterschiedlichen **Neubewertung** der Protoplasten als prototypische Leitbilder für die Spender der Ausmalungen. Während Eva im mönchischen Umfeld in Panteli als Hauptschuldige am Sündenfall negativ konnotiert ist, zeigen die anderen Kirchen Gleichstellungstendenzen. Das Zugeständnis identischer Herrschaftszeichen, das Begrüßungsmotiv bei der Erschaffung oder die gemeinsame Urteilsannahme verketteten Adam und Eva zu gleichrangigen, überindividuellen, Zeit und Raum übergreifenden Figuren der Heilsgeschichte. In Akoumia und Diblochori überrascht darüber hinaus die positive Konzeption der Gestalt Evas, die als Identifikationsfigur für die Stifterinnen fungiert. Ihre über Jahrhunderte festgeschriebene Rolle als negativer Antitypus zur Gottesmutter wandelt sich zum vorbildhaften Idealtypus christlich-orthodoxer Lebensführung. Diese donatorische Vereinnahmungstendenz Evas als persönliche Heilsträgerin verweist auf eine vermehrte Präsenz von Frauen im spätmittelalterlichen Stifterwesen¹⁵⁸⁶. Im Kloster von Panteli wird Adam dagegen sehr prononciert zum

Urtypus mönchischer Gottesgemeinschaft und zum Leitbild asketischer Lebenshaltung erhoben.

Der Stifterwille spielt bei der Entstehung der Freskenausstattung dieser Kirchen eine entscheidende Rolle. Die in zwei Kirchen erwähnten Priester und das intellektuelle Potential der Mönchsgemeinschaft in Panteli lassen auf ein hohes Bildungsniveau der Konzeptplaner schließen. Nicht nur die Stifterinschriften und Stifterporträts, sondern auch szenenintegrierte Hinweise auf individualisierte Anliegen und die Komplexität der Bildkonzepte offenbaren den enormen Einfluss der theologisch gebildeten Auftraggeber, die sicherlich zugleich als Programmkonzeptreure fungierten. Die exklusive Auswahl an singulären, neu in der Freskenmalerei Kretas aufgenommenen Bildthemen wie dem Ampelos, und seltenen dargestellten Szenen, wie dem Gleichnis von der Königlichen Hochzeit oder einer individuell interpretierten Kreuzerhöhung deuten zusammen mit der unkonventionellen und innovativen Rezeption der Adam-und-Eva-Thematik auf eine umfangreiche interkulturelle Gelehrsamkeit und einen hohen gesellschaftlichen Stand, der in die kretische Noblesse verweist. Zudem setzen die eschatologisch-soteriologisch ausgerichteten Bildkonzepte gezielt kircheneigene, durch die Auftraggeber beeinflusste Akzentuierungen und Differenzierungen, die sich nachdrucksvoll und prägnant in den individuell gestalteten postlapsarischen Szenen offenbaren. Evangelismos pointiert maßgeblich die paränetisch-didaktische Komponente, in Akoumia werden die Gültigkeit der orthodoxen Glaubenswerte und die positiv konnotierte synergistische Werkgerechtigkeit akzentuiert, in Ano Viannos erfolgt eine heilsgeschichtliche, schwerpunktmäßig staurologische Einbindung, in Diblochori wird der heilshistorische Aspekt auf das inkarnatorische Geschehen gelenkt und in der Klosterkirche in Panteli ist die eucharistisch-hesychastische Ausrichtung einer christozentrischen Mystik prägend. Dadurch ist dort eine stärker präsentisch-sakramentale als eine futurische Eschatologie greifbar. Alle Bildkonzepte stehen in Kongruenz mit den fundamentalen **orthodoxen Dogmen** und Glaubenswerten und propagieren zugleich unionsfeindliche und antilateinische Überzeugungen. In Akoumia und Diblochori werden infrasemantische Bildchiffren für eine trinitarische Schöpfungstheologie in die Erschaffungsszenen eingefügt. Die Ausstattung der Protoplasten mit Herrschaftssymbolen sind Zeichen der Ebenbildlichkeit und der göttlichen Philanthropie. Sie definieren die ursprüngliche Absicht und das endgültige Ziel des Menschen, die Rückkehr in die ungetrübte paradiesische Gottesnähe. Der Weg der Theosis, der Vergöttlichung für die Gläubigen, ist durch dieses gnadenreiche Unterpand besiegelt. Die Hoffnung zielt auf eine ganzheitliche Erlösung des Menschen, die Einheit von Leib und Seele ist Gegenstand der Neuschöpfung, wie es in den einphasigen Erschaffungsszenen protologisch vorge-

