Adam-und-Eva-Erzählungen im Bildprogramm kretischer Kirchen

Eine ikonographische und kulturhistorische Objekt- und Bildfindungsanalyse

Martina Horn



Leibniz-WissenschaftsCampus
Byzanz zwischen
Orient und Okzident
Mainz / Frankfurt



Byzanz zwischen Orient und Okzident Veröffentlichungen des Leibniz-WissenschaftsCampus Mainz/Frankfurt

Byzanz zwischen Orient und Okzident | 16
Veröffentlichungen des Leibniz-WissenschaftsCampus Mainz/Frankfurt





Adam-und-Eva-Erzählungen im Bildprogramm kretischer Kirchen

Eine ikonographische und kulturhistorische Objekt- und Bildfindungsanalyse

Martina Horn

Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums | Mainz | 2020

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2018 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Redaktion: Stefan Albrecht, Claudia Nickel (RGZM)
Satz: Claudia Nickel (RGZM)
Umschlaggestaltung: Claudia Nickel (RGZM)
unter Verwendung eines Fotos von Martina Horn

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über **http://dnb.d-nb.de** abrufbar.

ISBN 978-3-88467-323-2

© 2020 Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funk- und Fernsehsendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem (Fotokopie, Mikrokopie) oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, Ton- und Bildträgern bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Die Vergütungsansprüche des § 54, Abs. 2, UrhG. werden durch die Verwertungsgesellschaft Wort wahrgenommen.

Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG
Printed in Germany.

Inhaltsverzeichnis

9 Vorwort

11 Einleitung
11 Thematische Einführung
13 Forschungsstand
14 Forschungsleitende Fragestellungen und Zielsetzungen
17 Kulturhistorischer Kontext

21 **Teil I – Objektanalyse: Adam-und-Eva-Szenen im Bildprogramm kretischer Kirchen**

23 Die Panagia-Evangelismos-Kirche in Evangelismos (Mouchtari)
23 Forschungsstand, Architektur, Datierung
24 Szenenanordnung
26 Adam-und-Eva-Szenen
29 Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen
30 Kontextszenen
34 Stilistische Analyse
35 Stilistische und ikonographische Einordnung
37 Bildprogrammanalyse

41 Der Narthex der Soter-Kirche in Akoumia (Koumia)
41 Forschungsstand, Architektur, Datierung
42 Szenenanordnung
44 Adam-und-Eva-Szenen
48 Bildtypen der Adam- und Eva-Szenen
49 Kontextszenen
58 Stilistische Analyse
60 Stilistische und ikonographische Einordnung
60 Bildprogrammanalyse

65 Die Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos
65 Forschungsstand, Architektur, Datierung
66 Szenenanordnung
66 Adam-und-Eva-Szenen
69 Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen
76 Kontextszenen
77 Stilistische Analyse
78 Stilistische und ikonographische Einordnung
Bildprogrammanalyse

81 Der Narthex der Panagia-Kirche in Diblochori
81 Forschungsstand, Architektur, Datierung
82 Szenenanordnung
82 Adam-und-Eva-Szenen
86 Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen
87 Kontextszenen
89 Stilistische Analyse
90 Stilistische und ikonographische Einordnung
90 Bildprogrammanalyse

93 Die Metamorphosis-Kirche in Pano Panteli nahe Chandras
93 Forschungsstand, Architektur, Datierung
93 Szenenanordnung
95 Adam-und-Eva-Szenen
98 Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen
98 Kontextszenen
102 Stilistische Analyse
103 Stilistische und ikonographische Einordnung
103 Bildprogrammanalyse

105 Zusammenfassung
105 Ikonographische Grundschemata
109 Verortung der Szenen
109 Bildprogramm
111 Übergreifender Kontext
113 Stifter
113 Stil

115 Die Hagioi Pandes-Kirche in Messochori bei Chora Sfakion

117 **Teil II – Literarische Bildfindungsanalyse: Relevanzen der schriftlichen Quellen**

119 Vorbemerkungen

121 Literarische Quellenübersicht
121 Altes Testament
121 Alttestamentliche Apokryphen
122 Frühjüdische Genesisinterpretationen – Philo von Alexandrien
122 Alttestamentliche Pseudepigraphen – Leben Adams und Evas
123 Rabbinische Literatur
124 Christliche Adam-und-Eva-Literatur
124 Neues Testament
124 Apokryphe frühchristlich-apokalyptische Schriften
125 Rezeptionen in byzantinischer Literatur
128 Rezeptionen in Legenden und Volksmärchen

129 Relevante literarische Bausteine für den Bildfindungsprozess
129 Reihenfolge der Bildsequenzen
129 Schöpfergott
131 Himmlischer Hofstaat – Engel als Assistenzfiguren
133 Zahlensymbolik
135 Schöpfungsakt
140 Protoplasten
143 Paradiestopologie
146 Diabolos
149 Adam als Herrscher über die Tiere
149 Sündenfall
153 Verbergen
153 Gericht
154 Vertreibung
156 Postparadiesische Kompositionen

161 Thematischer und kontextueller Rahmen in den Schriftquellen
161 Eschatologie

161 Reinigung
162 Martyrium
162 Kreuzesholz
163 Eucharistie
164 Kommemoration und Sepulkralkontext
164 Theosis

165 Zusammenfassung: Text- und Bildrelation

167 Tituli der Einzelszenen

171 **Teil III – Ikonographische Bildfindungsanalyse: Relevanzen der piktoralen Quellen**

173 Vorbemerkungen

175 Ikonographische Quellenübersicht
175 Frühchristliche Bildzeugnisse
176 Buchmalerei
187 Elfenbeinkunst
188 Bronzetüren des Mittelalters
190 Bauskulptur
191 Wandmalereien und Mosaike
195 Monumentalmalereien aus postbyzantinischer Zeit
196 Kretische Wandmalereien

197 Relevante ikonographische Bausteine für den Bildfindungsprozess
197 Auswahl der Genesisszenen
197 Schöpfergott
202 Himmlischer Hofstaat – Engel als Assistenzfiguren
204 Zahlensymbolik
207 Schöpfungsakt
215 Protoplasten
220 Paradiestopologie
222 Diabolos und Schlange
224 Adam als Herrscher über die Tiere
226 Sündenfall
234 Verbergen
235 Gericht
237 Vertreibung
241 Postparadiesische Kompositionen

251 Verbildlichung des apokryphen Adam-und-Eva-Stoffes

251 Verortung im Kirchenraum

253 Kontextuelle Einbindung
253 Endzeit
254 Wurzel Jesse
254 Märtyrer-Zyklus
254 Kreuzestheologie
255 Memorial- und Sepulkralkultur

257 Zusammenfassung: Rezeption und Innovation

259 Schlussbemerkungen
259 Objektanalyse
261 Bildfindungsanalyse

265 Zusammenfassung

267 Summary

269 Bibliographie
269 Quellen
272 Literatur

297 Verwendete Siglen

299 Anhänge

Tafeln 1-192

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner im Jahr 2018 im Fachbereich 07 (Abteilung Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereichten Inauguraldissertation. Das Promotionsverfahren wurde am 16.01.2019 erfolgreich abgeschlossen. Das Dissertationsprojekt war eingebunden in den Forschungsbereich »Kulturkontakte und Kulturtransfer« des Leibniz-Wissenschafts-Campus Mainz/Frankfurt: Byzanz zwischen Orient und Okzident.

Ich danke den Professorinnen Dr. Vasiliki Tsamakda und Dr. Neslihan Asutay-Effenberger für die Erstellung der qualifizierenden Gutachten.

Ganz besonders und nachdrücklich möchte ich meine Wertschätzung für Prof. Dr. Vasiliki Tsamakda zum Ausdruck bringen, die durch ihr inspirierendes Engagement in der wissenschaftlichen Forschung und Lehre meine Neugier und Begeisterung für das Fach der byzantinischen Kunstgeschichte erstmalig weckte. Ich danke für die Betreuung und Unterstützung bei der Abfassung der Dissertation durch viele konstruktive Anregungen und wertvolle Hinweise, produktive Diskurse und ertragreichen wissenschaftlichen Austausch. Zugleich bin ich dankbar für die Ermöglichung gemeinsamer Forschungsreisen nach Kreta, die grundlegende und wichtige Erkenntnisse für den Entstehungsprozess meiner Arbeit hervorbrachten.

Meine tiefempfundene Dankbarkeit gilt den zahlreichen Freunden, Weggefährten und Mitdoktorandinnen für weiterführende Gespräche, anregende Diskussionen, motivierende Bestärkung sowie mentale und praktische Unterstützung auf dem langen Weg der Fertigstellung der Doktorarbeit. Zugleich bin ich dankbar für den Rückhalt durch meine Familie und ihr Verständnis für knapper bemessene Zeitfenster während dieses Lebensabschnitts.

Ich danke dem Griechischen Kulturministerium und den für Kreta zuständigen Ephorien für die Erlaubnis zur Untersuchung und Publikation der Kirchen, dem Leibniz-WissenschaftsCampus für die Aufnahme dieser Arbeit in die Buchreihe »Byzanz zwischen Orient und Okzident«, Sandra Scriba und meinem Mann für umfassende und unentbehrliche Korrekturarbeiten sowie Dr. Claudia Nickel für die mühevolle technische Umsetzung.

Mainz, im September 2019 *Martina Horn*

Einleitung

Thematische Einführung

Die vielfältigen ikonographischen Formulierungen des biblischen Adam-und-Eva-Stoffes resultieren aus einer weitläufigen und langdauernden Tradition unterschiedlichster Bildfindungsprozesse. Bereits seit Anbeginn der christlichen Kunstentwicklung ist das paradiesische Protoplastenpaar ein beliebtes Darstellungsmotiv [1]. Zunächst werden einzelne Episoden wie Erschaffung, Sündenfall oder Arbeitszuweisung mit weiteren alt- und neutestamentlichen Kurzszenen kombiniert, ohne diese in eine aufeinander bezogene erzählende Abfolge zu setzen. Ein traditionelles, durch die stete Aktualität ätiologisch-anthropologischer Fragestellungen variables Einzelmotiv ist der Sündenfall. Diese auf die wesentlichen Bestandteile komprimierte Abbreviaturszene kristallisiert sich bereits in den ersten Anfängen der spätantiken-frühchristlichen Kunst heraus. Das aus der Genesisgeschichte isolierte Sujet erscheint in der Hauskirche in Dura Europos, auf Sarkophagen und in der Katakombenmalerei. Eingebunden in den sepulkralen Kontext wird dieses summarisch geraffte Bild zusammen mit weiteren biblischen Errettungstopoi positiv konnotiert und als Hoffnungssymbol für die endzeitliche Erlösung eingesetzt.

Die Buchmalerei greift bei der narrativen Verbildlichung des biblischen Genesisstoffes auch die Adam-und-Eva-Geschichten auf. In der byzantinischen Kunst sind bereits für das 6. Jahrhundert die beiden illustrierten Genesis-Handschriften, die Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31) und die nur in Fragmenten erhaltene, in den Genesis-Kuppeln von San Marco aufgenommene Cotton-Genesis (MS. Cotton Otho B VI), bezeugt. Darüber hinaus sind in den Homilienhandschriften durch assoziative Wortverbindungen oder thematische Kontextualisierungen verknüpfte Protoplastenbilder, etwa in den illuminierten Homilien des Gregor von Nazianz (Par. Gr. 510) oder in den beiden Kokkinobaphos-Kodizes (Par. Gr. 1208 und Vat. Gr. 1162) greifbar. Die östlichen und westlichen Psalter-Illustrationen assoziieren die Erschaffung des Menschen mit den Psalmversen des Gotteslobs. Die Oktateuch-Illustrationen des 11. bis 13. Jahrhunderts mit ausführlichen narrativen Genesisbildfolgen repräsentieren eine wichtige Handschriftengruppe byzantinischer Buchmalerei, die in fünf erhaltenen, teilweise abweichenden Versionen auf einen gemeinsamen älteren Archetypus rekurrieren. Im Westen gibt es einen überreichen Bestand an mittelalterlichen illuminierten Vollbibeln, die auch die Protoplastenerzählungen in ihre Bilderzyklen aufnehmen.

Für die primären ikonischen Motive der Adam-und-Eva-Darstellungen sind divergierende Bildrezensionen in den Handschriftengruppen zu eruieren. Die beiden Archetypen der Cotton-Genesis und der Oktateuche bilden den normativen Ausgangspunkt unterschiedlicher Bildfamilien, die in der östlichen wie in der westlichen Kunst rezipiert, kontaminiert und variiert werden. So tauchen diese traditionell definierten piktoralen Genesisbausteine kontinuierlich in mannigfaltigen Kulturkreisen und verschiedenartigen Bildmedien auf. Durch Vermischung und Filiation entstehen im Laufe der Zeit darüber hinaus gänzlich neue Bildformulare, so etwa in der zusammengefassten Traditionsgruppe der römischen Genesisüberlieferung. Eine Reihe autonomer Prototypen bezeugen dagegen die Wiener Genesis und der Ashburnham-Pentateuch (Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334), die möglicherweise jüdische Bildtraditionen einbeziehen. Die ausgiebigen Arbeitsszenen auf den Elfenbeinkästen nehmen auf Grund ihrer funktionalen Bedeutung als Aufbewahrungsutensilien für Pretiosen eine unikale Sonderstellung in der ikonographischen Entwicklung der Genesisbilder ein.

Die Rezeption der Adam-und-Eva-Episoden in der Monumentalmalerei setzt bereits in spätantiker Zeit ein. Im 5. Jahrhundert entstehen heilsgeschichtliche, typologisch den neutestamentlichen Szenenabläufen gegenübergestellte alttestamentliche Monumentalzyklen mit Genesisthemen auf den Langhauswänden der frühchristlichen römischen Basiliken. Die Protoplastengeschichten sind in weitere Erzählepisoden aus dem Genesisstoff, beginnend mit der Welterschaffung bis hin zu den Vätergeschichten, eingegliedert, die als einleitende Vorgeschichte zu der auf das Christusereignis zentrierten Heilshistorie dienen. Dieses typologische Gestaltungsprinzip wird später in den mittelitalienischen Basiliken und den sizilianischen Mosaiken rezipiert.

Die weitere, an die Spätantike anschließende Kunstentwicklung lässt eine unterschiedliche Gewichtung und eine zahlenmäßig ungleiche Verteilung der Adam-und-Eva-Bildnisse in West und Ost erkennen. Durch den Einfluss der augustinischen Erbsündenlehre gehört das Thema der Ursünde der Protoplasten, das auf die generelle Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen verweist, zum Standardprogramm westlicher Kirchenausstattung. Besonders in

1 Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den hier erwähnten Bildwerken zur Adam-und-Eva-Thematik und die betreffenden einschlägigen Literaturangaben folgen in der Einleitung zum dritten Teil der Arbeit.

Eingangsbereichen von romanischen und gotischen Kirchen oder Klöstern, auf Tympana, Türen oder Kapitellen fungieren Adam-und-Eva-Szenen in heilstypologischem Bezugsrahmen oder im Kontext des Weltgerichts als Mahnung und Aufruf zur Buße für die Eintretenden. In der mittelalterlichen Kunst eröffnet sich in allen sakralen Kunstgattungen eine unerschöpfliche Fülle an Protoplastenbildern, als Abbreviaturszene des Sündenfalls oder der Erschaffung, oder in mehr oder weniger ausgedehnten narrativen Zyklen auf Glasfenstern, Mosaiken oder Wandmalereien. Bei der stofflichen Visualisierung erfolgt über die biblischen Quellen hinaus vermehrt ein Rückgriff auf das apokryphe Schrifttum zum Leben Adams und Evas. In der Renaissancekunst wird das nackte Urelternpaar in paradiesischem Ambiente als willkommener Vorwand für ausgiebige Aktstudien okkupiert, deren ästhetische Prämissen durch die im prälapsaren Zustand gottgleiche idealtypische Reinheit fundiert werden [2].

In der komnenischen oder paläologischen Monumentalmalerei dagegen findet die Adam-und-Eva-Thematik so gut wie keine Aufnahme. Es existieren keine hauptstädtischen Zeugnisse, weder *in situ* noch durch literarische Quellen belegt, weder in Konstantinopel noch in dem mächtigen Kunstzentrum Thessaloniki mit wichtigen paläologischen Malwerkstätten. Auch in den großen, unter Einflussnahme byzantinischer Künstler entstandenen Bildprogrammen der serbisch-orthodoxen Klöster und Kirchen erscheinen Adam-und-Eva-Zyklen nur in der monumental angelegten, szenenreichen und enzyklopädischen Ausstattung der Pantokrator-Kirche in Dečani. Im Melting Pot unterschiedlicher kultureller Einflüsse werden im normannischen Sizilien ausführliche narrative Mosaikzyklen geschaffen, die auch die Adam-und-Eva-Szenen in den heilsgeschichtlichen Ablauf ihrer Bildprogramme einfügen. Beeinflusst durch westlich-basilikale Konzepte zeigt die Ikonographie der Einzelszenen jedoch zugleich Aufnahmen byzantinischer Bildbausteine. Es lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass sich die Adam-und-Eva-Thematik nicht als konstitutives Element im ikonographischen Konzept byzantinischer Monumentalkunst etabliert hat, weder in mittel- noch in spätbyzantinischer Zeit. Die frühchristlichen alttestamentlich-basilikalen Zyklen werden nicht in das nach dem Ikonoklasmus festgeschriebene Bildprogramm übernommen. Einerseits spielen sicher architektonische Gründe eine Rolle. Das piktorale, stark liturgisch-eucharistisch ausgerichtete Konzept byzantinischer Kirchenausmalungen nach dem Bilderstreit ist eng mit dem baulichen System der Kreuzkuppelkirche verflochten. Es werden keine alttestamentlichen narrativen Bildfolgen in die auf den kirchlichen Festzyklus ausgerichteten Raumlösungen eingefügt. Doch auch in den nicht sehr zahlreichen neu erbauten mittelbyzantinischen Basiliken [3] oder den kleinen Sakralbauten, den zahlreichen Einraumkapellen, wird die Protoplastenthematik nicht rezipiert. Erst in postbyzantinischer Zeit sind Adam-und-Eva-Sequenzen häufig im Kontext des Weltgerichts in die kirchlichen Bildkonzepte eingegliedert.

Alttestamentliche Geschichten oder Figuren werden in der byzantinischen Monumentalmalerei des Mittelalters generell äußerst selten in narrativen Zyklen dargestellt. Vereinzelt taucht die Josephsgeschichte im Bildprogramm von Narthizes auf, die neben christologisch-archetypischen Analogien und didaktisch-vorbildhaften Intentionen als Herrscherlegitimation vereinnahmt wird [4]. Die in paläologischer Zeit vermehrt auftretenden, an die frühchristlichen Bilder anknüpfenden Einzelszenen aus dem Alten Testament stehen gewöhnlich in typologischen Bedeutungsgeflechten, so auch in der kirchlichen Wandmalerei auf Kreta. Episoden wie die Jakobsleiter oder Mose vor dem brennenden Dornbusch sind als Präfiguration der Gottesmutter zu verstehen [5]. Die Opferung Isaaks [6] oder die zugleich trinitätssymbolisch zu deutende Philoxenia Abrahams [7], die häufig in der Apsisausschmückung kretischer Kirchenbauten erscheint, haben eucharistischen Charakter. Das seltene Motiv der drei Jünglinge im Feuerofen steht antitypisch neutestamentlichen Szenen gegenüber [8]. Die aus den erzählenden Zusammenhängen der Genesis herausgelösten, heilsgeschichtlich definierten Einzelfiguren Adam und Eva werden als durch Christus aus den Fängen des Hades Errettete im Anastasis-Bild präsentiert und sodann als Fürbitter in der Hetoimasia in die Komponenten des Weltgerichts eingefügt. Aus diesen sehr spärlichen Belegen für die Einflechtung narrativer alttestamentlicher Bildfolgen in die Konzeption byzantinischer Kirchen sticht Kreta mit seinen immerhin fünf Monumentalzyklen zu den urgeschichtlichen Protoplastenerzählungen deutlich hervor.

2 Dazu Siefert, Adam mit ausführlichen Bildbeispielen.

3 Zu den mittelbyzantinischen Basiliken Altripp, Basilika.

4 So zeigen es etwa die Fresken im Narthex der Trinitäts-Kirche im serbischen Kloster Sopoćani (Ende 13. Jh.), auf denen die Vita des Urvaters Joseph mit dem Werdegang der Nemanjiden parallelisiert wird, um eine dynastische Herrscherideologie zu etablieren; dazu Ljubinkovic; Joseph. – Todić, Joseph; ein weiterer Zyklus befindet sich im oberen Narthex der Hagia Sophia in Ohrid (ca. 1355).

5 Zahlreiche alttestamentliche prophetische Vorhersagen in kleinen szenischen Einfügungen, die auf die Jungfräulichkeit Marias zielen, sind darüber hinaus in die Darstellung der Wurzel Jesse integriert; zu den marianischen typologischen Präfigurationen Linardou, Typological Images mit weiterführender Literatur.

6 Zur Opferung Isaaks auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 343-344. – Spatharakis, Mylopotamos 334 mit weiteren allgemeinen Literaturangaben. – Tsamakda, Kakodiki 155.

7 Zur Philoxenia Abrahams auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 343. – Spatharakis, Mylopotamos 333 mit weiteren allgemeinen Literaturangaben.

8 So in der Apostelkirche in Kavousi (Präfektur Lassithi, Bezirk Hierapetra), hier antitypisch zum zweifelnden Thomas als Vorbild des festen Glaubens; zwei Malschichten, dat. ins 14. und 15. Jh.; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 470-471.

Forschungsstand

Die umfangreiche literarische Forschungslage zur Adam-und-Eva-Thematik und zu den Kirchen auf Kreta kann hier nur in kurzer Skizzierung vorgestellt werden. So zahlreich wie die Bildbeispiele in der westlichen Bildkultur auftauchen, so überaus reichlich und unüberschaubar ist auch die Literatur zu den Bildübersetzungen des Protoplastenstoffes. In allgemeinen ikonographischen Werken und in unzähligen Einzeluntersuchungen werden die Darstellungen der Ureltern behandelt. Eine Vielzahl von Lexika-Artikeln, Monographien oder Aufsätzen befasst sich gattungs- und epochenübergreifend mit den Kunsterzeugnissen, die die Episoden der Ureltern aus der Genesis visualisieren. Zu den Schriftquellen, die sich mit der Adam-und-Eva-Geschichte befassen, existieren etliche kommentierte Editionen, Kommentare zu den alt- und neutestamentlichen Schriften oder theologische Beiträge zu einzelnen Fragestellungen. Die kirchengeschichtliche oder systematische Aufarbeitung der patristischen Bibelauslegung bildet ein weiteres umfangreiches Literaturfeld. Angesichts dieser Bandbreite von wissenschaftlichen Abhandlungen zum Adam-und-Eva-Stoff muss notwendigerweise eine rigide Beschränkung erfolgen. Aus dieser enormen Fülle an Literatur kann nur eine geringe Auswahl berücksichtigt werden, die für die Bildfindungsanalyse der kretischen Szenen relevant erscheint. Ein grundlegendes Werk sowohl zur Ikonographie, allerdings überwiegend zur westlichen Kunst als auch zu den Schriftquellen ist der erste Band der Untersuchungen zur Genesis von Erffa[9]. Der RbK-Artikel zu Adam und Eva von Wessel befasst sich überblicksartig mit den bildlichen Beispielen in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst[10]. Auf spezifische Literatur zu den einzelnen in der Arbeit als Vergleichsbeispiele verwendeten Bildwerken wird an gegebener Stelle verwiesen.