1585 Der Titel des Aufsatzes von Schlink, Stifter.

1586 Ein ähnliches Phänomen der Vereinnahmung Evas als persönliche Heilsträgerin und prototypische Idealfigur durch eine weibliche Stifterin zeigt das Bildprogramm des Reliefportals des Münsters in Thann; dazu Horn, Eva.

bildet ist. Durch die Einführung des personalisierten Teufels in Akoumia und Diblochori, die auf dem orthodoxen Theologumenon der Engelfalltradition basiert, wird als Gegengewicht zur westlichen Erbsündenlehre eine Entlastung der menschlichen Schuld erreicht und die Prämisse für die göttliche Philanthropie geschaffen. Die Arbeitsszene Evas in Akoumia bezeugt den Synergismus von göttlicher Gnade und christlichen Werken. Zugleich sind dort in den szenischen Abläufen verborgene, dem gläubigen Betrachter durchaus offenkundige Bekenntnisse zum byzantinischen Ritus, etwa die Anti-Azymen Polemik, und zu orthodoxen Grundwerten eingefügt. Ano Viannos entwirft ein illustriertes Zeugnis für die orthodoxe Trinitätslehre und dementiert die westliche Filioque-Formel. Diese bildsemantischen Indizien können über die Demonstration der Rechtläubigkeit hinaus als strikte Abgrenzungstendenzen gegenüber den katholischen Lateinern und den Unionsbefürwortern verstanden werden.

Bildfindungsanalyse

Der Erfindungsprozess der neugeschaffenen kretischen Adam-und-Eva-Sequenzen ist einerseits durch die Verknüpfung der Bilder mit textlichen Zeugnissen und andererseits durch die Aufnahme und Variation von ikonographischen Formulierungen aus einem Konglomerat bestehender Bildbausteine geprägt. Der reichhaltige Pool literarischer und ikonographischer Raster schafft zugleich die Voraussetzung für zahlreiche innovative Neuschöpfungen, die auch in der Folge unikal bleiben. Der festgestellte Einfluss unterschiedlichster **schriftlicher Quellen** auf das Bildprogramm lässt auf die hohe Literarität und theologische Bildung der Auftraggeber schließen. Ohne Frage ist die Kenntnis des griechischen Textes der Genesis aus der Septuaginta vorauszusetzen. Die größte Textnähe in der Handlungsabfolge zeigen dabei die Bildsequenzen in Panteli. Die einphasige, distanziert-geistige Schöpfungshandlung und die Herrschaftssymbolik der Protoplasten entwickeln sich aus dem ersten Schöpfungsbericht und Einflüssen patristischer Bibelauslegung. Das sonnengeachtete Schöpfungsbaumgebilde in Akoumia ebenso wie der rotierende Strahlenbaum in Evangelismos nehmen Vorstellungen von Ephraems zölestischem Paradies als Raum göttlicher Präsenz und seiner solarmetaphorischen Gegenwart auf. Das Studium der im Mittelalter populären **apokryphen Adamschriften**, die sich bevorzugt mit den postparadiesischen Lebensbedingungen der Ureltern beschäftigen, führt in Akoumia und in der Folge in Diblochori zu innovativen und unikalbleibenden Bildübersetzungen in der Versuchungsgeschichte. Auch das Motiv der durch Engel vermittelten göttlichen Unterstützung für die Vertriebenen in Akoumia wird durch diese Vita-Schriften popularisiert. Viele Bildformulare sind in der zeitgenössischen mittelalterlichen Gedankenwelt verwurzelt, einer hybriden Kultur aus apokryphem Schrifttum und Florilegien mit lange tradierten Sagengeschichten und volkstümlichen Märchen und zugleich eingewoben in

eine durch Bestiarien und Jenseitsphantasien beeinflussten Denkwelt. Die Visionen vom himmlischen Paradies, die in den **Apokalypsen** des Mittelalters eine neue Blüte erreichen, haben ihre Spuren in den Bildelementen des protologischen Paradieses hinterlassen. Der thronende Christus als Weltenrichter, der himmlische Hofstaat der Engel, die Gestalt des Diabolos, das monströse Drachenwesen oder die rotierende Feuer- und Sonnensymbolik sind literarische Elemente der mittelalterlichen, eschatologisch gefärbten Ideenwelt. Auch die paränetischen Implikationen angesichts des drohenden Weltgerichts, die die kirchlichen Bildkonzepte durchziehen, entstammen der populären Literatur der Jenseitsreisen. Die anschaulich inszenierten Interaktionen zwischen Eva und dem Verführerwesen erinnern an die dramaturgischen Darbietungen der beliebten Adamspiele. Die für Byzanz bedeutende theologische Strömung des **Hesychasmus** beeinflusst nachhaltig die bildlichen Formeln, signifikant in der Klosterkirche in Panteli, die den schöpfungswirksamen göttlichen Energiestrahle als anikonisches Gottesbild einsetzt. Evangelismos nimmt, ebenso wie Akoumia, in seinem rotierenden Paradiesbaum die hesychastischen Ideen der göttlichen Energie- und Lichtquellenmetaphorik auf. Auch die dortige Verzahnung der Endzeitgleichnisse mit den Protoplastenszenen basiert auf Ideen des Nikolaos Kabasilas. Das Weisheitsthema, das in Evangelismos und Akoumia die Erschaffungsszenen durchzieht, ist ebenfalls im Hesychasmus verwurzelt. Einen wesentlichen Beitrag zum Bildfindungsprozess leistet die sakrale Sprache der **Liturgie**, deren Hymnen eine Quintessenz der dogmatischen und geistlichen Entwicklung der Ostkirche darbieten. Die akustisch vermittelten Bilder der gottesdienstlichen Feiern und Zeremonien geben Anregungen für die optische Gestaltung der Abläufe von Schöpfung und Sündenfall und binden diese in den kirchlichen Raumkult ein. Die aus dem liturgischen Vollzug vertrauten Bilder der Protoplasten tauchen in den szenischen Genesismalereien der Kirchen auf. Die Fastenliturgie, das Fest der Kreuzerhöhung, aber auch **Toten- und Memorialzeremonien** lassen die Erinnerung an die göttliche Ebenbildlichkeit, das gnadenvolle Lichtkleid und die Königsherrschaft des Menschen in den Erschaffungsszenen, an die Person des listigen Satans als Versucher, das bedrohliche verführerische Drachenwesen, an Vertreibung und Gericht vor den Augen der Gläubigen entstehen. Die Abbildungen des kirchlichen Sakralraumes sind auf die liturgische Performanz bezogen und bieten so Möglichkeiten der Lesbarkeit für die Rezipienten, nicht nur für die priesterliche, theologisch gebildete Elite, sondern auch für das im byzantinischen Ritual geschulte laienhafte Publikum der Gläubigen.

In den literarischen Aufarbeitungen der Genesiszeugnisse ist von Anfang an, bereits in den Schriften des LAE, eine starke **Eschatologisierungstendenz** ersichtlich, die die protologischen Ereignisse in ein enges Beziehungsgeflecht zu den endzeitlichen Ereignissen rückt. Das Woher und Wohin des Menschen ist unlösbar miteinander verknüpft. Die Christusfigur ist Schöpfer und Erlöser zugleich. Diese konzeptionelle Verschmelzung von Ur- und Endzeit in den narrativen

Paradies- und Gerichtsimaginationen wird in den Kirchenprogrammen und ikonographischen Formeln der Genesisdarstellungen, maßgeblich in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, bildlich annektiert.