Zur Monumentalmalerei auf Kreta gibt es wenige großangelegte Überblickswerke, jedoch verschiedentlich Spezialuntersuchungen zu einzelnen Kirchen oder zu dem Phänomen der Malerwerkstätten. In Relation zur Forschungsliteratur, die sich mit den sonstigen Bildwerken der byzantinischen Kunst befasst, fällt die Gewichtung zuungunsten der kretischen Untersuchungen aus. Bisher wurde der überaus vielfältigen und facettenreichen Freskenkunst auf Kreta nur wenig Beachtung geschenkt. Der immense Bestand an hochwertigen Kirchenausmalungen, die neben den traditionsverhafteten Bildern auch durchaus überraschende und innovative Bildschöpfungen wie die Adam-und-Eva-Szenen darbieten, eröffnet auch weiterhin vielversprechende Möglichkeiten einer ikonographischen, aber auch kulturhistorischen Forschungsarbeit. Im Folgenden wird ein allgemeiner kurzer Überblick zur Literatur über die Sakralbauten Kretas gegeben. Eine auf die einzelnen Kirchen abgestimmte, spezifizierte Darlegung des Forschungsstandes erfolgt im ersten Teil der Arbeit.

Der italienische Forscher Gerola, der bereits Anfang des 20. Jahrhunderts die Insel Kreta bereiste, fasst die Ergebnisse seiner Exkursionen in einem monumentalen vierbändigen Werk zusammen[11]. Zusätzlich katalogisiert er die von ihm besuchten Kirchen[12]. Diese Übersicht wird von Lassithiotakēs ergänzt und ins Griechische übertragen[13]. Des Weiteren untersucht Letzterer in verschiedenen Aufsätzen die Kirchen im Westen Kretas[14]. Maderakēs veröffentlicht zahlreiche Studien zu Kirchenausmalungen und zu spezifischen ikonographischen Themen, etwa zu Stifterdarstellungen oder zu den Kompositionselementen des Weltgerichts[15]. Kalokyris schreibt 1957 ein kurzes Überblickswerk zu den kretischen Wandmalereien mit Anmerkungen zur Ikonographie und zum Stil[16]. Zwei elementare Arbeiten sind von Bissinger zu erwähnen, eine Monographie zur stilistischen Einordnung und Entwicklung der kretischen Fresken[17] und der umfangreiche Artikel im Reallexikon zur byzantinischen Kunst mit grundlegenden Untersuchungen zu Geschichte, Architektur, Kunst und Kultur auf Kreta[18]. Der überblicksartige Reiseführer von Gallas/Wessel/Borboudakis zum byzantinischen Kreta bietet einen knappen einführenden Leitfaden zum Studium der Baudenkmäler und der Freskenmalerei[19]. In fünf reich bebilderten Monographien, die zwischen 1999 und 2015 erschienen, beschäftigt sich Spatharakis in mehr oder weniger detaillierten Untersuchungen mit einer Vielzahl von Kirchen im Westen und in der Mitte Kretas[20]. Fundamentale Fragen zu Architektur, Bildprogramm, Ikonographie, Stil und zeitlicher Einordnung werden in diesen Bänden behandelt. Die Kirchen im Osten der Insel wurden von ihm bisher nicht berücksichtigt. Weiterhin beziehen Publikationen zu einzelnen Kirchen auf Kreta auch allgemeine thematische Aspekte wie Bildkonzepte, Malerwerkstätten oder kulturhistorische Hintergründe in ihre Forschungen mit ein. 1986 untersucht Vassilaki-Maurakaki die Panagia-Gouverniotissa-Kirche in Potamies[21]. Ranoutsaki bearbeitet in zwei Monographien die Fresken in der Soter-Kirche in Potamies und im Kloster Vrontisi[22]. Gkratziou beschäftigt sich mit den Architekturformen der kretischen Kirchen vom 13. bis 15. Jahrhundert und verknüpft diese mit kulturellen und konfessionellen Aspekten[23]. In ihrer Habilitationsschrift unternimmt Tsamakda eine kunst- und kulturgeschichtliche Analyse der kretischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts am Beispiel der Panagia-Kirche und der Erzengelkirche in Kakodiki[24]. 2014 gibt Borboudakē eine ikonographisch-stilistische

9 Erffa, Genesis.
10 Wessel, Adam.
11 Gerola, Monumenti Veneti.
12 Gerola, Elenco.
13 Gerola/Lassithiotakēs, Elenco.
14 Eine Aufstellung der Aufsätze findet sich bei Tsamakda, Kakodiki 14 Anm. 7.
15 Maderakēs, Kolasē. – Maderakēs, Prosōgraphia. – Maderakēs, Kreta. – Maderakēs, Deēsē A-C. – Maderakēs, Parousia.
16 Kalokyris, Crete.
17 Bissinger, Wandmalereien.
18 Bissinger, Kreta.
19 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta.
20 Spatharakis, Rethymnon. – Spatharakis, Mylopotamos. – Spatharakis, Dated. – Spatharakis, Amari. – Spatharakis, Agios Basileios.
21 Vassilaki-Maurakaki, Potamies.
22 Ranoutsaki, Potamies. – Ranoutsaki, Brontisi.
23 Gkratziou, Krētē; dazu die Rezension von Tsamakda, Gkratziou.
24 Tsamakda, Kakodiki.

Untersuchung zur Hagios Georgios-Kirche in Apostoloi mit einer umfangreichen griechischsprachigen Bibliographie zu den kretischen Kirchen heraus[25].

Forschungsleitende Fragestellungen und Zielsetzungen

Nach heutigem Stand der Forschung gibt es fünf Kirchen auf Kreta, deren Bildprogramme Adam-und-Eva-Bildzyklen aufweisen (**Abb. 1**). Zwei Kirchen sind in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios lokalisiert: die Soter-Kirche in Akoumia (1389) und die Panagia-Kirche in Diblochori (1417). Die Adam-und-Eva-Sequenzen präsentieren sich jeweils in einem nachträglich angebauten und fest datierten Narthex mit Stifterinschrift. Zwei Kirchen sind in der Präfektur Herakleion verortet: die Evangelismos-Kirche in Evangelismos (Ende 14. Jahrhundert) im Bezirk Pediada und die Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos (1401) im Bezirk Viannos, die ebenfalls durch eine Stifterinschrift datiert ist. Weiterhin zeigt die lokal von den anderen vier Kirchen durch ihre Lage im Osten der Insel getrennte Soter-Kirche in Panteli bei Chandras (1. Hälfte 15. Jahrhundert) in der Präfektur Lassithi im Bezirk Sitia einen ausführlichen Adam-und-Eva-Zyklus. Wie in der übrigen paläologischen Wandmalerei bleibt die Adam-und-Eva-Thematik auf Kreta ebenfalls ein selten dargestelltes und auf diese Zeitspanne beschränktes Phänomen und etabliert sich auch dort nicht zu einem traditionellen Bestandteil im Bildkonzept der fast 1000 ausgemalten spätbyzantinischen Kirchen[26].

Die Attraktivität dieser Untersuchung ergibt sich so durch das einzigartige und innovative Auftreten dieses Sujets im konventionell festgelegten Bildkanon byzantinischer Kirchen. Die Erstformulierung dieser Szenen und die neu zu erfindende Einflechtung in das Programm der fünf kretischen Kirchen vermitteln eine gewisse bildliche Exklusivität und konzeptionelle Extravaganz. Diese Aspekte machen die Beschäftigung mit den Bildern zu einer reizvollen Forschungsaufgabe.

Allein im ausführlichen Zyklus in Chandras ist eine Weltschöpfungsdarstellung aufgenommen, ansonsten bleiben die szenischen Ausführungen exklusiv auf den Adam-und-Eva-Stoff beschränkt. Diese anthropologisch akzentuierte Verlagerung des Schwerpunkts weist über eine rein deskriptiv-narrative Zielsetzung hinaus auf eine tiefergehende Aussageintention mit ikonischer Prägnanz und verlangt ein breitgefächertes Untersuchungskonzept und eine vielschichtige Exegese, die mit der Ambiguität der Bedeutungsgehalte korrespondiert. Die Text-Bild-Relation liefert Erklärungsmodelle für die erzählerische sowie für die semantische Ebene der Geschichten. Der potentielle Rückgriff auf altbewährtes Genesis-Repertoire, auf tradierte Bildformeln und Archetypen beleuchtet zugleich die Perspektiven individueller und innovativer Kreativitätsenergie und bewusster inhaltlicher Veränderungstendenzen. Dabei stehen Übernahmen von bereits existierenden Genesisbildbausteinen aus dem verzweigten Netzwerk östlicher und westlicher Kunstproduktionen im Blickpunkt der Recherche. Die naheliegende thematische und bildliche Verzahnung mit bereits vorhandenen piktoralen genuin kretischen Formulierungen des zweiten Gerichts und des himmlischen Paradieses bildet einen weiteren zwingenden Gesichtspunkt bei der Analyse dieser neuen Bilderfindungen.

Die Entwicklung der ikonographischen Umsetzung ist insofern instruktiv, da es für dieses Thema – abgesehen von den Vorgaben im Malerbuch vom Athos – in der byzantinischen Kunst keine tradierten oder festgelegten Vorgaben für die Umsetzung oder Verortung im kirchlichen Bildprogramm gibt. So wird die Forschungsperspektive verstärkt auf den Aspekt des konstruktiven Schaffensprozesses der kretischen Adam-und-Eva-Szenen gerichtet, der durch den weit abgesteckten Rahmen von Bewahrungstendenzen traditioneller Bildformeln und dem Freiraum für kreative Neuschöpfungen definiert werden kann. Diese künstlerische Hybridität lenkt den Blick auf eine mögliche Gratwanderung zwischen der Freiheit, neue Bildformen zu transferieren und zu kreieren, und der Unterordnung des Bildfindungsprozesses unter bewährte und traditionell vorgegebene Bildtraditionen. Die dreigeteilte Untersuchung der Adam-und-Eva-Szenen in den kretischen Kirchen beginnt mit grundlegenden Forschungen am Objekt selbst und versucht darauf aufbauend den Bildfindungsprozess im Kontext literarischer, ikonographischer und kulturhistorischer Parameter aufzuzeigen. Die konstituierenden Impulse, die stimulierenden interkulturellen Denkanstöße und die treibenden Motivationskräfte für die Aufnahme und die Schaffung dieser Protoplastenszenen sind diskursleitende und fundamentale Untersuchungsziele.

Den Ausgangspunkt der Arbeit bilden die *in situ* vorhandenen Fresken, die sich teilweise in einem äußerst schlechten, oft desaströsen Konservierungszustand befinden oder nur noch fragmentarisch erhalten sind. Während die Kirchen in Evangelismos und Panteli einer Renovierung unterzogen wurden, sind die Malereien der anderen drei Kirchen durch Kalkablagerungen oder Kalkfraß sehr angegriffen und durch fortschreitende Zerstörungen dem langsamen Verfall preisgegeben. Die Ergebnisse des genauen Studiums und der präzisen Auswertung des auf einigen Kretareisen aufgenommenen photographischen Materials haben zu eigenen Nachzeichnungen und möglichen Rekonstruktionen des originären Zustandes geführt, die ebenfalls als Grundlage der Untersuchung dienen. Im Vergleich untereinander oder durch ikonographische Übereinstimmungen mit möglichen Vorlagen war, wie etwa in Panteli, eine hypothetische zeichnerische Visualisierung des verlorenen Bildmaterials möglich.

25 Borboudakē, Geōrgios Apostoloi.

26 Eine Auflistung der kretischen Kirchen findet sich bereits im umfangreichen Werk von Gerola, Elenco (1934/1935). Lassithiotakēs ergänzte diese Liste 1961 noch um weitere Kirchen (Gerola/Lassithiotakēs); einige Fresken in den Kirchen sind zerstört oder übertüncht. Eine vollständige Katalogisierung fehlt bis heute.

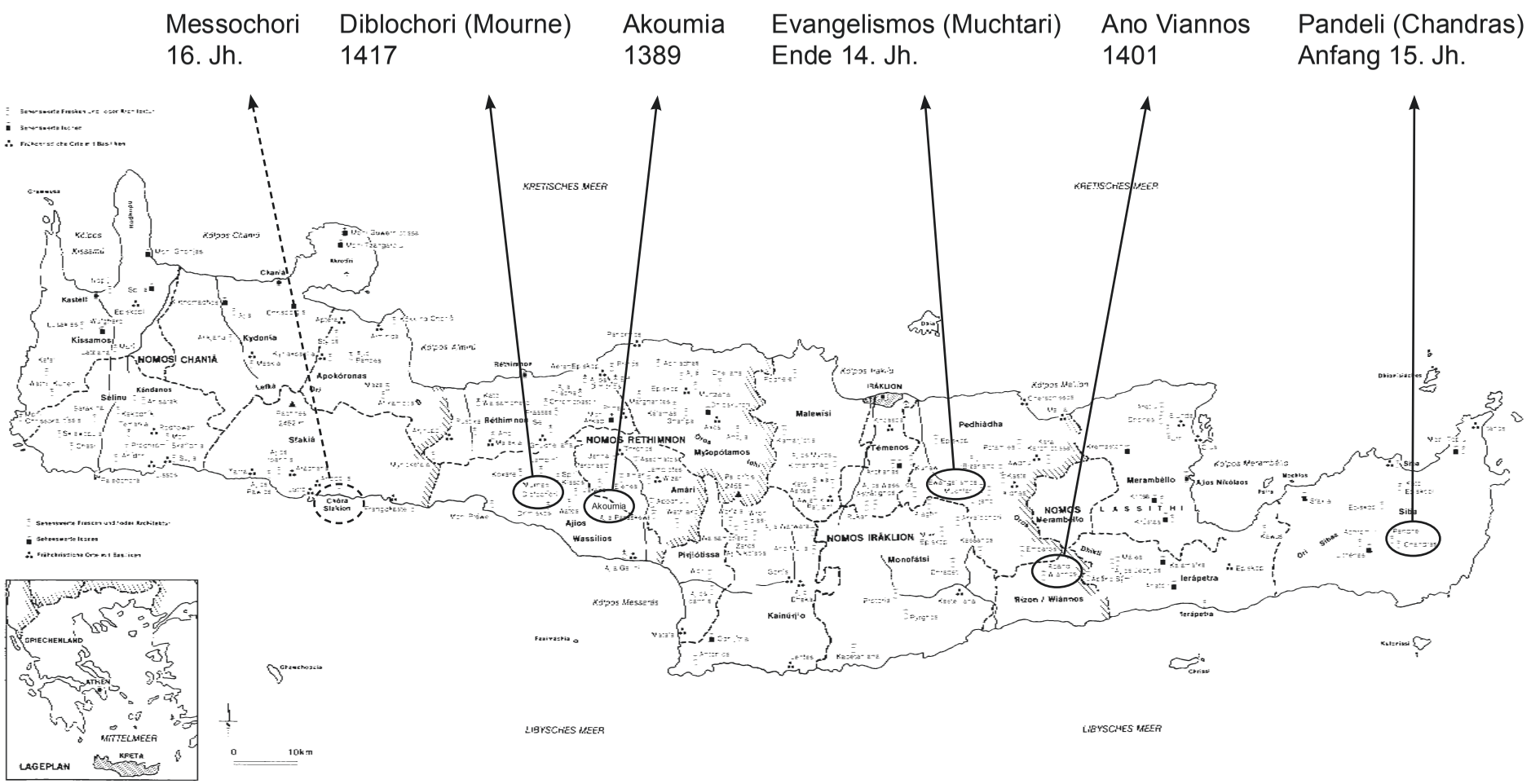


Abb. 1 Geographische Lage der kretischen Kirchen mit Adam-und-Eva-Darstellungen.

Auf diese grundlegenden Studien rekurrierend befasst sich der erste Teil der Arbeit mit einer systematischen objektbezogenen Analyse der Wandmalereien in den fünf Kirchen. Die Variationen in der Repertoireauswahl aus den unterschiedlichen Bildthemen der Adam-und-Eva-Zyklen sowie die Beschreibung des Inhalts und des Bildaufbaus der vorhandenen Einzelszenen stehen am Beginn der Betrachtung. Nach der erfolgten ikonographischen Bestimmung sind die individuelle Verortung der Episoden im Kirchenraum ebenso wie inhaltliche Verknüpfungen mit den Kontextszenen und das jeweils angewendete Anordnungssystem innerhalb des Bildprogramms wichtige Teilaspekte der Untersuchung. Die Kontextualität der Darstellungen im Zusammenspiel der angrenzenden Szeneninhalte, die möglichen Anknüpfungspunkte und Relationen zu den in der theologischen Konzeption definierten Leitgedanken und individuellen Anliegen sowie die mögliche Raumlektüre für den Betrachter sind in dieser Fragestellung impliziert. Aus dieser Motivsuche resultiert eine inhaltliche Einordnung in das zuvor eruierte Bildprogramm des Kirchenraumes. Dabei wird besonders die kirchenindividuelle Einflechtung des Stoffes berücksichtigt. Wenn vorhanden, wird ein Bezug zu den in Inschriften oder Bildern erwähnten Stiftern hergestellt und ihr möglicher Einfluss auf die Bildauswahl oder die theologische Definition des piktoralen Konzeptes festgestellt. Zugleich erfolgt durch die Bestimmung stilistischer und ikonographischer Eigenheiten eine Einordnung in das Umfeld anderer kretischer Kirchenausmalungen. Jede der fünf Kirchen wird separat anhand eines identischen Schemas analysiert. Am Schluss steht ein systematischer Vergleich der offengelegten Adam-und-Eva-Bildtypen der einzelnen Kirchen untereinander. Ziel ist es, durch die festgestellten Abweichungen und Gemeinsamkeiten eine Entwicklungstendenz der auf Kreta neu kreierten Bildbausteine aufzuzeigen. Die auftretenden Kongruenzen sind zugleich für eine mögliche Definition von Kopierverhältnissen oder Werkstattzusammenhängen einsetzbar.

Der zweite textbasierte Untersuchungsteil beschäftigt sich mit dem Verhältnis der kretischen Bildformulierungen und narrativen Abfolgen zu den schriftlichen Quellen und deren Relevanz für den Bildfindungsprozess. Als Grundlage dienen die biblischen Texte des Alten Testaments nach der Ausgabe der Septuaginta. Aus dem weiten Spektrum der Protoplastenliteratur sollen lediglich signifikante, für die Bildfindung relevante Texte herangezogen werden. Ein faszinierendes Untersuchungsfeld stellen die apokryphen Schriften zum Leben Adams und Evas dar, die im Mittelalter weit verbreitet und äußerst populär waren. Ebenso übten die im jüdisch-arabischen Legendengut über Jahrhunderte tradierten, auch in christlichen Kreisen etablierten Erzählungen sowie die im griechischsprachigen Raum lokalisierten Volksmärchen gemeinhin großen Einfluss auf die Bildgestaltung in diesem Zeitraum aus. So bleibt festzustellen, in wieweit auch die kretische Bildgestaltung der Anziehungskraft dieser apokryphen Vorstellungswelt unterliegt. Weiterhin bestehen durch die christologisch-heilsgeschichtliche Sicht der alttestamentlichen Geschichten vorstellbare Bezüge der Adam-und-Eva-Thematik zum Neuen Testament. Zudem wird eine Auswahl an patristischen Schriften, speziell der griechischen und syrischen Kirchenväter, berücksichtigt. So mögen die Vorstellungswelt Ephraems und seine Überlegungen zum alten und neuen Paradies, die in vielen seiner Schriften bezeugt sind, eine mögliche Inspirationsquelle darstellen. Das umfangreiche frühchristliche, in dessen Folge auch das mittelalterlich-apokalyptische Schrifttum beschreibt in Endzeitreisen und Visionen das himmlische Paradies, das fließende Übergänge zu den Vorstellungen des irdischen Paradieses aufweist und somit als gedanklicher Hintergrund protoplastischer Bilder in Frage kommt. Die narrativen Sequenzen aus den Schriftquellen werden einerseits zur Verdeutlichung der Strategie der Bilderzählung herangezogen. Andererseits erscheint es hilfreich, für die Entschlüsselung schwer interpretierbarer oder unverständlicher Bildbausteine und für die Encodierung semantischer Erzählinhalte die in der Literatur dargelegte Gedankenwelt als mögliches Erklärungsmodell heranzuziehen. Von großer Bedeutung für die Aufnahme neuer Bildthemen sind die kulturhistorischen Bezüge, die durch die gottesdienstliche Praxis im Handlungsraum der Kirche vorgegeben sind. Das liturgische Gedächtnis an die Protoplasten ist in der Zeit des Fastens verortet. Die gottesdienstlichen Gesänge partizipieren an Adams Trauer über die Sünde und die Vertreibung. Die speziellen Kommemorationsriten während dieser vorösterlichen Bußzeit ebenso wie die Totenliturgie thematisieren die Erschaffung des Menschen und seine Ebenbildlichkeit, die Sündenvergebung und die Wiedereröffnung der Paradiespforte[27]. Die durch religiöse Zeremonien verständliche Bildsprache ermöglicht den textkompetenten Gläubigen einen visuellen Kommunikationsprozess. Aus diesem Grund ist es notwendig, die Adam-und-Eva-Episoden zusätzlich in ihrer rezeptionsästhetischen Funktion als Visualisierungsformen des liturgischen Vollzugs im Kirchenraum zu untersuchen.

Das Hauptgewicht dieser ikonographisch orientierten Arbeit liegt im letzten Teil auf der bildlichen Herkunftsanalyse der einzelnen Szenenbestandteile und Bildbausteine, der Suche nach möglichen Einflüssen durch inner- und außerkretische piktorale Vorlagen für diese auf Kreta neu aufgetauchten Bildschöpfungen. Dabei stehen mögliche Aufnahmen von bereits existierenden Genesis-Bildformularen in der östlichen und westlichen Kunst im Blickpunkt der Untersuchung. Durch das Fehlen spezifisch byzantinischer Wandausstattung mit Adam-und-Eva-Sequenzen werden auch westliche Vergleichsbeispiele herangezogen, sofern sie für den Prozess der Bildfindung relevant erscheinen. Der Gesichtspunkt des Kulturtransfers, wie er sich etwa in den unter byzantinischem Einfluss stehenden Fresken der mittelitalienischen Basiliken oder in

27 Zu Liturgie und Totenkult Fedwick, Death. – Marinis, Death.

den im Multikulturraum geschaffenen Mosaiken der Kathedralen auf Sizilien gestaltet, sollte bei der Untersuchung von Bildwerken im venezianisch beherrschten Kreta ebenfalls berücksichtigt werden. Dabei handelt es sich um Verflechtungsphänomene, deren komplexe Prozesse in den koexistenten, aus unterschiedlichen Kultur- und Religionsgemeinschaften zusammengesetzten Gesellschaften wie auf Kreta, kein binäres Phänomen, keine einfache dualistische Polarität darstellen, sondern durch Vielschichtigkeit und Multidimensionalität gekennzeichnet sind. Hybridität bedeutet keine gänzliche Durchdringung, sondern die Amalgamierung von Kulturbausteinen in einer dynamischen Entwicklung, die auch Tendenzen der Abgrenzung und Identitätsbewahrung beinhaltet[28].