Für die Rezeption **ikonographischer Vorbilder** bei der Visualisierung von szenischen Abläufen und Bildformeln auf Kreta präsentiert sich eine komplexe Mixtur aus dem bestehenden externen Fundus von Genesisbildformularen und dem Repertoire kretaeigener Ikonographie bis hin zu völlig eigenen, innovativen Bildschöpfungen. Die Bedeutung von Handschriften als Übertragungsmedium für Bildbausteine und szenische Abläufe kristallisiert sich als Untersuchungsergebnis der Prozessanalyse evidenzbasierend heraus. Klosterbibliotheken als Vernetzungspunkt von Sammlungen und manuellen Reproduktionen waren auch für die kretischen, theologisch gebildeten Programmkonstrukteure ein Fundus für neue Ideen und piktorale Anregungen. Dabei ist eine Kenntnis sowohl der Bildtradition von byzantinischen Handschriften als auch des reichen Bibelschatzes des lateinischen Westens und der orientalischen Miniaturen eine glaubhafte Option. Die illuminierten Oktateuch-Kodizes sind als bildliches Reservoir ikonographischer Genesisübersetzung in allen Kirchengemälden vorauszusetzen. In Panteli erfolgt ein konservativer, jedoch Szenen reduzierender Kopierprozess, der in Anpassung an das mönchisch-hesychastische Bildkonzept wenige inhaltlich begründete Veränderungen zulässt. So wird die Sündenfallgeschichte auf die Vorbildfunktion Adams für die Klostersgemeinschaft zugeschnitten. Die anderen vier Kirchen betreiben einen stärkeren Selektismus, der nur einzelne Bildformulare, etwa einen Teil des Erschaffungsvorgangs Adams, absorbiert, während die Evaschöpfung mit unikalen Modulationen eigenen Gesetzen folgt. Weiterhin zeichnet sich durch die Untersuchung der kretischen Bildformulare die Faktizität eines Kulturtransfers mit dem italienischen Europa ab, praktiziert durch bestehende künstlerisch-kulturelle Beziehungen. Übernahmen von Ideen aus der römischen Genesis-tradition sind eruiert. Das einphasige Erschaffungsmodell mit einer distanziert-spirituellen Schöpfungshandlung durch das Wort wird statt einer in der Cotton-Genesis verwurzelten manuellen Erschaffung aus dem Pool vorhandener Traditionen ausgewählt. Der Reproduktionsprozess wird jedoch äußerst selektiv, dabei vorzugsweise sujetbezogen und nicht kopistisch betrieben. Variationen und Innovationen stehen in den Kirchen, ausgenommen in Panteli, im Mittelpunkt der Genesisbilderfindung. Anregungen und Ideen aus dem westlichen Europa, eventuell vermittelt durch Handschriften oder Musterbücher, werden absorbiert, aber mit eigenen bildlichen Mitteln übersetzt. Die endzeitliche Interpretation des Schöpfergottes, der anthropomorphe Schöpfungs- und Lebensbaum oder die Hilfe der Engel für die Vertriebenen

sind als motivgeschichtliche Bildbeispiele bereits vorhanden, erfahren jedoch eine kretaspezifische piktorale Ausformung.

Ein Schwerpunkt des Bildfindungsprozesses der vier ikonographisch vernetzten Kirchen liegt auf der Adaption von bildlichen Annexionsmetaphern aus kretainternen Szenenkomplexen und deren Anpassung an die Adam-und-Eva-Thematik. Bildformeln, die als normgebend für bestimmte Szeneninhalte bereits belegt sind, bilden Erkennungschiffren für inhaltliche Aussagen. Gestaltungselemente aus der Geburtsikonographie werden in Diblochori eingefügt und mit bildsemantischen Zeichen aus der Mariensprache vermischt. Das Bilderrepertoire des Weltgerichts und des himmlischen Paradieses bietet den größten Bestand an Formularen für den protologischen Themenkreis. Zwei der postparadiesischen Episoden in Evangelismos und Akoumia schöpfen aus dem Fundus der endzeitlichen Verdammtenbilder. Zahlreiche ikonische Bausteine und eingefügte bildsemantische Zeichen konstruieren so Erkennungschiffren im visuellen Kommunikationsprozess und ermöglichen eine Lesbarkeit für die mit derartigen Bildprogrammen vertrauten Rezipienten. Neben Reproduktion und Selektismus aus vorhandenen Genesis-traditionen und kretaeigener Ikonographie kommt es zu originellen Neuschöpfungen. Die in mittelalterlichen Kirchengemälden unikale Ausstattung beider Protoplasten mit Herrschaftssymbolen ist weder in östlichen noch in westlichen Bildlösungen bezeugt. Dieses Alleinstellungsmerkmal setzt die Darstellungen in vier der fünf Kirchen von der üblichen bildlichen Umsetzungskonzeption ab. Phantasievolle Neuformulierungen und innovative Bilderfindungen für dieses ikonographisch nicht festgelegte Thema der Genesis auf Kreta bereichern die Bildprogramme. Viele ungewöhnliche Kreationen wie der lebenspendende Schöpfungsbaum und extraordinäre Szenenkompositionen wie die apokryphe Versuchungsgeschichte mit dem Diabolos oder die innovativen postparadiesischen Episoden bleiben singulär und finden keine Übernahmen in späteren Genesisübersetzungen. Die Adaption von externen Bildtraditionen und die Erfindung von Neukreationen erfolgen jedoch in Kongruenz mit den Gesetzen des etablierten kretischen Dekorationskanons.

Die lange Absenz der alttestamentlichen Adam-und-Eva-Thematik im Bildprogramm byzantinischer Kirchen mag durch die fehlende systematische Aufarbeitung der Erbsündenlehre in der ostkirchlichen Theologie erklärt werden¹⁵⁸⁷. Das wachsende Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit, das in den im 14. und 15. Jahrhundert vermehrt erscheinenden kretischen Weltgerichtsdarstellungen und ihren Höllendarstellungen seinen bildlichen Ausdruck findet, stellt einen möglichen Verstehenshorizont für das unvermittelte Erscheinen dieser sich mit der Ursünde auseinandersetzenden Episoden dar. Die Motivationsquellen und stimulierenden **Impulse** für die

1587 In der östlichen Patristik hat sich keine der westlichen Theologie entsprechende Erbsündenlehre herausgebildet; dazu Onasch, *Konfessionskunde* 237. – Staniloae, *Orthodoxe Dogmatik I* 379-416. – Gallon, *Herrscher* 70-

71. – Kremer, *Mundus Primus* 179. 215. 225. 237. 495. – Niehoff-Panagiotidis, *Sündenverständnis*.

Aufnahme im spätbyzantinischen Kreta sind jedoch in einem komplexen und vielschichtigen Geflecht unterschiedlicher Einflüsse zu verorten. Die interkulturelle Inspiration durch den bestehenden Kulturaustausch, etwa die Anregung durch Bildprogramme des lateinischen Europas, ist eine plausible Erklärung. Die Nähe zur Fassadengestaltung von Kirchenportalen, die symbolisch als Schwelle zum Paradies das Weltgericht und die Protoplastenthematik verknüpfen, ist nicht zu verleugnen. Die überall in der mittelalterlich-europäischen Kultur präsente Relevanz des Memorial- und Stifterwesens sowie der allgemeine apokalyptisch-endzeitlich orientierte Zeitgeist spielen eine entscheidende Rolle. Die Beschäftigung mit den posthumanen Konditionen, die Weltgerichtsfurcht und Höllenangst sowie der Glaube an die Effektivität der liturgischen und bildlichen Memoria sind ein multikulturelles Phänomen dieser Epoche. Im Bildfindungsprozess kommt es jedoch nur zu selektiven Übernahmen von Anregungen und Einzelmotiven aus dem westlichen Kunstkreis, die an die byzantinisch-traditionelle Illustrationspraxis assimiliert und in den Kanon orthodoxer Theologie und Liturgie integriert werden. Transkulturelle Verquickungen ereignen sich als dynamischer komplexer Prozess der Erfindung neuer Ausdrucksformen und hermeneutischer Bilder für die Vermittlung kirchlicher Glaubensinhalte und persönlicher Frömmigkeit in einer Balance zwischen abgrenzender Bewahrungstendenz und freiheitlichem Umgang mit inspirierenden Novitäten, ohne in irreversibler Hybridität aufzugehen. Die unionsfeindlichen bildinternen Metaphern in Akoumia verdeutlichen die Indienstnahme von externen Formularen für identitätswahrende Ziele.