Ein wichtiger Überlieferungsträger der archetypischen, über Jahrhunderte tradierten und variierten Bildvorlagen der Genesis ist die Buchmalerei. Kodizes, Kopien von Handschriften oder Musterbücher, die in den zahlreichen Skriptorien von Klöstern, Adelshöfen oder später auch in den Bibliotheken der Hochschulen hergestellt, kopiert und aufbewahrt wurden, waren ein substanzielles Transfermittel von Bildformularen oder Szenenabläufen. Deswegen wird ein besonderes Gewicht auf die in Handschriften überlieferten Adam-und-Eva-Bilder gelegt. Als Zeugnis kontinuierlichen Fortbestehens und Bewahrens orthodoxer Bildtraditionen und als Quelle eventuell verlorengegangener Adam-und-Eva-Zyklen werden auch postbyzantinische Denkmäler in die Untersuchung mit einbezogen. In den Kirchen in der Mani auf der Peloponnes etwa oder auch in den Moldauklöstern haben sich die Protoplastenszenen etabliert und einen festen Platz im kirchlichen Bildprogramm gefunden. Einen weiteren Schwerpunkt der Analyse bilden die kretaeigenen Bildquellen, die als mögliches Gestaltungsmedium in Erwägung gezogen werden. Dabei wird eine eventuelle Adaption von piktoralen Elementen aus dem in kretischen Kirchenausmalungen traditionell bestehenden Kontingent an Bildformularen in den neu entstandenen Protoplastenkomplex überprüft. Vorhandene, dem Betrachter bekannte Bildbausteine aus unterschiedlichen Szenenkomplexen, vorzugsweise aus dem zweiten Gericht und dem neuen Paradies, könnten übernommen und in neue Sinnzusammenhänge gesetzt worden sein. Die naheliegende thematische und bildliche Verzahnung mit diesen bereits vorhandenen Formulierungen auf Kreta bildet einen zwingenden Gesichtspunkt bei der Untersuchung der Bilderfindungen.

Die Synthese von Vorstellungen aus den Textmedien und Komponenten aus den piktoralen Quellen als Vorlage für die neukreierten Adam-und-Eva-Szenen bildet die Grundlage für die Erklärung ihrer formal-ikonographischen Entwicklung und ihrer Aussageintention. Die Ergebnisse dieser Studien vermitteln jenseits der grundlegenden Dokumentation der von Zerstörung und Verfall bedrohten und weitgehend unbekannten Fresken konstruktive Forschungserkenntnisse zur spätpaläologischen Monumentalmalerei kretischer Kirchen. Durch die Untersuchungen der individuell gestalteten Bildprogramme und ihres kulturhistorischen Umfelds leistet die Arbeit zudem einen Beitrag zum Verstehen spätbyzantinischer Kunsttendenzen und des Stifterwesens. Zugleich eröffnen sich Einblicke in die materielle Kultur Kretas, in das sozial-religiöse Umfeld, in das Gedankengut orthodoxer Dogmen und liturgischer Bezüge sowie in die ethisch-moralische wie auch die polyvalente, auf das Eschaton bezogene Vorstellungswelt des Spätmittelalters. Die Erstellung einer Bildfindungsanalyse liefert Erkenntnisse über den bedeutungsvollen Prozess der Einbindung von Neuschöpfungen in den Kanon byzantinisch-orthodoxer Wertetraditionen und den Einfluss mittelalterlicher Denkmodelle auf die Entstehung von Bildkonzepten.

Kulturhistorischer Kontext

Das Verstehen und Dechiffrieren der Bilder vollzieht sich innerhalb des kulturspezifischen Bezugsrahmens ihrer Entstehungsepoche. Das Zeitfenster, in dem die Ausmalungen der fünf Kirchen erfolgte, erstreckt sich über eine Spanne von etwa 30 Jahren, vom Ende des 14. Jahrhunderts bis Anfang der 15. Jahrhunderts. Die kirchlichen Stiftungen der Adam-und-Eva-Fresken fallen in die Epoche der späten kreto-venezianischen Phase[29]. Das erste Jahrhundert der Herrschaft der Venezianer über die Insel Kreta, die 1211 offiziell mit der »Concessio Cretae« begann, war durch wiederholt aufflammende Aufstände und Revolten gegen die venezianische Machtergreifung gezeichnet, die meist von einflussreichen adligen Familien angeführt wurden[30]. Mit der Übernahme der Administration Kretas wurden die griechischen Landbesitzer enteignet und venezianische Kolonisten als Feudalherren eingesetzt. Durch allmähliche Zugeständnisse und erteilte Privilegien, die durch die zahlreichen Freiheitskämpfe und die anschließende Pax Alexii Callergi erreicht wurden, stabilisierte sich sukzessive die kretische Oberschicht im 14. Jahrhundert. Viele griechische Landherren erhielten ihren konfiszierten Besitz zurück[31]. Zwölf große Adelsfamilien, die Archontes, mit ihren weit verzweigten Verwandtschaftslinien bildeten das Fundament der nationalgesinnten kretischen Gesellschaft und die Grundpfeiler der Opposition gegen die venezianische Unterdrückung[32]. Die Mitglieder der aristokratischen Familie

28 Zum Problem der Hybridisierung und Transkulturalität Mersch, Transkulturalität.

29 Zur Geschichte Kretas unter venezianischer Herrschaft Detorakis, Geschichte 153-240. – Panayotakēs, Krētē. – Maltezou, Krētē. – Maltezou, Historical Context. – Lymberopoulou, Cretan Church Decoration 159-164. – Tsamakda, Kakodiki 17-30. – Ritzerfeld, Markuslöwe 197-200. – Adrianakis/Giapitsglou, Crete 41-69.

30 Einen Überblick über die Aufstände und eine Zusammenfassung der Dekrete der Pax Alexii Callergi bietet Detorakis, Geschichte 163-187.

31 Dazu Gasparēs, Argotes 35-38. – Gasparēs, Feudarches. – Gasparis, Catastica Feudorum.

32 Die Echtheit einer legendären Erzählung der Entsendung dieser zwölf Adelsfamilien (archontopoula) von Konstantinopel nach Kreta ist zweifelhaft. Die Ansiedlung ereignete sich möglicherweise unter Alexios I. oder Alexios II. (1092 oder 1182); zu den zwölf Archontes Gerland, Noblesse. – Tsougarakis, Byzantine Crete 123-125. – Detorakis, Geschichte 146-147. – McKee, Venetian Crete 68-72. – Lambrinos, Koinōnikē Diarthrōsē.

der Kallergis, auf deren Territorien viele Kirchenbauten im 14. und 15. Jahrhundert entstanden, darunter auch die Kirche in Diblochori, gehörten zu den mächtigsten griechischen Feudalherren, denen sogar die höchste Auszeichnung der »Nobilitas Veneta« verliehen wurde, während die kretischen Adeligen normalerweise nur den Titel als »Nobili Cretesi« erhielten[33]. Die Bezeichnung »Kyr«, die in den drei Stifterinschriften der Adam-und-Eva-Kirchen Verwendung findet, lässt auch für diese kirchlichen Donatoren eine gehobene, möglicherweise dem Landadel zugehörige Position in der lokalen Gesellschaft vermuten[34]. Der Vertrag, die Pax Alexii Callergi von 1299, deren 33 Artikel Zugeständnisse an Teile der kretischen Bevölkerung, speziell in Rethymnon, beinhalten, war ein Versuch, sowohl die Landverteilung zu regeln, als auch Einigungen in religiösen und sozialen Fragen herbeizuführen. Nach der Niederschlagung der letzten großen national geprägten Revolte der Adelsfamilie Kallergis gegen die venezianische Besatzung und deren politische und gesellschaftliche Unterdrückung im Jahr 1367 folgte eine Zeit des friedvollen Arrangements, gekennzeichnet durch relative Religionsfreiheit, Kulturaustausch und reiches künstlerisches Schaffen. Es gab mehr Freiräume und Privilegien für die griechisch-orthodoxe Bevölkerung. Die Entspannung der politischen Situation führte zu wirtschaftlichem Wachstum und zur Verbesserung der Lebensumstände, so auch für die Landbevölkerung, die durch die vermehrte Produktion von landwirtschaftlichen Erzeugnissen einen höheren Lebensstandard erreichte[35]. Diese Stabilisation der Infrastruktur setzte Kräfte für eine Erweiterung der Wissensräume und eine größere künstlerische Entfaltung frei. Die Kontakte zu Malwerkstätten oder Bibliotheken erweiterten sich über die Grenzen Kretas hinaus. Der Kulturtransfer wurde durch die größere Mobilität der Gesellschaft und die Globalisierung der Wirtschaftsmärkte gefördert. Kulturelle Bildungsmöglichkeiten wie das Studium an lateinischen Universitäten oder die vertiefende Beschäftigung mit byzantinischen Sakralkunsttraditionen bewirkten ein Aufblühen der kirchlichen Kunstentwicklung. So ist im 14. und 15. Jahrhundert ein verstärktes Eindringen des paläologisch-akademischen Malstils, aber auch von westlichen Tendenzen in den Kirchenausmalungen zu beobachten. Die Maler, die die Fresken der Kirchen meist in Werkstattverbänden ausführten, waren »Franchi«, Freie, die im Gegensatz zu den »Villani«, die den Feudalherren und deren Besitztümern unterstellt waren, nicht an den Aufenthalt auf einem Landsitz gebunden waren und so Kirchen in unterschiedlichen Regionen ausmalen konnten. Einige dieser Werkstätten beschäftigten unterschiedlich ausgebildete Maler, von denen einige die Fresken nach der »Maniera Graeca« gestalteten, während andere Maler die »Maniera Latina« beherrschten[36]. Kenntnisse westlicher Malkultur und Kontakte zur außerkretischen Kunstszene sind durch die in Dokumenten belegten Reisen von Wanderkünstlern sehr wahrscheinlich[37]. Auch Maler aus Konstantinopel werden in den Quellen genannt, die die paläologischen Kunsttendenzen nach Kreta brachten und so Einfluss auf die kretische Freskenmalerei ausübten[38]. Weiterhin bestand ein Kulturaustausch mit den auf Kreta lebenden venezianischen Künstlern und weiteren Malern, die vom italienischen Festland auf die Insel kamen, um dort zu arbeiten und um die lateinischen Kirchen mit Fresken oder Altarbildern auszustatten[39]. Es ist also davon auszugehen, dass eine gewisse Vertrautheit mit den westlichen, speziell den italienischen Bildelementen bei den Malern vorauszusetzen ist. Die Kenntnis von Genesisbildtraditionen durch das Studium von illuminierten Handschriften oder Kopien und auch durch die direkte Anschauung von Ausmalungen italienischer Kirchen wird als mutmaßliche Prämisse dieser Untersuchung postuliert.

Die kirchliche Situation im venezianischen Kreta war insbesondere in den ersten zwei Jahrhunderten der Besatzung durch massive Einschränkungen in der religiösen Freiheit und der Ausübung des orthodoxen Ritus gekennzeichnet[40]. Die druckvollen Latinisierungsversuche von Seiten der katholischen Kirche, die Aufteilung des kirchlichen Vermögens und des Landes, die Konfiszierung von Klöstern, die Unterstellung unter die Verwaltung des lateinischen Patriarchats in Konstantinopel und des katholischen Erzbischofs von Candia sowie die Verbannung der griechischen Bischöfe formulierten in einschneidender Weise die Situation der orthodoxen Kirche auf Kreta. An der Spitze der kretisch-orthodoxen Kirche stand der lateinische Erzbischof, danach folgten die griechischen Protopapades, die aber meist unionsfreundlich waren und unter dem Einfluss der katholischen Kirche standen. Trotz der Widrigkeiten blieben die Katholiken in der absoluten Minderheit. 97 % der Bewohner Kretas, besonders aber die Landbevölkerung gehörte weiterhin dem griechisch-orthodoxen Glauben an. Der Klerus, der aus Welt- und Mönchspriestern bestand, war von jeglichen Frondiensten entbunden und hatte eine einflussreiche soziale Stellung innerhalb der kretischen Gesellschaft[41]. Oft werden Priester in ihrer Funktion als Lehrer, Verwalter von Kirchengrundstücken (οἰκονόμος) oder vereinzelt auch als Maler, wie in Ano Viannos, in Stifterinschriften erwähnt. Priester hatten die Möglichkeit, Kirchengebäude zu pachten und gegebenenfalls im Todesfall

33 Bissinger, Kreta 920. Einige Familienmitglieder der Kallergis heirateten lateinische Frauen und konnten auch so ihre gesellschaftliche Stellung innerhalb der venezianischen Gesellschaft verbessern.
34 Kalopissi-Verti, Church Inscriptions 128-129.
35 Dazu Gasparis, Village.
36 Zu dem Malerwerkstattkomplex auf Kreta, dessen Künstler in westlicher wie in byzantinischer Malweise trainiert waren Papadakē-Oekland, Toichographies 493-494. – Tsamakda, Kakodiki 254-257.
37 Cattapan, Documenti 41.– Cattapan, Elenchi 231. – Tsamakda, Kakodiki 254-255.
38 Cattapan, Documenti 37-38 Nr. 14. 18. 33-34. – Cattapan, Elenchi. – Tsamakda, Kakodiki 254.
39 Cattapan, Documenti 37 Nr. 11. 16. 29-30. – Tsamakda, Kakodiki 255.
40 Zur orthodoxen Kirche auf Kreta unter den Venezianern Manousakas, Ekklēsiastikē Historia. – Thiriet, Situation religieuse. – Detorakis, Geschichte 188-195. – Bolonakēs, Ekklēsia. – Tsamakda, Kakodiki 25-30 mit weiterführender Literatur.
41 Bissinger, Kreta 921. – Thiriet, Situation religieuse 207. – Gerstel, Rural 128-138. Die Erwähnung von Priestern in Stifterinschriften als Hauptstifter oder ihre repräsentative Darstellung in Stifterabbildungen unterstreichen diese hohe gesellschaftliche Stellung.

weiterzuvererben. Sie behielten nach der venezianischen Übernahme das Recht der Religionsausübung, sie durften ihre Gottesdienste nach dem orthodoxen Ritus gestalten, konnten aber nur von einem von der lateinischen Regierung ausgewählten orthodoxen Bischof außerhalb Kretas konsekriert werden. In der Zeit zwischen dem Konzil von Lyon, 1274, und dem Konzil von Florenz-Ferrara, 1438/1439, die durch fortdauernde Unionsbestrebungen der lateinischen Kirche und Einigungsversuche der byzantinischen Kaiser angesichts der Türkengefahr geprägt war, gab es auch auf Kreta innerhalb der orthodoxen Gemeinden Diskrepanzen zwischen Unionsfreundlichen und Unionsgegnern. Letztere erhielten durch den Ende des 14. Jahrhunderts als »exarchos« aus Konstantinopel nach Kreta gesandten Gelehrten Joseph Bryennios Bestärkung[42]. Er untermauerte die Überzeugungen der unionsfeindlichen Kreter über einen Zeitraum von 20 Jahren mit theologischen Traktaten und Streitschriften gegen die Unionsbetreiber. Diese geistige Strömung, die darüber hinaus im griechischen Mönchtum auf Kreta verwurzelt war, trug zur Bewahrung der ethnischen Integrität und der orthodoxen Werte und Traditionen bei. Die Religionszugehörigkeit war die wichtigste Einigungskraft gegen die lateinische Okkupation. Wie aus schriftlichen Quellen zu ersehen ist, war das religiöse Verhältnis zu den Lateinern um die Jahrhundertwende, um 1400, dem Zeitraum der Entstehung der Ausmalung der fünf Kirchen, weiterhin angespannt und von einer Harmonisierung der theologischen, dogmatischen und liturgischen Gegensätze weit entfernt. Vielmehr gab es immer noch eine strikte Abgrenzung gegenüber dem katholischen Ritus und der lateinischen Kirche. So spiegeln die meisten Bildkonzepte der Kirchen auch in dieser Zeitspanne das bedingungslose Bekenntnis zur orthodoxen Lehre wider. Eine Phase der konfessionellen Annäherung, bedingt auch durch die zunehmende Gräzisierung der Lateiner und die vermehrt praktizierten gegenseitigen Toleranzen, ist erst Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts festzustellen. Der Aspekt der Identitätswahrung angesichts der politisch-religiösen Situation auf Kreta bleibt ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Entstehung und Aufnahme neuer Bildschöpfungen. So ist die Rezeption von Neuerungen in das kretische Bildprogramm immer in Kongruenz zum orthodoxen Bekenntnis zu betrachten.

Im 14. und 15. Jahrhundert kam es zu einem Aufblühen des kretisch-orthodoxen Mönchtums und damit zu Renovierungen alter und dem Bau neuer Klosteranlagen. Auch das Katholikon in Panteli fällt in diesen Zeitraum. Neben ihrer Bedeutung als Grundpfeiler der orthodoxen Glaubenswerte waren die Klöster auch Orte der Bildung und Gelehrsamkeit. In den monastischen Bibliotheken wurden wissenschaftliche Handschriften gesammelt und in ihren Skriptorien kopiert und somit eine theologische Grundlage für die orthodoxe Ausrichtung der Bildprogramme der Kirchen geschaffen. Für die Priester, so auch für die in Akoumia und Ano Viannos als Stifter erwähnten Geistlichen, bestand die Möglichkeit, in den Klöstern ihre theologischen Kenntnisse zu vertiefen. Insofern ist der Einfluss des theologisch gebildeten Klerus auf die Gestaltung der kirchlichen Bildkonzeptionen nicht zu unterschätzen.

Ein weiterer Aufgabenbereich klösterlicher Gemeinschaften war die Ausbildung in verschiedenen Künsten. Grundkenntnisse der Freskenmalerei konnten durch Einblick in die in Handschriften oder Musterbüchern gesammelten ikonographischen und stilistischen Bildelemente erworben werden. Möglicherweise hatte auch der Priestermaler in Ano Viannos Kontakt zu Klosterbibliotheken. Durch die in Dokumenten bezeugte Reisetätigkeit, etwa aufgrund ihrer Konsekrierung, hatten diese Priestermaler auch Zugang zu kretaexternen Kunstströmungen und waren teilweise als Künstler außerhalb Kretas tätig[43].

Die geistigen Strömungen im Spätmittelalter waren durch eschatologische Deutungsmuster geprägt. Die Beschäftigung mit dem letzten Gericht und der postmortalen Existenz gehörte für die Menschen im 14. und 15. Jahrhundert zu den dringlichsten Existenzfragen. Die Furcht vor Höllenqualen und das Streben, nach dem Ableben einen Platz im himmlischen Paradies zu erhalten, übten Einfluss auf die Entwicklung mittelalterlicher Denkmuster in Philosophie und Theologie aus. Die Stiftung von Kirchenanbauten oder die Erneuerung alter kirchlicher Gebäude sowie deren Ausmalung hatte – wie es durch Stifterinschriften dokumentiert ist – eine soteriologische Funktion. Durch diese Spende hofften die Donatoren auf eine Einbindung in die diesseitige liturgische Memoria und letztendlich auf eine zukünftige Seelenrettung. Diese Geisteshaltung spiegelt sich bildlich in den vielen Weltgerichts- und Verdammtendarstellungen kretischer Kirchen wider und literarisch in der Rezeption von apokalyptischem Gedankengut in jenseitigen Visions- und Auditionsberichten. Die dort beschriebenen Strafqualen waren Elemente einer didaktischen Angstkatechese, die die Gläubigen zu Buße und Umkehr anleiten sollten. Die kretische Version der Apokalypse der Theotokos, die individuelle, sozial-religiöse Anliegen der dortigen Gesellschaft reflektiert, dokumentiert die Beschäftigung mit Tod und Seelenheil als allgegenwärtiges Mysterium auch auf Kreta[44]. Damit zusammenhängend gewann die liturgische Kommemoration für die Verstorbenen, in der durch Gebete der Gemeinde und Fürbitte der Heiligen für die paradiesische Gemeinschaft der Toten mit Gott interveniert wurde, enorm an Bedeutung[45]. Dieses interzessorische posthume Gedenken war neben dem Anspruch auf eine Grablege innerhalb des Kirchenbereichs im Stifterrecht (ktetorikon dikaion) verankert[46]. Das Phänomen einer individualisierten Erlösungshoffnung durchdringt die Bildprogramme der Kirchen. Die

42 Detorakis, Geschichte 192.
43 Cattapan, Documenti 41. – Cattapan, Elenchi 213.
44 Text bei Krētikē Apokalypsis.
45 Marinis, Death 83-97.
46 Thomas, Foundation 253-258.

Adam-Eva-Thematik auf Kreta kann nicht losgelöst von diesen endzeitlichen und soteriologisch-liturgischen Verflechtungen analysiert werden. Bei der bildpraktischen Funktionsbestimmung der Protoplastengeschichten im kirchlichen Konzept dürfen die heilsversichernden Vereinnahmungstendenzen der ikonischen Motive für ganz kircheneigene, eschatologisch motivierte Ziele wie persönliche Erlösungshoffnungen der Stifter und der mögliche funeral-memoriale Kontext nicht unberücksichtigt bleiben.

Teil I
Objektanalyse: Adam-und-Eva-Szenen im Bildprogramm kretischer Kirchen

Die Panagia-Evangelismos-Kirche in Evangelismos (Mouchtari)

Die Εκκλησία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου liegt in der Präfektur Herakleion im Bezirk Pediada in dem ehemaligen Dorf Mouktari bzw. Mouchtari[47], einem sehr kleinen, nur 365 Bewohner[48] zählenden Ort, der heute Evangelismos in Anlehnung an das Patrozinium der Kirche heißt.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Die Forschungsliteratur zu dieser Kirche ist nicht sehr umfangreich. Gerola bespricht die »Chiesa di S. Maria in Mukhtàri« beiläufig im zweiten Band seines großen Lebenswerkes über die Kirchen Kretas (1908) unter dem Stichwort Architektur und Skulptur und führt einen kleinen Grundriss auf[49]. Mit der Architekturform der Kirche beschäftigt sich Gallas ausführlich in seiner Dissertation über die Mittel- und Spätbyzantinische Sakralarchitektur (1983)[50]. Kurze Erwähnungen zu Architektur und Fresken finden sich im Reiseführer »Byzantinisches Kreta« von Gallas/Wessel/Borboudakis (1983)[51] und im RbK-Artikel über Kreta von Bissinger (1990)[52]. In seinem Kreta-Buch macht Bissinger weitere stilistische Anmerkungen über die Fresken der Kirche, wobei er diese fälschlicherweise nicht als Evangelismos-Kirche, sondern als Hagia Paraskevi-Kirche bezeichnet (1995)[53]. In seiner Monographie über das Bildprogramm in kreuzförmig überdachten Kirchen beschäftigt sich Phousterēs auf drei Seiten auch mit den ikonographischen Einzelheiten der Ausmalung der Evangelismos-Kirche (2006)[54]. Mantas bespricht in seinem Buch zur Ikonographie der Gleichnisse 2010 die beiden im Kirchenraum dargestellten Parabeln[55]. Die neueste Publikation von 2013, ein Aufsatz von Semoglou über den Freskenzyklus und die mögliche Übernahme westlicher Motive, stützt sich in grundsätzlichen Fragen weitgehend auf die Ausführungen von Phousterēs[56].