Das ikonographische Programm der Kirchen kann wie auch die Bibelexegese in mehreren Sinnebenen interpretiert werden. Hinter dem rein Narrativen der alttestamentlichen Bilderwelt sind allegorisch-typologische, moralisch-ethische und endzeitlich-anagogische Aussagen verborgen. Auch die schöpferische Einbeziehung privater Aspekte der Auftrag

gebenden Personen in diese mehrdeutige Bildsprache ist ein bekanntes Phänomen mittelalterlicher kirchlicher Illustrationssysteme¹⁵⁸⁸. So zeigen auch die Adam-und-Eva-Zyklen ihren Schwerpunkt nicht im Erzählerischen, sondern in den metahistorischen Chiffren für die jeweiligen Kirchenstifter. Die Zentrierung auf die ikonische Prägnanz bewirkt eine Allgegenwart der Ereignisse und eine Entzeitlichung. Die Botschaft der kommunizierten Bedeutungsinhalte der Protoplastenszenen sind personalisierte überzeitliche Trost- und Hoffnungsbilder. Wie schon in der frühchristlichen Kunst dienen sie als Chiffren der Heilssicherung. Sie spiegeln unter dem Blickwinkel der Philanthropie Gottes eine optimistische Anthropologie. Die Betonung der Ebenbildlichkeit und ursprünglichen Herrschaftsstellung des Menschen sowie die Auslassung des negativ-sündenbehafteten Fallbeispiels des Brudermordes setzen positive Akzente gegenüber der stärker pessimistisch ausgerichteten Prädestinationslehre des augustinischen Erbsündenkonzeptes. Der Weg der Vergöttlichung, der mit der endgültigen Rückkehr in den herrschaftlichen Stand der Protoplasten endet, spiegelt einen schöpfungstheologischen Humanismus, der biblisch durch den Erschaffungswillen des gnädigen Gottes begründet wird. Diese in den Protoplastenbildern grundgelegte Ursprungsanamnese des Menschen als göttliches Wesen und seine Rückversetzung in den ursprünglichen Beziehungsstatus der durch Sünde ungestörten Gottesnähe im Prozess der Theosis kongruieren mit der Konzeption der hesychastisch ausgerichteten byzantinisch-orthodoxen theologischen Lehrmeinungen. Die überzeitliche Heilsrelevanz der Protoplastenerzählungen manifestiert sich im präsentischen Geschehen der liturgischen Handlungen und im Mysterium der Eucharistie. Die Adam-und-Eva-Bilder werden wie andere alttestamentliche Episoden in das etablierte typologisch-heilsgeschichtliche Beziehungsgeflecht einbezogen. Sie fungieren als Endzeitpräfigurationen für das letzte Gericht, für die Neuschöpfung und das zölestische Paradies.

1588 Zum Stifter- und Auftragswesen in der mittelalterlichen Kunst Meier/Jäggi/Büttner, Ruhm.

Zusammenfassung

Fünf der fast 1000 ausgemalten Kirchen auf Kreta zeigen einen Adam-und-Eva-Zyklus: Akoumia (1389), Diblochori (1417), Evangelismos (Ende 14. Jh.), Ano Viannos (1401) und Pandeli (1. Hälfte 15. Jh.). Die Forschungsperspektive dieser Arbeit ist auf die Aspekte des konstruktiven Bildfindungsprozesses und der kulturhistorischen Aussageintention dieser in der byzantinischen Monumentalmalerei einzigartigen alttestamentlichen Sequenzen gerichtet. Die Erstformulierung der Szenen und die neu zu erfindende Eingliederung in das kirchliche Bildprogramm sind im Spannungsfeld von Bewahrungstendenzen traditioneller Bildformeln und dem Freiraum für kreative Neuschöpfungen verortet.

Im ersten Teil erfolgt nach grundlegenden Rekonstruktionen der teilweise zerstörten Fresken eine systematische objektbezogene ikonographische Analyse. Vier der Kirchen haben eine kongruente Schnittmenge an identischen Bildformularen, während Pandeli ein eigenes, auf den Oktateuchen basierendes Konzept entwirft. Analogien in ikonographischen Details und Affinitäten von Abläufen belegen für einige Ausmalungen enge Kopierverhältnisse mit gemeinsamem Werkstattkontext. Die nicht kanonisch festgelegte Ikonographie und Verortungsfreiheit lassen dennoch Spielraum für originelle individuelle Ausgestaltung. Die postparadiesischen Szenen differieren gänzlich, sie sind kirchenindividuelle Neuschöpfungen, die auf die thematische Schwerpunktlegung des jeweiligen Bildprogramms hinweisen. Die Kontextualität mit den angrenzenden Szenen sowie die Anknüpfungspunkte an theologische Leitgedanken und individuelle Anliegen der Stifter definieren die kirchenindividuelle Einflechtung. Alle Bildprogramme stehen in Kongruenz mit den fundamentalen orthodoxen Dogmen und Glaubenswerten und propagieren zugleich unionsfeindliche und antilateinische Ansichten, wovon bildsemantische Spuren in den Protoplastenszenen zeugen. Zugleich erfolgt eine positive Neubewertung der Protoplasten als prototypische Leitbilder für die Stifter(innen).