Auf einem erhöhten Steinplateau erhebt sich wuchtig auf dem zentralen Dorfplatz des kleinen Ortes die der Verkündigung an Maria geweihte Kirche (**Taf. 1, 1**). Bautypologisch handelt es sich um eine einschiffige Dachtransept-Kirche ohne Kuppel[57]. Bereits 1894 beschreibt Lampakēs diese Kirchenform als σταυρεπίστεγος ναός, als »Dachkreuzkirche«, in der sich das Quer- und Längstonnengewölbe kreuzförmig überschneiden, wobei das Querhaus das Langhaus in der Dachhöhe überragt[58]. Orlandos führt die Bauform der Evangelismos-Kirche in seinem Systematisierungsversuch unter dem Typus B2[59]. Gallas erweitert die Kriterien für diese Architekturform und führt den Begriff »Kreuztonnenkirche«[60] ein. Er geht dezidiert auf die 15 erhaltenen kretischen Beispiele ein, von denen mehr als die Hälfte in der Präfektur Herakleion verortet sind[61]. Die Evangelismos-Kirche gehört nach seiner Kategorisierung zum Typus C 3/3 mit einem kreuzförmigen Grundriss, hochgezogener Quertonne und je einer niedrigen Nische im Inneren der beiden Langhauswände des Westjoches[62]. Das durchgehende Querhaus ist breiter als das Langhaus und ragt mit einer Höhe von 6,36 m weit über das niedrigere Langhaus mit 4,91 m hinaus (**Taf. 1, 2**)[63]. Die Längsausrichtung bleibt durch die Abmessungen der Kreuzarme bestehen. Der östliche (2,52 m) und der westliche Kreuzarm (2,95 m) übertreffen in der Länge die beiden Seitenarme (je 1,82 m). Die Kirche ist mit einem Raumbezug von Breite und Höhe im Verhältnis 1:2,7 stark vertikal ausgerichtet[64]. Die spitzbogige Quertonne des Gewölbes wird von zwei breiten Gurtbögen auf Konsolen gestützt.

Der Bautypus der Dachtransept-Kirche entsteht bereits im 13. Jahrhundert auf dem griechischen Festland und erscheint Anfang des 14. Jahrhunderts auch auf Kreta. Ein westlicher Einfluss, etwa durch die Architektur süditalienischer Querschiffbasiliken, bei der Entstehung der byzantinischen Kreuztonnenkirche im Zuge des kulturellen Austausches zwischen Ost und West ist sicher ein Aspekt, der berücksichtigt werden muss[65]. Zahlreiche Dachtransept-Kirchen auf der Peloponnes, errichtet in der Nähe fränkischer Festungen, legen diesen Gedanken nahe[66]. Unterschiede in der Lage des Transepts, der verschiedenartigen Dachkonstruktion und insbesondere in der vertikalen Ausrichtung der Kreuztonnenkirche durch das erhöhte Querhaus weisen die Umsetzung jedoch als genuin byzantinischen Bautypus aus. Auf Kreta hat sich diese auf Zentral- und Westkreta beschränkte Bauform nicht durchgesetzt. Die Anzahl dieses Kirchentyps ist mit 15 Bauten von über 1000 noch erhaltenen Kirchen relativ gering.

47 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 397. Die Namen Muctari und Muctuaro erscheinen zum ersten Mal auf einem 1281 geschlossenen Vertrag über den Einkauf und Verkauf von Getreide. Zudem gab es ein Adelsgeschlecht der Mourtari, das 1380 in einer Urkunde erwähnt wird. Zurückzuführen ist der Name möglicherweise auf den türkischen Begriff Muhtar, was den Posten eines Ortsvorstehers eines Dorfes beschreibt, oder auf Moatar, was Garten bedeutet; eine weitere Herleitung findet sich bei Detorakis, Geschichte 114, der griechische Begriff Mourtarioi (Rebellen) würde auf eine byzantinische Namensgebung des Dorfes verweisen; zur Geschichte des Namens Spanakēs, Krētē 552-553.

48 Stand 2019: www.interkriti.org/crete/pg/?pg=1506312 (27.07.2019).

49 Gerola, Monumenti Veneti II 207-208 Abb. 174.

50 Gallas, Sakralarchitektur 173-174.

51 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 397-399.

52 Bissinger, Kreta 955; 1130-1131.

53 Bissinger, Wandmalereien 186 Nr. 156 Abb. 152.

54 Phousterēs, Eikonographika 173-175 Nr. 48.

55 Mantas, Gleichnisse.

56 Semoglou, Evangelismos.

Außen wird die östliche Seite des Langhauses mit der halbrunden Apsis durch eine massive vorspringende Mauerstütze in der unteren Zone verstärkt. Die Eingangstür im Westen ist von einem halbrunden steingefassten Tympanon überfangen. Belichtet wird die Kirche durch zwei kleine spitzbogige Fenster an der Nord- und Südwand des Transepts, einem eckigen Apsisfenster und einem kreisrunden Okulus über dem Eingang. Auf der Westwand ist ein kleiner Glockenturm aufgesetzt. Äußerer Baudekor ist nicht erkennbar, da das Mauerwerk heute mit einer dicken, strahlendweißen Putzschicht überzogen ist. An der Westwand links neben der Eingangstür ist eine alte Grabplatte eingefügt.

Da keine Stifterinschrift vorhanden ist, ist die Datierung des Kirchenbaus nur anhand bautechnischer Merkmale einzugrenzen. Das Kriterium des Spitzbogengewölbes ordnet diese Kirche mit zwei weiteren Kreuztonnenkirchen[67] in die Spätphase dieses sonst rundtonnigen Bautyps, der durch datierte Kirchen im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts auf Kreta zu verzeichnen ist, in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ein[68]. Die Freskenausmalung wird aus stilistischen Gründen von Gallas/Wessel/Borboudakis nach der Mitte des 14. Jahrhunderts[69], von Bissinger um 1370 datiert[70].

Szenenanordnung

1981 wurden im westlichen Kreuzarm Fresken freigelegt, die sich über das Tonnengewölbe des Westjochs verteilen (**Taf. 2; 3**). An den Wänden oder im weiteren Gewölbe der Kirche ist bis heute keine weitere Malerei festgestellt worden. Allein die beiden spitzbogigen Nischen im Westjoch weisen Reste von Malerei auf. In der Nische der Südwand ist der Militärheilige Georgios als Drachentöter zu Pferd abgebildet, in der Nordnische sind nur Reste von drei Nimben weiterer Heiliger erhalten (**Taf. 4, 1**). Allein Phousterēs verzeichnet für den oberen Teil der heute leeren Westwand eine Abbildung mit den Chören der Gerechten[71]. Zudem vermutet er im östlichen Teil einen heute nicht mehr erhaltenen christologischen Zyklus[72]. Die Frage, ob es sich bei der Ausmalung um ein in sich geschlossenes Bildensemble handelt, das nur für diesen westlichen Teil der Kirche geplant war, oder ob ursprünglich weitere Szenen dazugehörten, die zusammen ein umfangreiches Bildprogramm bildeten, kann nicht endgültig beantwortet werden.

Die in rotkonturierte Felder unterteilte Ausmalung gestaltet sich als stringent durchstrukturierte Komposition (**Abb. 2**)[73]. Die ganze westliche Mitte des leicht spitzbogigen Tonnengewölbes nimmt scheitelübergreifend ein großes Adventus-Domini-Gemälde ein, dessen zentrale Christusfigur dem Betrachter beim Betreten der Kirche zugewandt ist (**Taf. 4, 2**). Das Bild ist im Gegensatz zu den anderen Szenen, die um 90 Grad gedreht anschließen, von West nach Ost ausgerichtet. Eingerahmt wird die große Adventus-Darstellung von zwei, jeweils zu den Seiten anschließenden Endzeitgleichnissen Jesu: im Süden ist die Parabel von den zehn klugen und törichten Jungfrauen, im Norden die königliche Hochzeit abgebildet. Die vertikale Leserichtung der zwei Szenen ergibt sich für den jeweils vor der Süd- bzw. Nordwand stehenden Betrachter. Die östliche Seite des Tonnengewölbes nehmen vier Adam-und-Eva-Szenen ein. Der Scheitel trennt diese vier Erzähleinheiten. Dort stoßen jeweils zwei vertikal übereinander angeordnete Bildfelder aufeinander, zwei sind zur nördlichen und zwei zur südlichen Seite hin ausgerichtet. Dem Adventus sind folgende zwei Szenen zugeordnet: im Süden die Erschaffung Adams, im Norden die Erschaffung Evas. Als Gegenüber zum Hochzeitsgleichnis schließt an Adams Erschaffung die Versuchung Evas und der Sündenfall des Protoplastenpaares an. Auf Evas Erschaffung folgen neben dem Jungfrauengleichnis das Urteil über Adam und Eva nach dem Sündenfall (**Taf. 5**). Den unteren Abschluss zu beiden Seiten des Freskenensembles bilden jeweils die ganze Breite der Ausmalung einnehmende Abbildungen mit Paradiesszenen. Im südlichen Teil ziehen durch Inschriften benannte Chöre der Heiligen ins Paradies ein. Ein Großteil dieser Malereien sind aufgrund von Zerstörungen weiß übertüncht. Im Norden ist das Bildfeld zweigeteilt, links unter der Versuchungsszene stehen weitere Chöre der Gerechten, rechts unter der königlichen Hochzeit sitzen die Gottesmutter und die drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob mit den erlösten Seelen auf dem Schoß im Paradiesgarten. Die beschädigten Stellen sind auch hier mit weißer Farbe übermalt. Die beiden ausgemalten Bogennischen schließen die Wandmalerei im unteren Register ab.

57 Zur Architekturform der Kreuztonnen-Kirchen auf Kreta und seiner Forschungsgeschichte Gallas, Sakralarchitektur 148-152. – Bissinger, Kreta 949-951; allgemein zum Entwicklungskonzept der Dachtransept-Kirchen Küpper, Dachtranseptkirche. – Dōrēs, Staurepistegos, mit weiterführender Literatur. – Gkratziou, Krētē 93-125.
58 Lampakēs, Mouseion 12.
59 Orlandos, Staurepistegos 41-52.
60 Gallas, Sakralarchitektur 148-182.
61 Gerade die aufwendigeren Kirchenbauten des C-Typus sind in Zentralkreta (7) lokalisiert, die einfachere Form dagegen in der Präfektur Chania (5); dazu Gallas, Sakralarchitektur Tabelle 182. – Bissinger, Kreta 950.
62 Gallas, Sakralarchitektur 149; 173 und Grundriss 174.
63 Gallas, Sakralarchitektur 173.
64 Gallas, Sakralarchitektur 173. – Bissinger, Kreta 955 Abb. 22.
65 Dazu Küpper, Dachtranseptkirche 63.
66 Etwa in Geraki, die Hagia Paraskevi-Kirche (13. Jh.) oder die Erzengel-Kirche (13. Jh.); dazu Dimitrokallēs/Mutsopulos, Geraki. – Dimitrokallēs, Geraki.
67 Die Hagios Nikolaos-Kirche in Malles (Präfektur Lassithi, Bezirk Hierapetra) und die Metamorphosis-Kirche in Stamni (Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada); dazu Gallas, Sakralarchitektur 178-180. – Bissinger, Kreta 951.
68 Bissinger, Kreta 951.
69 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 399.
70 Bissinger, Kreta 1130.
71 Phousterēs, Eikonographika Nr. 48 Plan 74-75.
72 Phousterēs, Eikonographika 174.
73 Zum Bildprogramm Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398-399. – Phousterēs, Eikonographika 173-175 Nr. 48 Plan 74.75. – Semoglou, Evangelismos 500 als Übernahme von Phousterēs.

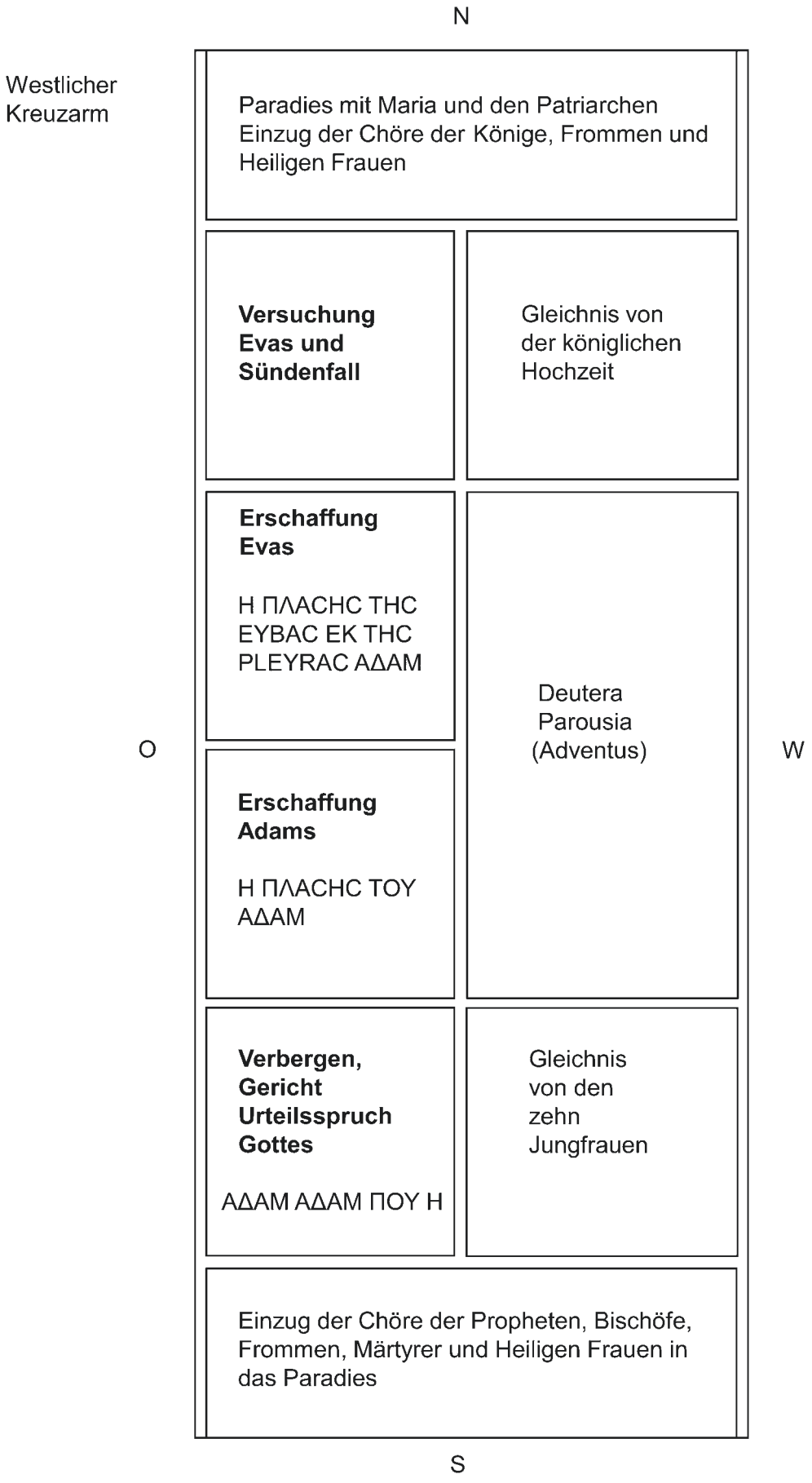


Abb. 2 Szenenanordnung: Evangelismos-Kirche in Evangelismos.

Adam-und-Eva-Szenen

Die Ausmalung zeigt vier Adam-und-Eva-Szenen, die fest in das übrige Bildprogramm integriert und daraufhin konzipiert sind. So ergibt sich durch den arrangierten Richtungswechsel keine narrativ-lineare Leserichtung, sondern eine asynchrone, syntagmatische Zuordnung zu den angrenzenden Szenen. Die einzelnen Darstellungseinheiten sind durch rotbraune Rahmenlinien getrennt.

Erschaffung Adams

Die chronologisch erste der vier Adam-und-Eva-Szenen nach der Genesiserzählung (Gen 2,4-9) ist die Erschaffung Adams, die horizontal am südöstlichen Scheitel des Gewölbes ansetzt und an die nördliche Hälfte der großen Adventus-Darstellung anschließt (**Taf. 6, 1-2**). Im linken oberen Teil erscheint Christus in einer weißen Mandorla, die von acht in imperialer Loros-Tracht bekleideten Engeln getragen wird[74]. Der linke ist halb verdeckt durch die Gloriole und stützt diese mit seiner rechten Hand. Von den weiteren Engeln, die sich um die Mandorla verteilen, sind lediglich die Köpfe bzw. die unterschiedlich farbigen Nimben zu sehen. Allein der rechts von Christus stehende Engel ist in hieratisch-frontaler Pose abgebildet, gekleidet mit einem rotbraunen perlen- und juwelenbesetzten simplifizierten Loros, perlenbestickten Strümpfen, einem grünen um den Hals geknoteten Umhang und mit einem ausgebreiteten Flügelpaar am Rücken. Den Blick auf Christus gerichtet, hält auch er mit seiner rechten Hand die Mandorla fest. Durch seine zentralsymmetrische Stellung dominiert er das Bildfeld und vermittelt durch diese Platzierung eine Relevanz für die Schöpfungshandlung. Zugleich bildet er einen Verbindungspunkt zwischen Christus und Adam. Christus mit Kreuznimbus schwebt sitzend in der weißen, zu den Enden ins helle Grau übergehenden spitzovalen Gloriole. Zu seinen Füßen wölbt sich ein kleiner stilisierter weißer Bogen. Christus, bärtig und mit in Wellen gelegter langer Haartracht, ist mit einer purpurnen Tunika und einem in vielen Falten drapierten purpur-hellblauen Pallium bekleidet, die nackten Füße stecken in Riemensandalen. Der in Sitzhaltung gezeichnete Unterkörper ist frontal ausgerichtet, während der Oberkörper und das Gesicht leicht im Dreiviertelprofil nach rechts gedreht sind. Beide Arme hat er mit geöffneten Händen zu seiner linken Seite erhoben. Zwei Finger, ein gezackter Zipfel seines Gewandes und der Zeh des linken Fußes dringen über die Grenze der Mandorla hinaus. Neben seinem Kopf ist die Ligatur IC erkennbar. Die Erschaffung Adams findet vor dem mit einer Mauer umzäunten Paradiesgarten statt. Im rechten oberen Bildteil ist das verschlossene Paradies dargestellt. Eine zartgraue, monochrome zinnenbewehrte Mauer mit einem eingelassenen Tor begrenzt den dahinterliegenden Paradiesgarten, in dem in der Mitte zwei Bäume mit Früchten wachsen. Der eine trägt birnenförmige, der andere runde Früchte. An den Seiten befindet sich jeweils ein sonderbarer palmenähnlicher Baum mit lanzettenförmiger Krone. Er hat rotbraune sichelförmige lange Blätter, innen ist er durch ein strahlenförmiges Lichterbündel aufgehellt. Das geschlossene Tor, in das eine edelsteinbesetzte Tür eingelassen ist, wird von einem großen sechsflügeligen, rotbraunen Engelwesen, einem Hexapterygon bewacht. Dieses Geschöpf hat zwei Seitenflügel und oben und unten jeweils zwei gekreuzte Flügel. Bis auf das nur noch undeutlich erkennbare Gesicht in der Mitte hat es keine weiteren anthropomorphen Züge. Nach Gen 3,24 wird der Wächter der Paradiestür als Cherub[75] bezeichnet. Darunter befindet sich der Kopf des liegenden nackten Adam. Er ist mit den Füßen, die leicht die Mandorla berühren, in Richtung Christus gelagert. Seine Beine sind eng geschlossen, der rechte Unterarm ist leicht in Richtung der Schöpfergruppe erhoben, die linke Hand liegt auf der Scham. Er hat den Kopf aufgerichtet. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands sind die Gesichtszüge Adams, wie etwa die Stellung der Augenlider, in der Binnenzeichnung schwer zu identifizieren. Die Körperhaltung mit erhobenem Kopf und Arm, die eine Kontaktaufnahme zur Schöpfergruppe ausdrückt, weist mit großer Sicherheit auf geöffnete Augen hin. Auch die Haartracht Adams ist nur verschwommen wahrnehmbar, die Konturen lassen eine gewellte Langhaarfrisur erahnen. Der Kopf Adams ist mit einer dreizipfeligen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Krone geziert. Bis auf diese Bekrönung ist er völlig nackt. Bauchnabel und leichte Muskelandeutungen an Brust und Bauch sind erkennbar, primäre Geschlechtsmerkmale dagegen nicht, zumal die Hand seines eng am Körper anliegenden linken Armes im Bereich der Scham platziert ist und die ausgestreckten Beine eng geschlossen sind. Adam scheint in der Waagerechten über einem bewachsenen Untergrund zu schweben. Die untere Bildhälfte wird von einer üppigen Vegetation von verschiedenartigen Büschen und Miniaturbäumen, die teilweise kleine Früchte tragen, ausgefüllt. Auffällig ist die räumliche Distanz zwischen dem Schöpfergott Christus in der Mandorla und dem halb aufgerichtet liegenden Adam. Es findet keine Berührung statt, jedoch ist eine gegenseitige Kontaktaufnahme erkennbar. Christus blickt auf Adam und seine beiden ausgestreckten Hände weisen auf ihn. Adam hat den Kopf erhoben und seine rechte Hand ist ausgestreckt, als erwarte er, von Christus gänzlich aufgerichtet zu werden. Auffällig ist der Effekt des Schwebens und der Schwerelosigkeit, der der ganzen Szene eine überirdische, transzendente Atmosphäre verleiht. Die Überschrift im oberen Teil des Bildes Η ΠΛΑCΗC

74 Zur Ikonographie der Engel Pallas, Himmelsmächte, speziell zur Tracht 26-32. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 127-192.

75 Eine exakte Trennung zwischen der Bezeichnung der Seraphim und Cherubim ist nicht möglich. Oft fließen Elemente aus beiden Engeltypen zusammen. Nach Jes 6,2 hat der Seraph sechs Flügel sowie ein Gesicht und wird als der »Brennende« meist rotbraun dargestellt, während der Cherub ursprünglich ein Tetramorph mit vielen Augen ist (Ez 1,5-14). Zur Ikonographie dieser Engelswesen Pallas, Himmelsmächte 56-97. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 160-170.

ΤΟ ΑΔΑΜ definiert die Darstellung eindeutig als Erschaffung Adams[76].