Der zweite textbasierte Teil beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Bildformulierungen und Narrationen zu den Schriftquellen und deren Relevanz für den Bildfindungsprozess. Vielfältige literarische Bausteine liefern Erklärungsmodelle für die erzählerische und die semantische Ebene der Geschichten. Der literarische Kenntnisstand lässt auf theologische Bildung der Auftraggeber schließen. Die im Mittelalter populären

apokryphen Adamschriften, märchenhaftes Legendengut, apokalyptisches und hesychastisches Schrifttum sowie die sakrale Sprache der Liturgie haben die Bildsprache geprägt. Das multikulturelle Phänomen einer apokalyptisch-endzeitlich geprägten Zeitströmung induziert eine protologische Ursprungsanamnese der menschlichen Sündhaftigkeit mit einer paränetisch-didaktischen Mahnfunktion der Ureltern.

Das Hauptgewicht liegt im letzten Teil auf der ikonographischen Herkunftsanalyse der szenischen Abläufe und Einzelbausteine. Im Bildfindungsprozess präsentiert sich eine komplexe Mixtur aus dem externen Fundus von Genesisbildformularen und dem Repertoire kretaeigener Ikonographie bis hin zu völlig eigenen Schöpfungen. Die Bedeutung von illuminierten Handschriften als Transfermedium kristallisiert sich evidenzbasierend heraus. Die Kenntnis von Originalen oder Kopien, etwa der Oktateuche, gründet auf der künstlerischen Vernetzung durch klösterliche Bibliotheken. Ebenso zeichnet sich die Faktizität eines dynamischen Kulturaustausches mit dem italienischen Europa ab. Der Reproduktionsprozess ist jedoch selektiv, motivgeschichtliche Anregungen können in innovativer Ausformung neu übersetzt werden. Die Adaption bildlicher Annexionsmetaphern aus kretainternem Bildrepertoire, besonders aus Weltgericht und himmlischem Paradies, ist evident. Die dadurch evozierte Eschatologisierung des Adam-und-Eva-Themas rückt die Urzeit in ein enges Beziehungsgeflecht zur Endzeit. Das Woher und Wohin des Menschen wird durch ikonographische Konstanten unlösbar miteinander verknüpft. Diese eschatologisch-soteriologische Grundstruktur impliziert eine anachrone Historizität, die Adam und Eva zu überzeitlichen Trost- und Hoffnungsbildern formiert. In einem mutmaßlich funerals Bezugsrahmen werden diese als Heilsgaranten für die verstorbenen Stifter okkupiert. Die Protoplastenerzählungen finden ihre ikonische Präsenz in der liturgischen Memoria. Die schöpfungstheologisch in den Bildern grundgelegte Königsherrschaft des Menschen und die göttliche Philanthropie spiegeln eine optimistische Anthropologie, die die ungetrübte paradiesische Gottesnähe als ursprüngliche Absicht und endgültiges Ziel definiert. Die Adam-und-Eva-Bilder fungieren, eingefügt in ein typologisch-heilsgeschichtliches Beziehungsgeflecht, als Endzeitpräfigurationen für das letzte Gericht, für die Neuschöpfung und das zölestische Paradies.

Summary

Five out of about 1000 decorated churches on Crete depict an Adam and Eve cycle: the church of the Soter in Akoumia (1389), the church of the Panagia in Diblochori (1417), the church of the Evangelismos in Evangelismos (end of 14th c.), the church of St. George in Ano Viannos (1401) and the church of the Metamorphosis in Pandeli near Chandras (1st half of 15th c.). The focus of the present work is put on the constructive process of the pictorial composition as well as the affiliated aspects of the cultural historical and theological intentions, that are conveyed with those unique Old Testament sequences within the byzantine monumental wall paintings. Modelling those scenes for the first time and integrating them within the ecclesiastical pictorial program classifies them in between the tendency to preserve traditional visual formulas and the liberty to use innovative creativity.