Erschaffung Evas

Nördlich der Adventus-Darstellung, direkt oben im Scheitel der Spitztonne an die Erschaffung Adams anschließend, folgt in südlicher Leserichtung um 180 Grad gedreht die Erschaffung Evas (Gen 2,15-22), sodass die beiden oberen Bildhälften im Gewölbescheitel aneinanderstoßen (**Taf. 7, 1-2**). Die ganze Szene ist spiegelverkehrt zu Adams Schöpfungsbild angelegt. Christus befindet sich im rechten Bildfeld, nicht in einer Mandorla, sondern auf einem Thron sitzend. Die ihn umgebende Mandorla ist fast vollständig von den Engeln verdeckt. Die achtköpfige Engelschar umringt Christus und neigt ehrfurchtsvoll die Häupter zu ihm herab. Teilweise sind nur die Köpfe oder Nimben zu sehen, allein der rechts neben dem Thron stehende Engel, der im Gegensatz zur Erschaffung Adams einen gekreuzten mit Perlen und Edelsteinen bestickten Loros trägt, ist abermals in aufrecht stehender, repräsentativer Haltung dargestellt. Auffällig ist auch hier das große Flügelpaar. Allerdings ist seine dominante Stellung im Bild gegenüber der ersten Szene relativiert. Er hat den Kopf im Dreiviertelprofil zu Christus gesenkt, weist mit seiner rechten Hand auf ihn und reiht sich so in den Deesis- und Verehrungsgestus der übrigen Engel ein. Auch hier ist erneut eine bildmittige Platzierung gewählt, die zugleich die Kontaktstelle zwischen Schöpfer und Geschöpf herstellt. Der bildparallel dargestellte, fein ausgearbeitete, hölzerne, truhenartige Sitz Christi mit Rückenlehne ist mit Perlen und gedrechselten Dekorelementen verziert und hat oben ein längliches, an den Enden abgerundetes Kissen aufliegen. Christi Füße stehen auf einer Art Suppedaneum, das über die ganze Breite des rechteckigen Thrones reicht. Sein Gewand ist dasselbe wie bei der Erschaffung Adams. Der Oberkörper ist zur linken Bildhälfte gedreht und in Bewegung leicht nach vorne gebeugt, die rechte Hand in weisendem Gestus erhoben, die linke mit offener Handfläche nach unten gestreckt. Diesmal im linken Bildteil befindet sich die geschlossene Paradiespforte mit dem sechsflügeligen Engelswesen als Bewacher. Dahinter zieht sich die mit Zinnen gekrönte Paradiesmauer und begrenzt den Paradiesgarten. In diesem über die ganze obere Bildfläche sich erstreckenden Garten wachsen vier reich mit Früchten behangene Laubbäume. Auf einer Zinne sitzt ein Paradiesvogel, eventuell ein Pfau, ein zweiter Vogel könnte darüber im Baum versteckt sein. Auch die Erschaffung Evas findet außerhalb des Paradiesgartens statt. Adams bekrönter, leicht erhobener Kopf ist wiederum unterhalb des Paradiestores platziert, sein nackter Körper liegt waagerecht, seine eng geschlossenen Beine sind in Richtung des Thrones Christi ausgestreckt, die Arme liegen eng am Körper an. Aus seiner linken Hüftseite erhebt sich der Oberkörper Evas. Er ist im Dreiviertelprofil zu Adam hingedreht und dadurch von Christus abgewandt. Auch sie ist nackt und trägt eine reich verzierte, gezackte Krone. Ihr Kopf ist zu Adam hinuntergeneigt, der rechte Arm liegt am Körper an, der linke ist nach hinten ausgestreckt und weist in Richtung des Thrones Christi. Diese Armbewegung ist der einzige Kontakt Evas zum Schöpfergott, während dieser, sich nach vorne neigend, auf die Entstehung Evas aus Adams Seite hinunterblickt. Auch hier sind die Gesichter der Protoplasten nur schemenhaft in Konturlinien erhalten, sodass man über die Gesichtsausdrücke nur mutmaßen kann. Ebenso sind primäre oder sekundäre Geschlechtsmerkmale der Körper aufgrund der Beschädigungen der Binnenzeichnung nicht mehr erkennbar. Durch die Hinwendung der Köpfe zueinander ist ein Blickkontakt zwischen Adam und Eva anzunehmen. Als Untergrund dient ebenfalls ein Teppich von Pflanzen. Hier sind diese hingegen stärker stilisiert, sie haben teilweise das Aussehen von Kronen, aus denen Triebe und Blüten entwachsen, eventuell eine Anspielung auf die Kronen der beiden Ureltern. Die Beischrift zu dieser Szene lautet: Η ΠΛΑCΗC ΤΗC ЄѲΒΑC ЄΚ (Τ)ΗC (ΠΛΕΥΡ)ΑC (ΑΔΑΜ) (die Erschaffung Evas aus der Seite oder Rippe Adams)[77].

Versuchung und Sündenfall

Die chronologisch nächste Szene der Versuchung Evas und des Sündenfalls der Protoplasten (Gen 3,1-6) folgt unterhalb der Erschaffung Evas im Norden (**Taf. 8, 1-2**). Die Handlung spielt nun innerhalb des Paradiesgartens, der in der unteren Bildhälfte von der bezinnten Mauer über die ganze Breite begrenzt wird. Es wachsen identische Bäume, wie sie bei der Erschaffung Adams im Hintergrund zu sehen waren. Drei Bäume mit sprießenden Blättern und reichlichen Früchten alternieren mit üppigen Büschen und blühenden Blumenensembles. Der Garten ist mit einem Teppich von Bäumen und Pflanzen übersät. Im unteren Teil sind an das vorherige Ambiente anknüpfend stilisierte Pflanzenkronen zu erkennen. Der große Baum in der Mitte des Gartens, der durch sein andersartiges Aussehen herausticht, beherrscht die Bildmitte. Bereits bei der Erschaffung Adams erscheint dieser Phantasiebaum im Paradiesgarten, dort allerdings in kleinerem Format als Hintergrundgestaltung. Spiralförmig ordnen sich lange sichelförmige rotbraune Blätter um die Baumkrone. In der Mitte werden sie von weißen rotierenden Strahlenbündeln überlagert. Dazwischen tanzen weiße Lichtpunkte, sodass das Ganze wie ein sich drehendes gleißendes Feuerwerk aus-

76 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung Evas (Δημιουργία Εύας)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 5 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung Evas (la création d'Eve)«.

77 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung Adams (Δημιουργία Αδάμ)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 4 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung Adams (la création d'Adam)«.

sieht. Diese Dynamisierung des Paradiesbaumes könnte eine kosmische Reaktion auf den Handlungsinhalt der Szene, den Sündenfall, darstellen. Neben diesem wunderlichen Baumgebilde erscheinen die drei Protagonisten. Links im Bild steht ein hölzerner Truhenthron ohne Lehne mit gedrechselten Zierelementen und Perlenbesatz an den Kanten, der große Ähnlichkeit mit dem Sitz Christi in der Evaerschaffung aufweist. Darauf thront frontal der nackte, gekrönte Adam. Sein rechtes Bein ist angewinkelt vor seiner Scham auf den Thronsitz gelegt, das linke hängt herunter. Seine rechte Hand liegt auf dem Oberschenkel, der linke Arm ist abgewinkelt und die geöffnete Hand zu dem Phantasiebaum, der zwischen ihm und Eva wächst, weisend ausgestreckt. Eva steht in Dreiviertelansicht rechts des Baumes vor einem Truhenthron, der in seiner ornamentalen Ausstattung dem Adams entspricht, dabei jedoch etwas kleiner ausfällt. Sie ist wie Adam nackt und trägt auch eine dreizipfelige, reich dekorierte Krone. Ihre Füße werden von der im Bildvordergrund entlanglaufenden Paradiesmauer verdeckt. Sie greift mit der linken Hand pflückend in den Phantasiebaum und hält in der rechten bereits eine kleine, runde feigenartige Frucht. Die Übergabe der Frucht an Adam wird nicht explizit gezeigt. Die sich zueinander neigende Gestik beider Hände verweist vorausschauend auf eine baldige Überreichung und Annahme derselben. Ein expliziter Essvorgang wird nicht verbildlicht. Adams Blick ist auf diese Szenerie gerichtet, während Eva ihren Kopf zurückwendet und ein wenig nach unten neigt. Ihre Augen blicken auf das neben ihr erscheinende menschengroße, aufrecht stehende braunrote Fabelwesen. Die drachenähnliche Chimäre hat einen im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf mit spitzen Zähnen, einen langen gebogenen Schlangenhals, einen Körper wie ein Strauß, zwei große geöffnete Flügel und einen unten eingerollten Schwanz. Der Kopf zeigt oben zwei kleine Hörner und ein Ziegenbärtchen am Unterkiefer. Es steht auf zwei langen kräftigen Beinen mit großen, furchterregenden Klauen. Das Hybridtier hat sein Maul geöffnet und scheint Eva etwas in das herabgeneigte Ohr zu flüstern. Die Überschrift für diese Szene (Τ)δ Π(ΑΡΑΒΑϹ)ΗϹ ΤΗϹ ЄΥΑϹ verweist auf die Übertretung (des Gebots) durch Eva[78].

Anrufung, Gericht und Urteil

Die letzte Darstellung, die sich im Süden an die Erschaffung Adams anschließt, vereint mehrere Szenen aus dem Kapitel 3 der Genesis zu einer komplexen Abfolge (**Taf. 9, 1-2**). Die Handlung ist erneut außerhalb der Paradiesmauer, die sich im mittleren Bildteil entlangzieht, lokalisiert. Dahinter wachsen vier Bäume mit Früchten und einige Sträucher, der rotierende Strahlenbaum ist verschwunden. Die Szenerie spielt sich vor der Mauer und dem durch einen Sechsflügler verschlossenen Paradiestor ab. Im linken Bildteil schwebt Christus wie bei der Erschaffung Adams sitzend in einer sternenbesetzten weißgrauen Mandorla. Auch hier wird diese von Engeln getragen. Der linke Engel stützt den äußeren Rand mit seiner rechten Hand. Die Körper, im hinteren Teil lediglich die Köpfe bzw. Nimben der weiteren Engel, sind hinter der Gloriole gestaffelt. Teilweise befinden sie sich noch hinter der Paradiesmauer. Dieses Motiv der Mauerüberschreitung könnte auf den gerade erfolgten Vertreibungsvorgang aus dem Paradies hinweisen. Die Gesamtzahl der Engel beträgt abermals acht, wobei der hinterste Engel durch ein großes sechsflügeliges Engelwesen, wie es auch als Wächter vor dem Paradiestor steht, ersetzt wird. Der rechte Engel ist teilweise durch die Mandorla verdeckt und neigt seinen Kopf zu Christus. Auffällig ist im Gegensatz zu den vorigen Abbildungen der ernste, bedrückte Ausdruck der Engel, der durch die leicht herabgezogenen Mundwinkel hervorgerufen wird. Christus in der üblichen purpur-hellblauen Gewandung, deren linker Zipfel über die Mandorla hinausfliegt, hat den Oberkörper in einer Dreivierteldrehung nach rechts gewendet. Sein linker Fuß ragt über den Rand der Gloriole hinaus. Die rechte Hand ist erhoben, die linke ist heruntergestreckt. Direkt neben der Mandorla hocken Adam und Eva von Christus abgewandt auf einer Art Mauervorsprung der Paradiesmauer. Sie sind beide nackt, bei Eva ist ein herabhängender Busen erkennbar. Mit eng aneinander gepressten Oberschenkeln halten sie sich mit einer Hand zwei kleine Blätter vor die Scham. Das jeweils linke Bein ist ausgestreckt, der rechte Unterschenkel angewinkelt. Beide sitzen eng zusammengerückt, nur durch den schmalen perlenbesetzten Strumpf des Engels zwischen den Oberkörpern getrennt. Adam hat seine linke Hand auf Evas Schenkel gelegt. Ihre Gesichter sind aufwärts zurückgewendet, sie blicken sich besorgt zu Christus in der Mandorla um. Adam ist bärtig und mit langem geflochtenem Haar dargestellt, während das Gesicht Evas nur schemenhaft erhalten ist. Der Zipfel des wehenden Gewandes Christi berührt Adam am Rücken, während der rechte Engel auf Eva weist und mit seiner linken Hand leicht ihr Haar berührt. Die Kronen aus den vorherigen Szenen sind verschwunden. Direkt neben Eva befindet sich die geschlossene Paradiestür mit dem bewachenden Sechsflügler. Eine wundersame Szenerie bietet der schmale untere Teil des Bildfeldes, in den der untere Teil der Mandorla und die Beine Adams und Evas hineinragen. Die Figuren dort sind im Gegensatz zu den oberen Protagonisten im Miniaturformat dargestellt. Ganz links direkt neben der Mandorla und zu Füßen des linken Engels wird Eva als nackte Frau in Gebärhaltung abgebildet (**Taf. 10, 1**). Sie sitzt mit gekreuzten Beinen, beide Arme erhoben und über der Brust zusammengeführt, die Hände sind an die Wangen gelegt. In der Binnenzeichnung sind ihr ausgeprägter Busen und der etwas vorgewölbte Bauch auffällig. Ihre Augen sind weit

78 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung der Welt (Δημιουργία)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 4 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung der Erde (la création de la Terre)«.

geöffnet, aus ihrem offenen Mund windet sich eine Schlange, die um ihren Leib geschlungen ist. Um sie herum befindet sich ein Teppich aus Gesträuch und Blumen. Direkt unter der Mandorla ist ein gelagerter Ochse sichtbar (**Taf. 10, 2**). Daneben hockt der nackte Adam in gleicher Sitzhaltung wie in der Sündenfallszene. Über seiner rechten Schulter liegt ein dickes Seil, das als Schlange oder als Tragejoch gedeutet werden könnte. Begrenzt wird der kleinformatige Adam durch das angewinkelte Bein des oben sitzenden großformatigen Adam. Darauf folgt unter der Paradiestür ein dichtes Gestrüpp aus verschiedenen Sträuchern und Bäumchen. Links unten im Bild ist mit einiger Wahrscheinlichkeit eine sich horizontal am Boden windende Schlange zu rekonstruieren.

Die Beischrift zur gesamten Szene zitiert die Bibelstelle aus Gen 3,9 ΑΔΑΜ ΑΔΑΜ Πδ Η (Adam, Adam wo bist du). Diese kontaminierte Szene schildert die Situation nach dem Sündenfall[79]. Im oberen Teil ist die Erkenntnis der Schuld Adams und Evas, das Bewusstsein ihrer Nacktheit, das Bedecken der Scham mit Feigenblättern, das Verbergen der Schuldbewussten vor dem Anruf Gottvaters, das Erscheinen des Schöpfergottes und sein Urteil über die Sünder dargestellt (Gen 3,7-24). Im unteren Teil wird der ergehende Urteilsspruch Gottes verbildlicht. Die für die Zukunft auferlegten »Strafen« für die Protoplasten und wahrscheinlich auch für die Schlange werden als kleine Miniaturszenen in das untere Bildfeld eingefügt. Evas Mühsal und Schmerzen bei der Schwangerschaft und Geburt werden im linken Teil visualisiert. Darauf folgt Adams schweißtreibende Arbeit des Broterwerbs. Mit einem Ochsen als Zugtier ist er dazu verurteilt, den Ackerbau in einer dornigen Landschaft zu bewerkstelligen. Das Kriechen des beinlosen Reptils auf dem Boden würde den Schuldspruch über die Schlange darstellen. Durch diese bildliche Einflechtung werden die verschiedenen zeitlichen Ebenen der Genesiserzählung ineinander verschoben und sachlich verknüpft. Der vergangene Sündenfall wird im Verstecken vor Gott und im Verbergen der Scham reflektiert. Die Erscheinung Christi mit seinen Engeln verweist auf das gerade ergehende Gerichtsurteil, das entgegen dem biblischen Bericht außerhalb des Paradieses stattfindet. Die Vertreibung wird durch den Handlungsverlauf außerhalb des Paradieses bildintern bereits vorausgesetzt. Im unteren Teil folgen der Inhalt des Urteilsspruches und damit ein Vorausblick auf die mühevolle Zukunft der postparadiesischen Existenz nach der Vertreibung. Eine eigene Erzählepisode mit außerhalb des Paradieses stattfindenden Vita-Ereignissen wird hier nicht ausgeführt. Der symmetrisch angeordnete, syntagmatische Aufbau des Bildprogramms erlaubt nur eine vierteilige Protoplastenerzählung. Dadurch ergibt sich die konzentrierte Handlungseinheit in der letzten kontaminierten Szene.

Bildtypen der Adam- und Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** wird als Christusgestalt mit Kreuznimbus dargestellt[80]. Der vor aller Schöpfung bei Gott existierende ewige Logos (Joh 1,1-4) erscheint im Typus des endzeitlichen Christus als der Auferstandene, Erhöhte und Wiederkehrende. Bei der Erschaffung Adams schwebt er in Sitzposition in einer Mandorla, bei der Erschaffung Evas sitzt er in einem von einer Mandorla umfangenen Thron. Die Christus begleitende achtköpfige Engelschar in imperialer Kleidung zeigt in ihrer Funktion als **himmlischer Hofstaat** keinen aktiven Handlungseingriff in die Erschaffung. Ihre Funktion definiert sich durch das Tragen der Mandorla und die anbetende Verehrung des Schöpfers. Der Engel rechts von Christus ist durch seine repräsentative Stellung betont und fungiert als Bindeglied zwischen Schöpfer und Geschöpf. Der jeweils einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt durch Handbewegung und Blickkontakt Christi. Es gibt keine unmittelbare Berührung von Erschaffer und Geschöpfen. Der horizontal liegende Adam zeigt Lebenszeichen durch Anhebung des rechten Arms und des Kopfes in Blickrichtung zum Schöpfer. Eva entsteigt, vom Schöpfergott weggedreht, vertikal als fertiges Halbgeschöpf aus der linken Seite Adams. Beide wenden sich in einer Art Begrüßungszeremoniell einander zu. Schöpfungsunterlage sind eine Blumenwiese und Gesträuch. Die Erschaffung beider erfolgt außerhalb des Paradieses vor der Paradiesmauer. Die **Protoplasten** werden in allen Szenen nackt dargestellt, in der Gerichtsszene mit Blättern vor der Scham. Eine bekleidete Ansicht des postparadiesischen Paares fehlt. Keine primären, jedoch sekundäre Geschlechtsmerkmale definieren den jeweiligen generischen Status der Ureltern. Nach der Versuchung ist der Busen Evas stärker akzentuiert. Die langen, in Wellen herabfallende Haartracht beider ist an die Christusfrisur assimiliert. Bereits bei ihrer Erschaffung bis zum Sündenfall sind die Protoplasten mit **Herrschaftssymbolen** ausgestattet. Sie sind unnimbiert, tragen jedoch Kronen und haben jeweils einen an den Christusthron angeglichenen Thron. Das **Paradies** ist durch eine monochrome Zinnenmauer begrenzt, deren edelsteinverziertes Paradiestor von einem Sechsflügler mit anthropomorphen Gesichtszügen bewacht wird. Der Garten selbst besteht aus unterschiedlichen botanisch-naturalistischen, aber nicht näher gattungsspezifizierten Laubbäumen mit üppigem Fruchtbestand. Zwei Bäume heben sich durch ihre stilisierte phantasievolle Ausgestaltung mit lanzenförmigen Blättern ab, die durch den Bezug auf Gen 2,9 als Baum des Lebens und Baum der Erkenntnis definiert werden können[81]. In der Versuchungsszene ist nur noch ein Baum besonders hervorgehoben, der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen (Gen 2,17) bzw. der Baum in der Mitte (Gen 3,3),

79 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »die Bekrönten, Adam und Eva, im Paradies (Αδάμ και Εύα εστεμμένοι εν τω Παραδείσω)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 5 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »die Protoplasten im Paradies (les protoplastes au Paradis)«.

80 Zur Schöpfungsmittlerschaft Christi S. 130-131.

81 Zum Problem der zwei Bäume in überlieferungsgeschichtlicher, literarkritischer und semantischer Sicht Pfeiffer, Baum 2-16.

an dem die verbotene Frucht wächst. Dieses Baumgebilde aus rotierenden Strahlenbündeln mit hellen Lichteffekten in der Mitte zeigt kosmische Dimensionen. Das **Versucherwesen**, in Gen 3,1 als ὄφις bezeichnet, das Eva zum Pflücken der Frucht animiert, wird als großes aufrechtstehendes Hybridwesen dargestellt, das große Ähnlichkeit mit dem mythischen Fabelwesen eines Drachen[82] oder Basilisken[83] aufweist. Der **Sündenfall** zeigt die Einflüsterung in Evas Ohr durch diese zoomorphe Chimäre, Evas Pflück- und Weitergabehandlung und Adams Annahmegestus. Das **Gericht** erfolgt durch den in der Mandorla thronenden, endzeitlichen, christologisch interpretierten Weltenrichter, der durch den Scheidegestus der Hände den Urteilsspruch vollstreckt, den die Protoplasten in solidarischer Haltung annehmen. Ein Versteck der Protoplasten, das mit dem Inhalt der Szenenüberschrift, »Adam, wo bist du«, korrespondieren würde, wird nicht gezeigt. Das komprimierte vierszenige Bilderensemble verzichtet auf eine gesonderte Vertreibungsszene, die thematisch möglicherweise ihr Äquivalent in der Vertreibung des unwürdigen Gastes im Hochzeitsgleichnis findet. Eine Ausweisung aus dem Paradies wird zudem durch den finalen Handlungsort außerhalb des Paradieses impliziert. Ebenso wie das Vertreibungsbild fehlen auch als eigenständige Erzähleinheit ausgegliederte **postparadiesische Kompositionen**. Allein der untere Teil der vierten Episode zeigt den Inhalt des Urteilsspruch Gottes für die Protoplasten und die Schlange nach Gen 3,16-19. Die Miniaturszenen bieten einen Ausblick auf das nachfolgende harte und mühsame Erdenleben mit den alttestamentlichen Themen der Vermehrung und Nahrungsbeschaffung und setzen so ein zukünftiges Leben außerhalb des Paradieses voraus. Die Verstrickung der beiden Protoplasten in ihre Sündentat wird durch ihre Nacktheit und die sie umwindenden Schlangen angedeutet, bei Eva zusätzlich durch die Betonung der weiblichen Brüste.

Kontextszenen

Eine ausführliche Bildbeschreibung erfolgt nur für die Adam-und-Eva-Darstellungen. Die angrenzenden Szenen werden nur einer selektiven Untersuchung unterzogen. Ihr kontextueller Bezug zu den Genesis-Szenen und die Relevanz für das gesamte Bildprogramm der Kirche stehen dabei im Vordergrund.

Deutera Parousia

Das Zentrum der ganzen Bildkomposition nimmt der im Gewölbescheitel dargestellte Adventus, die zweite Wiederkunft Christi, ein (**Taf. 4, 2**)[84]. Diese Szene, die eine Erweiterung des Weltgerichtszyklus darstellt, ist eine spezifisch kretische Besonderheit, die in der übrigen spätbyzantinischen Kunst keinen Niederschlag findet. In der Mittelachse steht Christus repräsentativ-frontal in einer Mandorla. Bekleidet ist er hier mit einem rostbraunen, mit runden Kreissegmenten gemusterten Überwurf über dem Pallium. In der Hand hält er einen Rotulus. Die Mandorla erstreckt sich vor einer viereckigen Architektur mit leicht konvexen Seiten, in deren Öffnungen die vier nimbierten apokalyptischen Wesen nach Apk 4,6-8, der Löwe, der Stier, der Engel und der Adler, eingefügt sind. Das Architekturgebilde könnte eine Metapher für das Haus Gottes sein. Ein Bezug zum Sinnbild der Arche Noah, die nach Mt 24,37-39 (1Petr 3,20) als Symbol des ewigen Bundes mit der erneuten Parusie Christi verbunden wird, ist nicht auszuschließen. Die rettende Arche wird am Ende der Zeiten als neues Gotteshaus wiederaufgerichtet. Auch das theophanistische Motiv des mosaischen Tabernakels (Ex 25,8-40), das als irdischer Archetypus des transzendenten Himmelsreiches und zugleich als Manifestation der Kirche steht (Hebr 10,20), mag die Kreation dieses Gebildes beeinflusst haben. Symeon von Thessaloniki beschreibt die kosmologische und eschatologische Dimension dieser Bildmetapher[85]. Das Tabernakel als Sinnbild geheiligter Architektur ist zugleich mit der Vorstellung des himmlischen Vorhangs als Eingangsportal zur überirdischen Sphäre verknüpft (Ex 26,31-37). Die Abbildung dieses heiligen Schreins in den Oktateuchen zeigt einen ähnlich eingefügten Fensterrahmen und ein rotes Tuch als Bedeckung (Vat. Gr. 746, foll. 281^{r} und 325^{v})[86]. Dieses Konglomerat aus Tuch und Gebäude in Evangelismos beschreibt die Austrittsschwelle Christi aus der göttlichen Transzendenz bei seiner Erscheinung im zweiten Adventus. Eine durch die Verse in den Sprüchen Salomos angeregte Interpretation als das von der Weisheit errichtete Haus als Wohnung des ewigen Gottes, aus der Christus heraustritt, wäre auch eine mögliche Option (Spr 9,1; 24,3)[87]. Diese alttestamentlichen präfigurativen Vorstellungen, die hinter diesem Bildformular stehen, bilden einen Kontaktpunkt zu den Genesisepisoden.

Umgeben wird dieses Ensemble von einer riesengroßen Schar von Engeln, Sechsflüglern und apokalyptischen Feuerrädern, eingebettet in einer großen, durch eine weiße Begrenzung angedeuteten Wolke, die von vier Engeln getragen wird. Die Wolkendarstellung nimmt Bezug auf die erwartete Wiederkunft Christi, wie sie im Neuen Testament beschrieben

82 Zum Drachen Lucchesi Palli, Drache 516-524. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 40-46.
83 Zum Basilisken Hünemörder/Brückner, Basilisk 1529-1530.
84 Zum Adventus Brenk, Tradition 55-70. – Poeschke, Parusie; eine Anweisung für die Gestaltung im Malerhandbuch, Deutsch 124; auf Kreta Maderakēs, Parousia. – Tsamakda, Kakodiki 192-197.
85 Zu Tabernakel und Vorhang in der palamitischen Theologie Constas, Symeon of Thessalonike.
86 Abbildung https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.2 (27.07.2019).
87 Heerlein, Sophia-Sapientia; in der Hagios Ioannis-Kirche in Selli wird die thronende Personifikation der Weisheit ebenfalls mit den vier Evangelistensymbolen gezeigt, Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Taf. 31a; dazu auch Tsamakda, Sofia 228-229.

wird: οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναλημφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς τὸν οὐρανὸν οὕτως ἐλεύσεται ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν (Apg 1,11). Auch in den Evangelien Mk 14,62, Mt 24,30; 26,64 und Lk 21,27 und in alttestamentlichen Prophetenvisionen, etwa Dan 7, wird von einer Erscheinung des Menschensohnes auf den Wolken berichtet. Neben den ikonographischen Merkmalen verweisen ebenso die teilweise erhaltene Beschriftung im unteren Teil, die sich auf die Stelle im Matthäus-Evangelium (ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ [Mt 26,64]) bezieht, und der dreifache Hagios-Ruf der die Wolke tragenden Engel auf die Darstellung einer Parusie des Herrn.

Die endzeitliche Darstellung der Zweiten Ankunft Christi ist üblicherweise als zeitlich erstes Ereignis dem darauf folgenden Weltgericht zugeordnet[88]. Als thematisch eigenständiges Bild erscheint es allerdings in einigen Kirchen Kretas im 14. Jahrhundert, während es in diesem Zeitrahmen in der außerkretischen Kunst keine Beispiele dafür gibt[89]. Die Szene in Evangelismos gehört zu der speziell in der Präfektur Herakleion beliebten Variante, in der Christus in der Mandorla mit den apokalyptischen Wesen in einer rechteckigen Umrahmung abgebildet wird. Eine Interpretation als liturgisches Tuch, als großes Evangelienbuch oder, wie in Evangelismos, als Haus Gottes bleibt hypothetisch. Umgeben wird Christus jeweils von einer großen Engelschar. So zeigen es die Adventus-Bilder in Hagios Andreas in Kainourgio[90], Hagios Ioannis-Prodromos in Episkopi[91], Christos-Aphentis in Galipha[92] und in der Präfektur Rethymnon Hagios Ioannis in Gourgourthi[93]. Auch die weiteren Kirchen in Akoumia, in Diblochori und wahrscheinlich auch in Ano Viannos, die ebenfalls Adam-und-Eva-Szenen präsentieren, nehmen die Adventus-Darstellungen in ihr Bildprogramm auf. Räumlich konfrontiert ist der Adventus mit den zwei Erschaffungsszenen. Die protologische Schöpfung wird der Neuschöpfung durch den zweite Adventus Christi gegenübergestellt.

Parabel von den zehn Jungfrauen

Südlich an die Adventus-Darstellung schließt das im Matthäus-Evangelium berichtete Gleichnis von den fünf törichten und fünf klugen Jungfrauen an (Mt 25,1-13) (**Taf. 11, 1**)[94]. Die Verankerung in der Endzeitrede Jesu (Mt 24-25) betont deutlich den eschatologischen Inhalt dieser Parabel im Neuen Testament. Die dort erzählten Scheidungsgleichnisse dienen als Antwort auf die Frage der Jünger nach der erwarteten Rückkehr Christi. Die zentralsymmetrische Komposition zeigt Christus auf einer thronartigen, mit einer Rundbogenarchitektur überfangenen, Mandorla ähnlichen Stoffdraperie[95] sitzend mit jeweils fünf Jungfrauen zu den Seiten. Sein Blick und seine weisende linke Hand sind zu den klugen Jungfrauen mit den brennenden Kerzen in den Händen zu seiner Rechten gewendet, während seine rechte Hand nach unten auf die Törichten zeigt, die links von ihm mit erloschenen Kerzen vor einer in die Rundbogenarchitektur eingegliederten, stilisierten Paradiespforte stehen. Die fünf klugen Jungfrauen sind zum Zeitpunkt der zweiten Parusie wachsam und bereit und ziehen mit Christus in das Paradies ein. Es erfolgt eine Trennung zwischen den verdammten »Törichten« und den erlösten »Klugen«, wie es auch im Weltgerichtsgedanken impliziert ist. Die Aufteilung der Jungfrauengruppen symbolisiert die endzeitliche Scheidung zwischen den Gerechten und den Verdammten, die Christus als Richter mit seiner Handhaltung im Typus eines Aufnahme- und Abwehrgestus vollzieht. Neben der Paradies- und Gerichtsthematik könnte das Motiv der Wachsamkeit und Klugheit, welches inhaltlich das Jungfrauengleichnis kennzeichnet, einen weiteren Bezug zu den protologischen Adam-und-Eva-Szenen bilden. In seinem Genesis-Kommentar bezeichnet Ephraem[96] die Wachsamkeit als einen Zustand der Protoplasten vor dem Sündenfall. Diese Besonnenheit im Hinblick auf die erwartete Rückkehr Christi wird bei den klugen Jungfrauen als Bild der Gläubigen bereits antizipatorisch wiederhergestellt und ebnet den Weg ins neue Paradies. In den mittelbyzantinischen apokalyptischen Schriften wird das Symbol der vollen und leeren Leuchten im endzeitlichen Kontext aufgegriffen. Die Apokalypse der Anastasia gewährt einen Blick in das himmlische Paradies. An jenem Ort werden die erleuchteten Lampen mit den Gläubigen und die erloschenen mit den Sündern identifiziert (§ 39)[97]. Der Gerichtsgedanke verknüpft das Jungfrauengleichnis eng mit der ihm zugeordneten Szene der Bestrafung aus dem Genesiszyklus. Dort wird das erste Gericht visualisiert, hier die endzeitliche Scheidung. Auffällig ist das fast identische Auftreten des thronenden Christus, der in beiden Szenen zum Gericht erscheint. In der Parabel ist er nicht von einer Gloriole, sondern von einer Art Vorhang umgeben, die eventuell eine ähnlich symbolische Funktion einnimmt. Die Handbewegung des Scheidegestus in beiden Szenen unterstreicht die enge Verflechtung von ur- und endzeitlichem Richten. Zusätzlich verklammert das Tormotiv

88 Zum Weltgericht Brenk, Weltgerichtsvorstellung. – Brenk, Tradition. – Ševčenko, Second Coming. – Christe, Jüngstes Gericht, speziell in der byzantinischen Kunst 21-44; auf Kreta Maderakēs, Parousia. – Spatharakis, Rethymnon 21-44. 315-320. – Tsamakda, Kakodiki 192-210; Beschreibung im Malerhandbuch, Deutsch 124-125.

89 Dazu Tsamakda, Kakodiki 193. – Tsamakda, Stifterwesen 226.

90 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Kainourgio; zur Kirche Maderakēs, Deēsē B 37-45. – Maderakēs, Parousia 243-245. – Bissinger, Wandmalereien 119-120. – Spatharakis, Rethymnon 315.

91 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Pediada; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 497. – Lassithiotakēs, Kissamos 202-208 Nr. 16. – Maderakēs, Deēsē B 46 Abb. 4a-b.

92 Dat. ebenfalls ins 14. Jh., im Bezirk Pediada; zur Kirche Maderakēs, Deēsē B 44 Abb. 7a-e.

93 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Amari; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 376. – Spatharakis, Rethymnon 315.

94 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 erkennen in dieser Darstellung irrtümlicherweise eine Apostelkommunion. Zur Auslegung des Gleichnisses im Matthäus-Evangelium mit weiterführender Literatur Luz, Matthäus 365-492. – Zimmermann, Gleichnisse 488-503.

95 Tsamakda, Kakodiki 209 verweist auf die mögliche Verwechslung der Kline mit der Matratze aus der Geburtsdarstellung.

96 Kommentar zur Genesis (CGen) II,12; Text bei Ephraem, Kommentar Genesis.

97 Baun, Apokalypse 409.

das Gleichnis mit der Genesisthematik. Das Paradiestor wird ebenso für die törichten Jungfrauen verschlossen wie für die sündigen Protoplasten.

Die Parabel wurde bereits in frühchristlicher Zeit gerne verbildlicht und erfreute sich in der mittelalterlichen Kunst großer Beliebtheit[98]. Ein armenisches Evangeliar verknüpft wie Evangelismos das Jungfrauengleichnis mit dem Motiv des Sündenfalls. Auf fol. 1^{r} wird die von der Schlange verführte Eva mit den törichten Jungfrauen gleichgesetzt. Mit mahnender Handbewegung weist Christus, dem die Klugen zugeordnet sind, auf die über den Törichten platzierte sündige Eva[99]. In der kretischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts ist es mit 18 erhaltenen Beispielen das am häufigsten dargestellte Gleichnis Jesu. Auf Kreta entwickelt sich eine eigene symmetrische Bildformel mit der dominant im Bildzentrum sitzenden repräsentativen Figur des thronenden Christus im Typus des Weltenrichters[100]. So wird die Parabel dort im Gegensatz zu serbischen Zeugnissen in den eschatologischen Kontext des Letzten Gerichts gefügt[101]. Äußerst drastisch zeigt die Darstellung im Südschiff der Panagia-Kirche im Kloster Kera Kardiotissa diese eschatologische Ausrichtung. Dort ist eine schlangenumwundene Sünderin aus den Verdammtendarstellungen den törichten Jungfrauen zugeordnet[102]. Erwähnenswert und bedeutsam ist die bis auf wenige abweichende Details mit der Evangelismos-Kirche identische Darstellung des Jungfrauengleichnisses in der örtlich nicht weit entfernten Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (**Taf. 11, 2**)[103]. Auch im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia befindet sich, wenn auch in sehr schlechtem Erhaltungszustand, eine Abbildung dieses Gleichnisses in endzeitlichem Bezugsrahmen (s. S. 50).

Parabel von der königlichen Hochzeit

Ebenfalls im Matthäus-Evangelium (Mt 22,1-14) wird die nördlich an den Adventus angrenzende Parabel von der königlichen Hochzeit beschrieben (**Taf. 12, 1**)[104]. Sie ist direkt gegenüber dem Sündenfall angeordnet. Im linken Bildfeld ist eine Mahlszene im Typus der Kana-Hochzeit oder des letzten Abendmahls[105] abgebildet. Unter einer Art Baldachin in Form eines großen Sonnenschirmes sitzen die Gäste um einen reich gedeckten Tisch. Die zentrale Position nimmt der bekrönte Bräutigam ein. Im rechten Teil erscheint der stehende, als König gekleidete und gekrönte Christus in einer sternenbesetzten, von Engeln getragenen Mandorla, um den für das Hochzeitsfest unpassend gekleideten Gast zu bestrafen. Die vielschichtige Erzählung von der Einladung eines Königs zu dem Hochzeitsfest seines Sohnes, der mehrmaligen Aussendung der Knechte zur Einladung der verschiedenen Gäste, der Ablehnung der Einladung und der Bestrafung der Unwürdigen endet in der Kernaussage des endzeitlichen Trennungsmotivs: viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt (Mt 22,14). Trotz der diffizilen Auslegungsgeschichte mit der Zuordnung der Protagonisten zu den unterschiedlichsten Personengruppen wie Juden[106], Heiden, Jünger Jesu, Märtyrer oder Propheten ist der Bezug des Gleichnisses auf die Endzeit und auf das Jüngste Gericht im Spannungsfeld von Bestrafung und Erlösung evident. Die Parabel wird in der ostkirchlichen Kunst[107] öfters dargestellt, während sie auf Kreta mit nur zwei erhaltenen Beispielen äußerst selten vorkommt. Die kretische Variante wählt zwei Themenschwerpunkte aus dem Gleichnis aus: das Hochzeitsmahl und die Bestrafung des nicht hochzeitlich gekleideten und dadurch unwürdigen Gastes. Die Erscheinung Christi ist in der Bildformel des zweiten Adventus wiedergegeben. Allerdings wird er als bekrönter König in imperialer Kleidung mit einem Loros dargestellt in Analogie zur Bildmetapher des Gleichnisses, die Christus als König charakterisiert. Christus, in einer Mandorla stehend, weist mit seiner rechten Hand auf die Bestrafungsszene des Unwürdigen. In kontinuierlicher Erzählweise wird der nur mit einer ledernen Exomis bekleidete, durch erhobene Hände seine Unschuld beteuernde Gast im Bildschema der Vertreibung durch die Halbfigur eines Engels, der am Himmel hinter dem Baldachin erscheint, hinausgeworfen. Dann wird der Unwürdige nackt und an Händen und Füßen gefesselt von zwei Engeln kopfüber in die Feuerflammen geworfen. Dabei wird die kretische Ikonographie des Jüngsten Gerichtes mit den Höllenstrafen für die Verdammten übernommen: die Fesselung und Bestrafung der Sünder im ewigen Feuer[108].

Auch hier ist wie beim vorigen Gleichnis der eschatologische Kontext mit der Scheidung zwischen Würdigen und Unwürdigen das Kernthema. Die Bestrafung des unwürdigen Gastes verweist auf die auf den Sündenfall folgende Verurteilung der Protoplasten. Auch sie bekommen wie der geladene Gast die Chance, an Gottes Paradies teilzuhaben, aber auch sie erweisen sich als unwürdig. Zugleich wird

98 Allgemein zur Ikonographie der Parabel Lehmann, Parabel. – Heyne, Gleichnis. – Wessel, Gleichnisse 853-854. – Sachs, Jungfrauen. – Körkel-Hinkfoth, Parabel; speziell zur kretischen Ikonographie dieser Parabel Karapidakis, Parabole 149-155. – Mantas, Gleichnisse 145-180; 384-400 mit weiteren Literaturhinweisen.

99 Dat. ins 13./14. Jh.; zur Handschrift Kouymjian, Karabagh, Abbildung dort 128 Abb. 19; s. auch S. 181.

100 Ausnahme ist die Darstellung im Hagios Antonios-Nordschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa (14. Jh.) mit einem vertikalen Bildaufbau; Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Abb. 110a-b.

101 Dazu Karapidakis, Parabole 154-155.

102 Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Abb. 111.

103 Datiert von Mantas, Gleichnisse 382 mit Fragezeichen in die 2. Hälfte des 14. Jhs., in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada; eine Abbildung des Gleichnisses bei Mantas, Gleichnisse Nr. 113; eine Umzeichnung bei Karapidakis, Parabole 153 Abb. 2 (ohne Datierungsvorschlag); zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 482.

104 Zur Auslegung des Gleichnisses im Matthäus-Evangelium mit weiterführender Literatur Luz, Matthäus 365-492. – Zimmermann, Gleichnisse 479-487.

105 Diese Ähnlichkeit bewegt Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 zu einer falschen Interpretation der Szene als Apostelkommunion mit Christus als Prospheron und Prospheronemon.

106 Zur Diskussion um mögliche antijudaistische Strömungen und den Bezug auf die Zerstörung Jerusalems 70 n. Chr. Zimmermann, Gleichnisse 483-486. – Mantas, Gleichnisse 122.

107 Wessel, Gleichnisse 852-853. – Semoglou, Banquet 302-311. – Mantas, Gleichnisse 121-139. 376-382. – Mantas, Parabolē 109-122.

108 Zu den Verdammtendarstellungen auf Kreta Maderakēs, Kolasē. – Spatharakis, Rethymnon 317-318. – Tsamakda, Kakodiki 205-208 mit weiteren Literaturangaben.

das in der Parabel dargestellte Königtum Christi mit dem der gekrönten Protoplasten parallelisiert. Das endzeitliche Gleichnis bietet darüber hinaus noch weitere binnentypologische Rekurrenzen. Beide Darstellungen sind »Mahlszenen«. Das Essen der Protoplasten in der Sündenfallszene wird in dem Mahl der königlichen Gesellschaft aufgenommen. Die Würdigkeit der hochzeitlichen Kleidung zeigt Entsprechung in dem von Gott geschaffenen reinen Kleid der Nacktheit. Nach dem Sündenfall wird durch die Erkenntnis der Nacktheit dieses zum Sündenkleid. So wird auch der Gast als nackter Sünder im Feuer dargestellt. Die lederne Exomis als Kleid des unwürdigen Gastes mag zudem eine Anspielung auf Gen 3,21, auf die Einkleidung der Protoplasten mit den χιτῶνας δερματίνους nach dem Sündenfall sein. So kann der hier integrierte Bildtypus der Vertreibung ein Hinweis auf die im Protoplastenkomplex fehlende Szene beinhalten. Die einzige weitere kretische Darstellung dieser Parabel befindet sich im westlichen Teil der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni und weist wie bereits das Jungfrauengleichnis eine fast identische Ikonographie auf (**Taf. 12, 2**)[109]. Auch hier erscheint Christus als endzeitlicher König in einer von Engeln getragenen Mandorla[110].

Endzeitparadies

Eingerahmt wird das gesamte Bilderensemble jeweils am unteren Rand von Paradiesdarstellungen (**Taf. 2; 3**). Im Süden befindet sich ein über die ganze Breite der Malerei reichender, teilweise zerstörter Bildstreifen mit nebeneinander gereihten Chören der Gerechten. Die griechischen Inschriften ΧΩΡΟϹ[111] ΠΡΟΦΗΤΩΝ, ΧΩΡΟϹ ΑΡΧΙЄΡΩΝ, ΧΩΡΟϹ ΟϹΙΩΝ, ΧΩΡΟϹ ΜΑΡΤΥΡΩΝ, ΧΩΡΟϹ ΓΗΝΑΙΚΩΝ verweisen auf die Gruppen der Propheten, Bischöfe, Frommen, Märtyrer und Heiligen Frauen. Phousterēs sieht dagegen auf beiden Seitenstreifen thronende Apostel, während er an der heute leeren Westwand im oberen Teil die Chöre der Gerechten in seinem Plan des Bildprogramms einzeichnet[112]. Diese Zuordnung der beiden unteren Bildfelder als Aposteltribunal wird unkritisch von Semoglou übernommen[113].

Im Norden befindet sich eine zweigeteilte Paradiesdarstellung. Links stehen drei weitere Chorgruppen, eingerahmt von jeweils einem Paradiesbaum. Ein vierter Chor im mittleren unteren Teil ist zerstört und ebenfalls eventuell eine darauffolgende Paradiestür. Die Chöre der Könige (ΧΩΡΟϹ ΒΑϹΗΛЄΩΝ), die Chöre der Frommen (ΧΩΡΟϹ ΟϹΙΩΝ) und die Chöre der Heiligen Frauen (ΧΩΡΟϹ ΓΗΝΑΙΚΩΝ) ziehen mit weisenden Handbewegungen in Richtung des rechts davon dargestellten Paradieses (**Taf. 13, 1-2**). Dort sitzen die drei Erzväter, Abraham, Isaak, deren Inschriften zerstört sind, und Jakob, der beischriftlich als ιακωβ benannt wird, mit jeweils einer erlösten Seele in Form eines Wickelkindes auf dem Schoß zwischen wundersamen stilisierten Paradiesbäumen und bunten Blumen (**Taf. 13, 3**). Links von ihnen sind Fragmente der sitzenden Gottesmutter erhalten, die in Analogie zu anderen kretischen Paradiesbildern, etwa des bekannten Bildes im Mittelschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa[114], dort zu ergänzen ist[115]. Das neue Paradies wird als Restitution des urzeitlichen Paradieses definiert. Die Kronen werden wiederhergestellt, der dynamische Versuchungsbaum steht dauerhaft im endzeitlichen Garten, lediglich ohne rotierende Strahlen. Durch diese paradiesische Einrahmung erhält das gesamte Bildprogramm eine hoffnungsvolle optimistische Ausrichtung.

Der obere Teil der westlichen Wand ist in einem Braunton angestrichen, es wurden bis heute keine weiteren Malereien aufgedeckt. Eventuell könnte sich an der Westwand – wie oft auf Kreta anzutreffen – eine Weltgerichtsdarstellung befunden haben. Allerdings vermitteln die vorhandenen Ausmalungen auch ohne eine weitere Ergänzung ein in sich stimmiges und aufeinander bezogenes Bildgefüge.

Nischenarchitektur

Im Kirchenraum sind zwei mit Heiligenfiguren ausgemalte spitzbogenüberspannte Wandnischen in die Mauer eingelassen, die unten von einer Bodenplatte begrenzt sind. Sie sind an der Nord- und Südwand unterhalb des ausgemalten westlichen Tonnengewölbes eingefügt. Die Funktion solcher Architekturelemente als Grabstätten in paläologischer Zeit ist etwa in Konstantinopel, auf dem Peloponnes wie auch auf Kreta belegt. Schon unter Kaiser Leon VI. wurde das Bestattungsverbot im Naos gelockert, sodass Begräbnisse, oft in ebensolchen Arkosolgräbern, dort häufiger anzutreffen sind[116]. Wandnischengräber sind beispielsweise im Parekklesion des Chora-Klosters in Konstantinopel bezeugt[117]. Eindeutig als Grablege durch Stifterdarstellungen oder Inschriften definiert sind die kretischen Nischengräber in der Hagia Paraskevi-Kirche in Kalogerou[118], in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche

109 Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Nr. 74 Abb. 113. – Mantas, Parabolē Abb. 3-4.

110 Dieser königliche Adventus-Bildtypus in der Parabel ist auch im serbischen Kloster Ravanica (1376-1387) übernommen; Abbildung bei Semoglou, Banquet 302 Abb. 1. – Mantas, Parabolē 117 Abb. 6.

111 Der Begriff Χορός wird bereits in der frühkirchlichen Tradition, etwa von Basileios d. Gr. oder Johannes Chrysostomos, als Terminus für den Heiligkeitsstatus von Märtyrern verwendet; dazu Isar, Dance of Adam 28-32.

112 Phousterēs, Eikonographika Nr. 48 Plan 74-75.

113 Semoglou, Evangelismos 501-502.

114 Dat. Mitte 14. Jh., in der Präfektur Lassithi, Bezirk Merambello; zur Kirche Papadakē-Oekland, Kritsa. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 428-433. – Borboudakis, Panhagia Kera. – Andrianakis/Giapitsoglou, Crete 192-195. – Mylopotamitaki, Panagia Kera, Abbildung dort 35 Abb. 21.