With the help of self-made reconstructed drawings of the partly destroyed paintings, the first part of the thesis analyses the iconography systematically and object related. Four churches share a congruent set of identical visual formulas, whilst a different concept, based on the Octateuch, was used in Pandeli. Analogies of iconographic details and affinity of sequences prove a close relation between the compositions that can be explained via the context of a common workshop. Liberty within the original and individual arrangements and innovative inventions nevertheless can be found, as the iconography is not canonically fixed or located within the pictorial program. The post-paradisiacal scenes differ completely. They are individually created for each church and emphasize the thematic focus of each pictorial program. Evangelismos indicates a parenetical-didactical component, in Akoumia the validity of the orthodox faith and the positively connoted legalism are accentuated, the history of salvation, with an emphasis on the staurological involvement, effects in Ano Viannos, in Diblochori the salvific history is directed to the incarnation, while the abbey in Pandeli shows an eucharistical-hesychastical orientation of the Christological mysticism. The context of the adjoining scenes, together with the theological guiding idea and the personal request of the donors, define the insertion of the anthropological-soteriological theme of the protoplasts within the church's pictorial program. The visual concepts concur with the fundamental orthodox dogma and faith and propagandise at the same time an anti-unionistic and anti-venetian opinion, that are attested by visual semantics within the scenes of the protoplasts. A positive re-evaluation of the protoplasts as a prototypical concept of the donors occurs at the same time.

The second text-based part of the thesis analyses the relation of the visual formula to the written sources and engages their relevance in the process of the pictorial composition. Different literary components deliver explanatory models for the narrative and semantic layer of the story. The level of knowledge, that can be deduced from the composition of the scenes, points to a theologically and philologically highly educated sponsor. The apocryphal books of Adam about the post-paradisiacal vita of the protoplasts, centuries old fairy-tale-like collections of legends, Ephrem's ideas of the celestial paradise, apocalyptic and hesychastical literature as well as the language of the liturgy have had their impact on the visual imagery. The phenomenon of an apocalyptic-eschatological influenced period, during which those scenes were created, induces in excess of the narrative level a protological anamnesis of the fleshly sins with a parenetical-didactical reminder of the first parents. The fact of the first judgement and the loss of paradise illustrate the indispensable conclusion for a second judgement for the disbelievers.

The last part of the thesis deals with the iconographic origin of the narrative's sequences and their single components. The process of the pictorial composition reveals itself as complex mixture. It uses components from a centuries old fund depicting the Genesis, the repertoire of Cretan peculiarities, but also first-time formulations. The importance of illustrated manuscripts and pattern books as media of transfer solidifies due to the existence of handed down visual components throughout time. The knowledge of originals or copies, i.e. the Octateuch, is based on the artistical network that goes along with the monastic libraries and scriptoria. The vibrant cultural exchange with the Italian Europe is also known. The process of reproduction, however, is selective. The inspiration for the development of motifs were received and transformed into a new and innovative implementation, that yet agrees with the byzantine canon. The adaption of visually annexed metaphors from the Cretan repertoire of imagery is obvious, often borrowed from the theme of the last judgement and celestial paradise. The exceptional endowment of the protoplasts with imperial symbols such as crown, throne or halo, signs of men created in the image of God and their eschatological restitution, the interpretation of the Creator as Christ of the Last Judgement or the inclusion of apocalyptic codes like the Seraphim or the trumpet-blowing angels, evoke a selective eschatology of the Adam-and-Eve motif. On a visual level, through the adoption of iconographic motifs from the damned of the last judgement into the post-paradisiacal episodes, the beginning of time is closely connected with its

ending. Through this iconography the creation and ending of mankind is permanently connected. The eschatological-soteriological structure implies an anachronistic historicity that does not transform Adam and Eve into objects of seduction but, through time, symbols of consolation and hope. They can be interpreted as guarantors of salvation and were most likely embedded into the donor's funerary context. The narrative of the protoplasts applies their presence to the liturgical

memoria. The creation-theological reign of mankind, that can be found within the scenes and the God-given philanthropy, reflect a positive anthropology, that defines the untarnished paradisiacal awareness of God as primary intention and ultimate ambition. The Adam and Eve paintings act, embedded within a typological and soteriological network of relations, as apocalyptic prefiguration of the last judgement, the recreation and ethereal paradise.