115 Zur traditionellen kretischen Paradiesdarstellung Tsamakda, Kakodiki 200-201.

116 Warland, Kappadokien 53-56. – Marinis, Ritual 75.

117 Dat. 1315-1320; dort befinden sich vier Arkosolgräber, darunter die des Michael Tornikes und Theodoros Metochites mit ihren Ehefrauen, jeweils mit Doppelporträts der Verstorbenen in weltlichem und geistlichem Stand; dazu Underwood, Kariye Djami I 269-280. – Underwood, Kariye Djami III Abb. 533-539.

118 Die Datierung ist unsicher (15. Jh.?); mit einem Arkosolgrab der Familie Chortatzes und Stifterbild; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 274. – Spatharakis, Amari 102-103 Nr. 19 Abb. 296-299.

in Margarites[119] oder der Hagios Georgios-Panagia-Kirche in Voila[120]. Das Grabdekor von Arkosolien kann jedoch nicht nur Stifterbilder oder Deesismotive, sondern auch Heiligenfiguren in ihrer Funktion als Fürsprecher für die Toten abbilden[121]. Oft lässt sich die Auswahl durch eine Namensgleichheit mit dem Verstorbenen begründen. Allerdings sind Heiligenabbildungen nicht nur in funeralem Bereich, sondern in unterschiedlichsten Kontextualisierungen belegt. Die nördliche Nische in Evangelismos zeigt Georgios den Drachentöter, der sich als Siegreicher über das Böse in Gestalt des Drachen durchaus in den Versuchungskomplex der Adam-und-Eva-Thematik einpasst (**Taf. 4, 1**). Die südliche Nische enthält nur noch drei Nimben. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dort ein Stifterbildnis oder eine Deesis vorhanden gewesen sein könnte. Da weder Inschrift noch Stifterdarstellung erhalten sind, muss die Grabfunktion spekulativ bleiben. Das im darüberliegenden Gewölbe abgebildete Gerichts-Paradies-Ensemble, das so in unmittelbarer räumlicher Nähe zu den Nischen steht, ist als thematischer Bezug zu einer Grablege durchaus vorstellbar und untermauert die Hypothese der kirchlichen Bestattung eines Stifters.

Stilistische Analyse

Der Erhaltungszustand der Fresken ist in vielen Teilen nicht mehr optimal. Viele der Malereien weisen ausgewaschene Konturen und eine verblasste Binnenzeichnung auf, so auch die Adam-und-Eva-Szenen. Bissinger unterzieht die Malereien einer kurzen stilistischen Analyse[122]. Er erkennt eine Tendenz zur Reihung und Häufung innerhalb der Szenen und zugleich einen Mangel an echter Räumlichkeit mit einem bevorzugt scharfen und kantigen Formenkanon[123]. Gallas/Wessel/Borboudakis bezeichnen den Stil als »idealistische Richtung des konservativen Stils auf Kreta«[124]. Übereinstimmend wird die Prägung der Fresken als »volkstümlich«[125] benannt.

In der Bildkomposition zeigen die teilweise kontaminierten Szenen eine Tendenz zur Vielfigurigkeit. Zudem herrscht der Wunsch, alle freien Flächen zu füllen. Wie im barocken »horror vacui« gibt es kaum freie Stellen innerhalb der ausgemalten Fläche. Das Bildfeld ist fast vollständig ausgefüllt mit zum Teil teppichartig gestalteten, kleinteilig ausgeführten Details oder großen Personengruppen. Die Figuren werden eng gestaffelt, etwa in der Engelschar der Adam-und-Eva-Episoden. Teilweise gibt es »Massenszenen«, bei denen nur unzählige Nimben übereinander gereiht werden. Im Engelheer im Adventus, der Engelschar bei der Schöpfung, die die Mandorla tragen, oder bei den Chören der Gerechten ist eine vertikale und horizontale Staffelung von zahlreichen Personen zu verzeichnen. Gegenstände sind in einer verzogenen und verzerrten Perspektive dargestellt, so die Truhenthrone von Adam und Eva. In der Binnenzeichnung gibt es sorgfältig und akkurat ausgeführte ornamentale Ausschmückungen, wie sie auf den Kronen, den Thronen, den Loroi der Erzengel oder der Paradiestür zu entdecken sind. Typisch paläologisch ausgestaltete Realien[126] werden auf dem gedeckten Tisch des Hochzeitsmahls abgebildet.

Bei der Hintergrundgestaltung ist die Landschaftsszenerie in kleinteiliger, zarter und detailliert prononcierter Zeichnung, etwa im Paradiesgarten oder im Untergrund der Schöpfungsdarstellungen, ausgeführt. Die Bäume oder Sträucher werden mit unzähligen Ästchen, Verzweigungen, Blättchen und Früchten mit einer Tendenz zu botanischer Spezifizierung und naturalistischer Flora gestaltet. Der Architekturhintergrund ist mit einer perspektivisch verzogenen, typisch paläologischen Hintergrundkulisse mit Säulen, verschlungenen Tüchern und illusionistischer Phantasiearchitektur, so etwa im Jungfrauengleichnis, ausgearbeitet. Daneben gibt es auch einfache Hausarchitektur. Die Gebäude sind mit weißen Konturlinien gerahmt und weisen teilweise eine ornamentale oder detailreich ausgeschmückte Binnenzeichnung auf. Die Vorliebe für weiße Dekorationslinien als Gestaltungsmittel der Innenflächen zeigt sich beispielsweise in der fein gezeichneten Fiederung der Engelsflügel oder des Drachenwesens, im rotierenden Paradiesbaum sowie auf den mit zahlreichen kleinen weißen Farbtupfern versehenen Verzierungen der Gewänder oder Kronen. Eine monochrome Farbgebung in Grisaille-Technik wird bei der Ausformung der Paradiesmauer verwendet. Dieses Gestaltungsprinzip ist auch in kretischen Kirchen des 14. Jahrhunderts ein beliebtes semantisches Kompositionselement, um die Transzendenz endzeitlicher Thematik zu verdeutlichen. Die zölestische Paradiesmauer in der Panagia-Kirche in Roustika wird durch eine ebensolche schiefergraue Zinnenmauer begrenzt[127] (**Taf. 141, 1**).

Der Figurenstil ist durch harmonisch-wohlproportionierte, gleichwohl tendenziell schlanke, etwas leptosom und feingliedrige Körper gekennzeichnet. Teilweise neigen sie zu leichter Überlänge, wie Adam und Eva in der letzten Genesisszene. Die Haut zeigt ein eher dunkles Inkarnat. Die nackten Körper der Ureltern sind mit dunkelbraunen Umrisslinien begrenzt. Feine dunkle Binnenzeichnungen werden zur Andeutung der Muskeln eingesetzt. Besser erkennbar ist die

119 Dat. 1383; In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 190-191. – Spatharakis, Dated 124-126 Nr. 44. – Spatharakis, Mylopotamos 215-228 Nr. 23 mit weiterer Literatur und Abb. 333 (Arkosolgrab mit Stifter). – Tsamakda, Kakodiki 232-233.

120 Dat. 2. Hälfte 15. Jh./Anfang 16. Jh.; zur Kirche Patedakēs, Boila mit Abbildungen des Arkosolgrabes mit Stifterfamilie 472-473 Abb. 2-5. – Ritzerfeld, Markuslöwe Abb. 8.

121 Weißsbrod, Gräber 61-70; 174.

122 Bissinger, Kreta 1130. – Bissinger, Wandmalereien 186-187.

123 Bissinger, Kreta 1130.

124 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 399.

125 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 399. – Bissinger, Kreta 1130.

126 Etwa die weißen Rüben, die auch oft bei der Hochzeit zu Kana oder beim Abendmahl auftauchen, dazu Vroom, Dining 202-203 Abb. 16-17. – Lymberopoulou, Dish Abb. 18.1-2.

127 Dat. 1390/1391 im Bezirk Rethymnon; zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 179-224 Nr. 18, dort Taf. 21a; Spatharakis Dated 137-141 Nr. 47. Der Engelchor in der Koimesis-Darstellung wird auch oft in Grisaille-Technik gestaltet, so auch in der Soter-Kirche in Akoumia (**Taf. 37, 1**).

Darstellung des nackten Körpers mit starken dunkelbraunen und weißen Akzentuierungen am Beispiel des Unwürdigen im Hochzeitsgleichnis. Die umschließenden Gewänder der weiteren Figuren lassen unter den Falten die Körperform etwa der Oberschenkel erkennen. Ein Bemühen um Körperlichkeit ist ersichtlich. Die Gewandbehandlung ist einerseits malerisch mit fließenden Farbübergängen, anderseits wird die Leichtigkeit durch lineare, kontrastreiche Längsstriche aufgehoben. Die fließenden pastosen Farbübergänge auf den Gewändern werden durch breite dunkle Blockstreifen mit weißen rahmenden Strichen unterbrochen. Die zentrale Christusfigur in den Adam-und-Eva-Szenen fällt durch ein wallendes, in unzähligen Faltenwindungen herabfallendes Gewand auf. Die schwungvoll komponierte Drapierung wird durch Farbabstufungen und hellblau aufgetragene Strukturen gestaltet. In der Erschaffung Adams endet das Pallium in wehenden gezackten Faltenenden.

Die Figuren werden durch dynamische Körperbewegungen und expressiven Gesichtsausdruck belebt. Die vorgebeugte aktive Hinwendung Christi und die zueinander geneigte dialogische Stellung Adams und Evas in der Erschaffung Evas zeigen Dynamik und Lebendigkeit. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine Bestimmung des Gesichtstypus bei Adam und Eva. Deswegen werden die besser erhaltenen Szenen herangezogen. Die Jungfrauengruppe in dem Scheidegleichnis weist eine stark ovale, tendenziell längliche Form der Gesichter auf. Diese werden durch relativ breite dunkelbraune Umrisslinien betont, die jedoch in Farbübergängen – oft mit grünlichen Farbnuancen – zu einem hellbraunen Inkarnat überleiten. Weitere Akzentuierungen erfolgen durch weiße Striche etwa auf Stirn- und Mundpartie, die oft kammartig angeordnet sind. Die mandelförmigen, braun umrandeten, meist hellblauen Augen zeigen viel Augapfelweiß und am unteren Augenlid die Andeutung eines Augenschattens durch einen hakenförmigen, nach unten weisenden Strich. Die Augenbrauen gehen in die Nasenwurzel des geraden Nasenrückens über. Die Nasen sind schmal und lang gewachsen, meist mit leicht konvexer Biegung. Wenn Ohren sichtbar sind, werden diese nahtlos an den Strich der Augenbrauen angeschlossen. Bei einigen Figuren fallen die etwas heruntergezogenen Mundwinkel der weißgerahmten, als dunkler Strich gestalteten Lippen auf. Die Behandlung der überwiegend hellbraunen Haare fällt durch starke Linearität auf. Die breiten hellen oder dunklen Striche erzielen durch ihre parallele Anordnung einen Zebraeffekt.

Eine Besonderheit sind die Nimben von Christus und den vier Evangelistensymbolen sowie das Gewand Christi in der Adventus-Szene, die mit runden strahlenförmig strukturierten Reliefverzierungen dekoriert sind. Gut erkennbar ist der Reliefnimbus mit aufgesetzten Kreisen auch bei Christus in der letzten Adam-und-Eva-Szene. Dieses bereits im 11. Jahrhundert in Italien bekannte Dekorationselement findet sich beispielsweise auch in der Erzengelkirche in Kakodiki und belegt den Einfluss westlich-italienischer Kunstströmungen[128]. Fast identische Reliefnimben mit hervorgehobenen Kreisornamenten verwendet der Orvieter Künstler Bartolo di Fredi bei Darstellungen von Heiligen, Evangelisten oder Engeln in den etwa zeitgleichen Fresken der Chorkapelle S. Augustino in Montalcino[129]. Die Fresken in der Oberkirche in Assisi von Jacopo Torriti aus dem Ende des 13. Jahrhunderts bilden den Schöpfergott mit einem reich verzierten reliefierten Nimbus ab[130].

Die Farbpalette ist eher minimalistisch. Es herrscht eine Vorliebe für Rotbraun in verschiedenen Abstufungen und Nuancen. Darauf folgen die gedeckten Farben Beige, Ocker und Grün, wie es auch die farblich unterschiedlichen Nimben zeigen. Hellblau wird für die Strukturierung des Gewandes Christi in den Protoplastenszenen verwendet. Die wenigen verbleibenden freien Stellen zeigen als Hintergrundfarbe ein dunkles Blau, das teilweise mit grünem Pflanzenwerk überdeckt ist. Schmale weiße und dunkelbraune Konturlinien werden als Umrandung eingesetzt. Der Auftrag von Weißstrichen für die Binnenzeichnung findet häufige Verwendung

Stilistische und ikonographische Einordnung

Bissinger sieht Stil-Ähnlichkeiten mit einigen im gleichen Zeitraum datierten Kirchen auf Kreta, etwa mit der Soter-Kirche in Potamies, deren Formen in Evangelismos etwas »vergröbert«[131] werden[132]. Datiert wird sie von ihm um 1370[133], von Ranoutsaki wird sie etwas später, erst nach 1375[134], eingeordnet. Die runderen Kopfformen mit ausgeprägtem Hinterkopf, die kürzeren breiteren Nasenrücken, die dünnen rahmenden, oft ungenauen Konturlinien und die feinstrichige weiße, oftmals irisierende Binnenzeichnung dieser Kirche zeigen jedoch grundlegende Unterschiede zur Gesichtsbehandlung in Evangelismos (**Taf. 14, 1**). Die Gestaltung des Faltenwurfs durch unsystematische dunkle und weiße Längsstriche mit irisierenden, fast luminaristischen Tendenzen in Potamies und die nachlässige Ornamentierung widersprechen der etwas starren und pedantischen Strichqualität und dem sorgfältig ausgeführten Dekor der Gewänder in Evangelismos. Die Malereien im Westjoch der Hagios Nikolaos-Kirche[135] und

128 Dat. 2. Hälfte 14. Jh., in der Präfektur Chania, Bezirk Selino; zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 133-241; zu den Reliefnimben Tsamakda, Kakodiki 255. – Bissinger, Kreta 1044. Als Vergleichsbeispiel können die sehr ähnlichen Nimben mit runden Reliefverzierungen auf zwei Altartafeln von Allegretto di Nuzi (1320-1348) herangezogen werden; Abbildung in Kat. Wien 2008, 31 Nr. 7. Giotto verwendet in der Freskenausstattung der Arena-Kapelle vorzugsweise reliefierte Nimben; dazu Mueller von der Hagen, Giotto 38-75.

129 Dat. ca. 1388; Abbildungen bei Freuler, Bartolo di Fredi Abb. 231-233.

130 Poeschke, Assisi 98.

131 Bissinger, Wandmalereien 187.

132 Wie die Evangelismos-Kirche ebenfalls in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 407-408. – Ranoutsaki, Potamies.

133 Bissinger, Wandmalereien Nr. 149,180-181.

134 Ranoutsaki, Potamies 154. 158.

135 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 170-171 Nr. 67. – Tsamakda, Kakodiki 123.

in der Hagia Paraskevi[136], beide in Kitiros in der Präfektur Chania, Bezirk Selino, zeigen nach Bissinger eine weniger zugespitzte Variante der Malereien in Evangelismos[137]. Hier fehlen die auffällig ovale Kopfform mit den schmalen Nasenrücken und der etwas überlängte Figurentyp. Auch der prononcierte Weißauftrag auf den Gewändern und die akzentuierten weißen Lichtstriche der Gesichter werden sparsamer verwendet. So lässt sich zu diesen Kirchen keine enge stilistische Verwandtschaft feststellen. Die Christos-Soter-Kirche in Galipha enthält Reste einer Adventus-Darstellung, die im Bildaufbau aber auch im Figurenstil große Ähnlichkeiten aufweist (**Taf. 14, 2**)[138]. Der filigran-gefiederte Weißauftrag bei den Engelsflügeln, der deutlich oval geformte Gesichtsumriss, die mandelförmigen, stark konturierten Augen sowie die aufgesetzten Strukturlinien bei Gewändern und Haaren lassen eine gemeinsame Werkstatt vermuten. Frappante ikonographische und stilistische Übereinstimmungen in den zwei Endzeitgleichnissen bezeugen einen engen Bezug zum westlichen Teil der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni[139]. Beide Parabeln kennzeichnet ein fast konvergenter Bildaufbau mit Abweichungen in individuell ausgeführten Details. In der Jungfrauengruppe variiert der Erschreckensgestus der törichten Jungfrau, ebenso die Körperwendung der ersten Klugen (**Taf. 11, 1-2**). Das Bogentor, in das ein netzartiger Stoff eingespannt ist, die Torpfosten mit integrierter Paradiestür oder der aufgehängte Mattensitz Christi sind annähernd identisch komponiert. Auffällig sind zudem Analogien in der Sitz- und Körperhaltung Christi sowie in der Gestaltung des mit roten und weißen Linien verzierten Kreuznimbus. Die auffallenden Kongruenzen der Konturen des gesamten Ensembles könnten auf die Verwendung einer gemeinsamen Schablone hinweisen. Lediglich die ornamentalen Ausarbeitungen und die Gestaltung der Hintergrundarchitektur differieren leicht. Die Ausschmückung der Binnenzeichnung, etwa Perlenbesätze oder Stoffmusterungen, ist oft kirchenindividuell ausgeführt. Evangelismos neigt zu einer konsequenteren und detailreicheren Verzierungstechnik. Im Hochzeitsgleichnis, das nur in diesen beiden Kirchen auf Kreta vorkommt, fällt wiederum die analoge Szenenkomposition auf (**Taf. 12, 1-2**). Auch hier offenbaren sich lediglich individuelle Ausführungen im Detail bei ansonsten homogenen Grundelementen. Die Gestaltung des Baldachins über der Hochzeitstafel, die Gestik oder die Positionierung einiger Personen sind heterogen ausgearbeitet. Christus als König, gekrönt und mit rotem Loros bekleidet in einer ovalen Mandorla stehend, und die Figurengruppe der beiden Engel, die den Unwürdigen kopfüber ins Feuer werfen, wirken wie nach einer identischen Vorlage gezeichnete Versatzstücke.

Neben den zahlreichen ikonographischen Analogien lassen sich auch stilistische Konformitäten zwischen beiden Kirchen aufzeigen. In der Gesichtsbehandlung fallen die gleichen länglich-ovalen Gesichter mit dunkelbraunen Konturlinien auf. Das dunkle Inkarnat zeigt in Kalloni einen satten fleischfarbenen Ton, in Evangelismos jedoch eine stärker olivbraune Färbung. Die dunkelbraun gerahmten, auffällig hellblauen Augen mit nach unten weisendem Augenlidstrich sind in beiden Kirchen präsent. Die weiße und braune Binnenzeichnung auf Stirn und Augen-Mund-Partie erhält in Kalloni eine etwas weichere Zeichnung. Die am Tisch der beiden Hochzeitsgleichnisse sitzenden Rückenfiguren stimmen in der gedrehten Sitzhaltung und in der Gewand- und Faltenwurfgestaltung überein. Das enganliegende dunkelrote Gewand umschließt in harmonischem Schwung die sich darunter abzeichnende wohlgeformte Hüft-Bein-Partie. Die Faltenbahnen werden durch Farbabstufungen mit rahmenden, etwas eckigen Weißaufträgen und dunkelbraunen Linien gestaltet. Die Jungfrauen in beiden Kirchen werden schablonenhaft-starr mit geradlinigen langen Faltenbahnen ohne viel Körperlichkeit gezeichnet. Im Gegensatz dazu ist das Gewand Christi in zahlreichen ausladenden Faltenwindungen arrangiert, die im unteren Teil in eine gezackte Struktur übergehen. Die Binnenzeichnung wird hier mit feinen hellen Farbstrichen modelliert, was einen plastischen Effekt hervorruft. Diese wallenden Gewandkomponenten präsentieren der Christus bei den Erschaffungsszenen in Evangelismos und auch der Christus im letzten Gericht in Kalloni (**Taf. 15, 1**). Die Dekorelemente bekunden ebenfalls eine große Nähe beider Maler. Der Perlenbesatz der Umhänge der klugen Jungfrauen ist identisch gestaltet. Evangelismos neigt jedoch tendenziell zu einer großzügigeren und penibleren Verzierung der Gewänder, wie es etwa der zusätzliche Ornamentbesatz des Kragens der Jungfrauen belegt. Der Figurenstil fällt in beiden Kirchen durch seine schlanke und etwas überlängte Form auf. In der Farbgebung zeigt sich hier wie dort eine Vorliebe für Rot-Braun- sowie Schiefergrüntöne vor dunkelblauem Hintergrund. Die Verwendung von farbigen Nimben bei der Engelschar mit einer Mischung aus Grün, Petrol, Dunkelrot und Ocker mit aufgetragenen Weißstrichen ist in beiden Kirchen zu beobachten, ebenso wie die fein gefiederten hellen Verzierungen der Engelsflügel.

Ikonographische und stilistische Affinitäten lassen auf jeden Fall einen Werkstattzusammenhang vermuten, wofür

136 Dat. 1372/1373; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 166-170 Nr. 66. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 209-211. – Spatharakis, Dated 116-118 Nr. 41.

137 Bissinger, Wandmalereien 187.

138 Ebenfalls in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada, dat. ins 14. Jh.; zur Kirche Atlas Christian Monuments 280 Nr. 484; Abbildung bei Maderakēs, Parousia B 44 Abb. 7a-e und https://www.cretanbeaches.com/en/religious-monuments-on-crete/inactive-monasteries-and-hermitages/the-monasterial-monuments-of-pediada-province/christ-saviour-church-at-galifa (27.07.2019).

139 Das Bildprogramm in Kalloni enthält keine Adam-und-Eva-Szenen. Unter den zwei Gleichnissen an der Nordwand folgt eine kontaminierte Szene von Metamorphosis und Jüngerbelehrung, daneben eine große Wurzel-Jesse-Darstellung, an der Westwand das Weltgericht, an der Südwand eine große Kreuzerhöhung mit Stifterdarstellung, eine kontaminierte Szene mit der Mariengeburt und der Koimesis, die Darstellung der Präfigurationen der Gottesmutter, darunter der Kindermord zu Bethlehem und das endzeitliche Paradies, darunter der Patronatszyklus des Antonius. Die Freskenausstattung in Kalloni ist, bis auf die Untersuchung der zwei Gleichnisse bei Mantas, Gleichnisse, bis heute unpubliziert.

auch die räumliche Nähe spricht. Eventuell gab es sogar einen gemeinsamen Hauptmaler, während die Binnenzeichnungen von unterschiedlichen Künstlern ausgearbeitet wurden. Die Kirche in Kalloni enthält keine Adam-und-Eva-Szenen. Neben der Verbindung zu Evangelismos besteht darüber hinaus ein enges Verhältnis zu der 1401 datierten Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos, in der vier Protoplastendarstellungen in das piktorale Programm eingefügt sind. Die Bildfelder mit der großen Kreuzerhöhung mit integrierter Stifterdarstellung, den Präfigurationen der Gottesmutter und der Wurzel Jesse zeigen ebenfalls frappierende formalikonographische Kongruenzen zu Kalloni. Eine Bestimmung des Dreiecksverhältnisses der Kirchenausmalungen erfolgt bei den Untersuchungen der Fresken in Ano Viannos. Die Deckungsgleichheit der szenischen Bildelemente deutet auf eine nicht allzu weit auseinanderliegende zeitliche Einordnung der drei Freskenausstattungen hin, sodass die Wandmalereien der undatierten Kirchen in Evangelismos und in Kalloni ebenfalls erst Ende des 14. Jahrhunderts zu datieren wären.

Als außerkretisches Vergleichsbeispiel aus diesem Zeitraum nennt Bissinger die Georgs-Kirche in Pološka[140] in Makedonien mit sehr ähnlich gestalteter Architektur und Figurentypen. Dort kommen die gleichen gedrechselten Verzierungselemente als Dekor an einer Sitzgelegenheit wie am Truhenthron Adams und Evas zum Einsatz[141]. Doch ist dieses Ausschmückungsaccessoire auf zahlreichen paläologischen Wandmalereien des 14. Jahrhunderts zu entdecken und ist somit kein genaues Datierungs- oder Zuschreibungskriterium. Diese Holzarbeiten mit eingesetzten gekerbten Stäben zieren etwa die Darstellung des Tisches bei der Hochzeit zu Kana in der Nikolaos-Orphanos-Kirche in Thessaloniki[142]. Die Verwendung dieses Holzdekors ist auch realiter im spätbyzantinischen Zeitraum an Holzmöbeln und Templa bezeugt, sodass von einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von tatsächlich existierenden Vorbildern ausgegangen werden kann. Neben kretischen Beispielen sind diese Holzarbeiten an einem Holztemplon und an kirchlichen Sitzbänken in der Hagios Stephanos-Kirche in Kastoria belegt[143].

Durch den oben gesetzten Vergleich mit den Kirchen in Kalloni und Ano Viannos sollte die bisherige Datierung der 1370er Jahre leicht nach hinten, zum Ende des 14. Jahrhunderts hin, korrigiert werden.

Bildprogrammanalyse

Die Evangelismos-Kirche präsentiert mit vier Szenen zusammen mit der Georgios-Kirche in Ano Viannos den kürzesten Adam-und-Eva-Zyklus der fünf Kirchen. Dadurch ist besonders die letzte Darstellung äußerst komprimiert und kontaminiert mehrere Episoden des Protoplastenstoffes. Die vier auf die wesentlichen Hauptinhalte beschränkten Sequenzen sind formal und inhaltlich in das Bildprogramm, hinter dem sich ein planvolles theologisches Konzept verbirgt, eingefügt (**Abb. 2**). Die Leserichtung der Adam-und-Eva-Szenen ergibt keine chronologisch auf der Zeitachse angeordnete Bilderfolge, vielmehr sind die Einzelszenen thematisch in Beziehung zu den nebenstehenden neutestamentlichen Parabeln und zum zentral platzierten Adventus Christi gesetzt. Durch dieses ausgeklügelte, zeitlich asynchrone Beziehungsmuster sind die Begrenzung der Anzahl der Darstellungen und die Kontaminierung der postparadiesischen Inhalte in die Urteilsepisode zu erklären. Die Adam-und-Eva-Sequenzen verlassen durch ihre stringente Anordnung die rein narrative Ebene und bieten eine ätiologische Erklärung für den Verlust der alten Schöpfung und die Unumgänglichkeit eines göttlichen Gerichtes. Der Zielpunkt des ganzen piktoralen Konzeptes liegt auf der Parusie Christi mit einer Restitution des verlorenen Paradieses nach der Scheidung zwischen Gläubigen und Ungläubigen. Der zweite Adventus wird den beiden alttestamentlichen Erschaffungsszenen gegenübergestellt. Die erste Schöpfung und die eschatologische Neuschöpfung sind eng miteinander verflochten. Die beiden Endzeitgleichnisse formulieren den Gerichtsgedanken und stehen in Relation zu der Versuchungs- und der Verurteilungsszene der Protoplasten. Sündenfall und Gericht visualisieren den Ursprung der Sünde in protologischer Zeit, die daraus folgende Notwendigkeit eines Gerichts und die prototypische Durchführung des tatsächlich eingetretenen Gerichtsverlaufs mit den daraus folgenden Bestrafungen. Die durch die Anweisungsübertretung implizierte potenzielle Sündhaftigkeit der gesamten Menschheit bedingt die Faktizität einer zweiten endzeitlichen Verurteilung. Das alle Szenen verbindende Element ist die Darstellung der Christusfigur als Schöpfer und zugleich wiederkehrender Erlöser und Weltenrichter. Die Zurückversetzung des endzeitlichen Christus in protologische Zeit verweist vorausschauend auf die eschatologischen Ereignisse und verknüpft das ganze Szenenensemble zu einer untrennbaren, zeitübergreifenden Einheit. Eingerahmt wird diese komplexe Kreation durch die Chöre der Gerechten, die einen hoffnungsvollen und trostreichen Ausblick auf das erneuerte Paradies bieten. Bildsemantische Zeichen schaffen enge ikonographische Verflechtungen zwischen den Adam-und-Eva-Szenen und den christologisch-endzeitlichen Darstellungen. Der Scheidegestus des endzeitlichen Richters und das Tormotiv verbinden das Jungfrauen-Gleichnis eng mit der urzeitlichen Verurteilungsszene. Die Vertreibungsthematik ist durch die Ausweisung des unwürdigen Gastes in die königliche Hochzeit integriert. Weitere Parallelen ergeben sich dort zwischen dem als bekrönter König abgebildeten Christus und den Protoplasten, die als Herrschaftssymbole Kronen tragen. Hier wird auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen

140 Dat. um 1370; zur Kirche Đurić, Fresken 125-127. 281 und Anm. 108 mit weiterer Literatur.
141 Abbildung bei Đurić, Fresken 211 Abb. 94.
142 Dat. 1310-1320; zur Kirche Kirchhainer, Nikolauskirche; Abbildung bei Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos Taf. 60-1.
143 Parani, Reality Abb. 169-170.

verwiesen (Gen 1,26-27; s. S. 141-143). In ähnlichem Duktus werden auch die gestalterisch an den des Christuslogos bei der Erschaffung Evas angeglichenen Throne Adams und Evas verwendet. Das funktionelle paradiesische Königtum der Protoplasten fungiert als Bürgschaft und Hoffnungsträger für die Wiederherstellung dieses Zustandes für die Gläubigen im endzeitlichen Paradies. Der Einzug des Chores der erlösten gekrönten Könige verweist auf die verlorenen Kronen der Protoplasten, die in der Endzeit erneuert werden. Eine weitere Verknüpfung von erstem und zweitem Paradies wird durch die Übernahme des pflanzlichen Ambientes erreicht. Die Laubbäume des urzeitlichen Gartens wachsen neben den Chören der Heiligen Könige empor. Auch der Strahlenbaum aus der Versuchungsszene taucht erneut auf, diesmal allerdings inaktiv ohne rotierende Aktivität, als Symbol der paradiesischen Harmonie und des endzeitlichen Friedens. Das himmlische Paradies ist die Restitution des irdischen, das für die Gläubigen, die für die Wiederkunft Christi bereit sind, endgültig geöffnet wird. Adam und Eva werden als Repräsentanten der gesamten Menschheit charakterisiert, die durch ihre ursprüngliche und zukünftige Beziehung zu Gott bestimmt werden. Die Ausstattung mit identischen Herrschaftssymbolen und die kollektive Schuldannahme pointieren eine Gleichstellung beider Ureltern.

Die Auswahl der Anzahl der Engel scheint nicht dem Zufall überlassen zu sein. In der orthodoxen Kirche wird zu der Siebenzahl der Erzengel[144] ein weiterer hinzugezählt[145]. Die Achtzahl der Engel kann in einen symbolisch-eschatologischen Interpretationsrahmen eingeordnet werden[146]. Der Bezug auf die acht Schöpfungswerke[147] nach dem ersten Genesisbericht könnte eine mögliche Erklärung bieten. Im Blick auf den endzeitlichen Kontext des gesamten Bildkonzepts hätte der Aspekt der Acht als Zahl der Neuschöpfung eine größere Relevanz. Der achte Tag ist der Tag der Auferstehung Christi[148], der Anbruch der Unvergänglichkeit und der Übergang von der alten zur neuen Schöpfung. Die eschatologische Bedeutung der Achtzahl der Engel bei der protologischen Menschenschöpfung steht schon symbolisch für die anbrechende Neuschöpfung der Welt, die mit dem zweiten Adventus Christi vollendet wird. Nicht zufällig ist die Mandorla des wiederkommenden Christus mit achtzackigen Sternen bestückt, die mit diesem Symbol die endzeitliche Dimension dieser Zahl aufnimmt[149].

Auch ohne die Mutmaßung weiterer, heute verlorener Fresken ergibt sich der Eindruck eines bewusst konzipierten Bilderensembles, dessen eschatologische Botschaft deutlich zu verstehen ist. Obwohl eine explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts fehlt, ist der Gerichtsgedanke in den zwei Endzeitgleichnissen, dem Adventus und in der Urteilsszene über Adam und Eva, die als nackte Sünder dargestellt werden, äußerst präsent. Die farblichen Sehgewohnheiten mögen zudem den vorherrschenden Rotbraunton mit der feurigen Farbe der Weltgerichtskompositionen verbinden. Die beiden Gleichnisse vermitteln dem postparadiesischen Menschen Trost und Ermahnung zugleich. Es gibt für die Gläubigen, die bereit sind ihr Leben auf Christus auszurichten, beim Betreten der Kirche die hoffnungsvolle Gewissheit, zukünftig in das wiederhergestellte Paradies einzutreten. Durch die Eschatologisierung der Adam-und-Eva-Szenen wird ein großer heilsgeschichtlicher Bogen von der Erschaffung der Menschheit bis zu ihrer Rückführung ins Paradies gespannt. Die im Bildprogramm überall greifbare Gerichtsthematik enthält eine paränetische Komponente. Die Gläubigen werden beim Besuch des Gottesdienstes ermahnt, zu den Wachsamen und für das Paradies Würdigen zu gehören und nicht dem sündigen Beispiel der Protoplasten, des Unwürdigen aus dem Hochzeitsgleichnis und dem der törichten Jungfrauen zu folgen. Adam und Eva dienen als mahnende Prototypen und statuieren, so wie auch die Protagonisten der Gleichnisse, durch die erfolgende Bestrafung für das falsche Verhalten ein abschreckendes Exempel. So wird in der Urelternthematik eine ähnliche Angstdidaktik verwendet wie in den Strafszenen mit den verdammten Sündern im Weltgericht. Der durch den Hesychasmus beeinflusste Theologe Nikolaos Kabasilas assoziiert in seinem Werk über die Sakralmystik diese beiden Gleichnisse mit dem Motiv der Überwindung der Sünde. Mit der paränetischen Mahnung an die Gläubigen im gegenwärtigen Leben, das notwendige Öl und das hochzeitliche Kleid jederzeit bereit zu halten, verknüpft er die Erinnerung an den nach Gottes Bild geschaffenen vollkommenen Menschen, der im endzeitlichen Paradies vollständig erneuert wird. Das Leben in Christo ist die irdische Werkstatt für die Vollendung im Jenseits, der Weg der Vergöttlichung, der durch die gnadenvolle Schöpfung des menschenliebenden Gottes und die Inkarnation den Gläubigen, die für den Bräutigam und König bereit sind, offensteht[150]. Die Adam-und-Eva-Szenen erhalten ihren Stellenwert erst durch den eschatologischen Bezugsrahmen. Ur- und Endzeit stehen sich gegenüber und sind durch diffizile Sinnbezüge unlösbar ineinander verzahnt. Verbunden durch die Konstante des Christuslogos, der als urzeitlicher Schöpfer und endzeitlicher Richter auftritt, und eingerahmt durch das

144 Das Buch Tobit (12,15) erwähnt sieben Erzengel, auch die katholische Kirche kennt sieben Erzengel.

145 Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, Selaphiel, Jehudiel, Barachiel und dazu Je(Remiel). Dazu Barker, Engel 76. Eine Achtzahl von Engeln um die Gloriole des als Engel dargestellten endzeitlichen Christus zeigen etwa die Homilien des Gregor von Nazianz, Par. Gr. 543, fol. 27^{v} (Ende 14. Jh.; in der BnF, Paris); https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538048z/f66.image (27.07.2019); dazu Pallas, Himmelsmächte 52.

146 Zur Zahl Acht Erffa, Genesis 465-466. – Baudry, Ikonographie 67-68. – Heinz, Achtzahl; die Achtheit, die Ogdoas, wurde bereits von den Kirchenvätern als Mysterium der göttlichen Heilszeit interpretiert, dazu S. 133-134.

147 Schmid, Schöpfung 78: in sechs Tagen schafft Gott acht Werke.

148 Mt 28,1; Mk 16,2; Lk 24,1; Joh 20,1: am ersten Tag der Woche nach dem Sabbat als dem achten Tag erscheint der Auferstandene den Marien; so auch in Joh 20,28; Barnabasbrief 15,8-9.

149 Zum Phänomen der Achtzahl in literarischen und ikonographischen Quellen s. S. 133-134 und S. 204-206.

150 Kabasilas, Sakralmystik 16.

himmlische Paradies treten die Protoplasten als Garanten für die Erlösung der Rechtgläubigen auf.

Der Stifter oder der Entwerfer des Bildprogramms bleiben durch das Fehlen einer Inschrift anonym. Das stringent durchstrukturierte Bildkonzept weist jedoch auf einen theologisch gebildeten Initiator, eventuell einen Priester oder Priestermaler. Die Vertrautheit mit der Gedankenwelt des Nikolaos Kabasilas wäre ein Indiz für die Gelehrsamkeit und das hohe Bildungsniveau des Konzepteurs. Der etwaig in Betracht kommende, durch die Nischenarchitektur induzierte Funeralkontext würde die Adam-und-Eva-Szenen über die allgemein heilsgeschichtliche Ebene hinaus für einen individuellen soteriologisch-eschatologischen Hoffnungshorizont vereinnahmen.

Der Narthex der Soter-Kirche in Akoumia (Koumia)

Die Εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Χριστού, die Kirche mit dem Patrozinium der Verklärung des Erlösers Jesus Christus, liegt am Rand der kleinen Ortschaft[151] Akoumia[152] in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Zu dieser Kirche gibt es bis auf einen neueren Aufsatz nur sporadische Beiträge in der Forschungsliteratur. Bereits 1908 veröffentlicht Gerola im zweiten Band zu den Monumenti Veneti nell'Isola di Creta farbige Lithographien der beiden Stifterabbildungen[153] und bespricht im vierten Band die dortige Stifterinschrift (1932)[154]. Spanakēs erwähnt die Εκκλησία του Σωτήρος in seinem Artikel zu dem Ort Κούμια[155]. Kurze stilistische Anmerkungen gibt Bissinger im Kreta-Artikel im RbK (1990)[156] und in seinem Kretabuch (1995)[157]. Spatharakis untersucht 2001 in seiner Monographie zu den datierten Wandmalereien auf Kreta[158] und erneut 2015 in seinem Buch zu den ausgemalten Kirchen im Bezirk Hagios Basileios[159] das Bildprogramm und die Freskenausmalung der Hauptkirche und des Narthex. Weiterhin findet die Kirche in einem Aufsatz von Andrianakēs über die christlichen Denkmäler in Hagios Basileios Erwähnung[160]. Der umfangreiche Aufsatz von Kōnstantoudakē-Kitromēlidou aus dem Jahre 2014 beschäftigt sich mit der Ikonographie beider Kirchenteile und stellt die Aussagen des Bildkonzeptes in den historisch-kulturellen Kontext der kreto-venezianischen Gesellschaft des 14. Jahrhunderts[161].

Die Soter-Kirche setzt sich aus zwei Raumteilen zusammen. Die Hauptkirche ist bautypologisch eine kleine, niedrige Einraumkapelle (6,00 m × 3,90 m) mit halbrunder Apsis im Osten (**Taf. 15, 2**). Der Innenraum ist mit einer Rundtonne ohne Gurteinteilung überwölbt. Im Westen schließt sich ein ungewöhnlich großer Narthex (6,70 m × 5,35 m) an, der in Länge und Breite und zudem im Höhenniveau die Kapelle weit überragt[162]. Die beidseitig eingefügte Stützmauer zwischen den beiden Kirchenräumen, die außen bis zur Dachtraufe der Hauptkirche reicht, und der bogenartige große Durchbruch als Verbindung von Naos und Narthex im Inneren lassen den Narthex als späteren Anbau erkennen. Das Mauerwerk beider Kirchenteile besteht aus unregelmäßigen Lagen von Bruchsteinen ohne Verputz. Die Bedachung erfolgte wegen der unterschiedlichen Ausmaße jeweils durch ein separates, im Neigungswinkel unterschiedliches Satteldach. Die Hauptkirche ist durch ein kleines Fenster in der Apsis und eines in der Südwand belichtet. Die Eingangstür mit einer Steinbalkeneinfassung und einem spitzbogigen Tympanon befindet sich im östlichen Teil der Südwand des Narthex. Belichtet wird der Anbau durch ein nebenliegendes rechteckiges Fenster. Ein weiteres kleines Fenster wurde später in den oberen Teil der Westwand eingefügt, wodurch Wandmalereien zerstört wurden und sich ein tiefer Riss über die gesamte innere Westwand zieht. Im 17. Jahrhundert wurde ein überwiegend aus Hausteinen bestehender Glockenturm über dem Eingang aufgemauert. Der mit den Adam-und-Eva-Szenen ausgestattete Innenraum des Narthex ist mit einem Spitzbogen tonnengewölbt und durch zwei Gurtbögen auf Konsolen in drei Joche eingeteilt.

Die Errichtung des Narthex und die Malereien sind durch eine dortige Stifterinschrift[163] auf das Jahr 1389 fest datiert. Die Freskenausmalung des Naos wird aus stilistischen Gründen in den Anfang des 14. Jahrhunderts eingeordnet[164]. In diese Zeit fällt sicher auch der Kirchenbau der Hauptkirche.

151 Mit 628 Einwohnern, Stand Januar 2019: http://el.wikipedia.org/wiki/Ακούμια_Ρεθύμνης (27.07.2019).

152 Der ursprüngliche Name war Κούμια (bis 1920) und leitet sich nach dem Byzantinisten N. Papadakis (1874-1945), dessen Denkmal sich in Akoumia befindet, entweder von einer unter Nikephoros Phokas im 10. Jh. lebenden byzantinischen Adelsfamilie namens Κουμής, Κουδουμνής oder Κουμιανός ab oder kommt von dem byzantinischen Geschlecht der Komnenen und steht in Bezug auf den Beschluss des Kaisers Alexios I. Komnenos (1082) zur Aussendung byzantinischer Adelsfamilien nach Kreta. Der vorne angehängte Buchstabe A ergibt sich aus στα Κούμια, das zu στ' Ακούμια zusammengezogen wird; dazu Kriovrisanakis, Rethymnon. – Papadakēs, Akoumia; Spanakēs, Poleis I 427-428, hält auch eine Ableitung von κούμος = eingezäunter Pferch für Vieh für möglich.

153 Gerola, Monumenti Veneti IV 493 Nr. 7.

154 Gerola, Monumenti Veneti II 403 Nr. 2 Blatt 5.

155 Spanakēs, Poleis I 427-428.

156 Bissinger, Kreta 1147.

157 Bissinger, Wandmalereien 191-192 Nr. 161.

158 Spatharakis, Dated 127-132 Nr. 45.

159 Spatharakis, Agios Basileios 16-36 Nr. 4.

160 Andrianakēs, Agios Basileios 2. 31 Abb. 17-18. 27.

161 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 51-110.

162 Die Maße sind bei Spatharakis, Dated 127 angegeben. Dieses ungleiche Raumverhältnis von übergroßem Narthex zur Hauptkirche ist nicht sehr häufig auf Kreta anzutreffen. Allerdings gibt es bei den Narthexanbauten erstaunliche, oft ohne planerisches Konzept nachträglich hinzugefügte Raumteile, die sich den Bedürfnissen der größer werdenden Gemeinde anpassten oder den Vorstellungen des Stifters entsprachen, sodass wenig Rücksicht auf den bestehenden Bau genommen wurde; dazu Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 61-62. In der Panagia-Kirche in Diblochori ist auch ein im Verhältnis zum Naos größerer Narthex angebaut, allerdings nicht in diesem krassen Missverhältnis.

163 Viele Kirchen auf Kreta sind durch Stifterinschriften datiert; zu den byzantinischen Stifterinschriften Kalopissi-Verti, Patronage 363-379. – Rhoby, Epigramme. – Kalopissi-Verti, Church Inscriptions 125-140; zu den kretischen Inschriften Tsamakda, Kakodiki 259-263. – Tsamakda, Stifterwesen 228-233.

164 Spatharakis, Dated 126. – Tsamakda, Kakodiki 235. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 84-88.

Die in schwarzen akzentuierten Majuskeln auf hellem Grund verfasste, teilweise schon etwas verblasste Stifterinschrift befindet sich in zwei Teilen, jeweils in roter Rahmung, über den zwei Stifterbildnissen, der erste Teil an der Südwand, der zweite Teil über Eck an der Westwand (**Taf. 16; 17, 1**). Die Inschrift wurde von Gerola[165] als Faksimile-Reproduktion aufgezeichnet und transliteriert und lautet nach eigener Übersetzung: »Von Grund auf errichtet und ausgemalt wurde die göttliche Kirche des Erlösers Christus durch die Mitwirkung und Ausgabe des Herrn Papas Manoil Koudoumnis zusammen mit seiner Frau und Kindern und anderen frommen Christen, deren Namen der Herr kennt[166]. Vollendet am 12. Juni des Jahres 6897[167] der 12. Indiktion (= 1389). Amen«. Es handelt sich um eine Kollektivstiftung, eine sog. »collective patronage«[168], an der, neben der namentlich erwähnten Familie des Papas (Παπάς) Koudoumnis, weitere anonym bleibende Dorfbewohner beteiligt waren. Gerade in ländlichen Gegenden, in denen nicht viele wohlhabende Einzelstifter wohnten, war eine gemeinschaftliche Donation von Vorteil, um das nötige Geld für eine Renovierung oder Ausmalung der Kirche bereitzustellen. Zugleich stärkte diese solidarische Aktion das Selbstbewusstsein der nationalgesinnten Kreter gegenüber der venezianischen Herrschaft und festigte ihre orthodoxe Glaubensgemeinschaft. Der Hauptstifter, der den Narthex aufbauen und ausmalen ließ, der Weltpriester der Gemeinde, Manuel Koudoumnis, ist durch seine Benennung als Kyr (Κυρ), die auch in Ano Viannos und Diblochori die namentlich genannten Initiatoren der Stiftung betitelt, der höheren Gesellschaftsschicht zuzuordnen. Anders als seine Nennung als Stifter vermuten lässt, ist er nicht an der Kirchenwand abgebildet. Stattdessen sind zwei weitere Stifter, eine Frau namens Anitza und ein jüngerer Mann mit Namen Kostas, ganzfigurig unter den Inschriftenfeldern dargestellt (**Taf. 16**). Vermutlich handelt es sich um die in der Inschrift erwähnten Familienangehörigen, Frau und Sohn des Priesters Koudoumnis. Der Name Koudoumnis ist in einer Liste orthodoxer Kleriker und Bischöfe der kirchlichen Kommune Kretas von 1268 bezeugt, die einen Priester Michael Koudoumnis[169] aus Syvrito[170] erwähnt. Es ist denkbar, dass ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen dem Priester Michael und dem Stifter Manuel Koudoumnis besteht, der ebenfalls dem klerikalen Stand angehörte[171]. Der byzantinische Archäologe Papadakis (1874-1945) setzt den Stifternamen Κουδουμνής in Bezug zu einem unter Nikephoros Phokas im 10. Jahrhundert lebenden Adelsgeschlecht der Κουμής, Κουδουμνής oder Κουμιανός[172]. Diese Zuordnung bestätigt die aristokratischen Wurzeln der Stifterfamilie.

Szenenanordnung

Die teilweise stark beschädigten Fresken der Hauptkirche entsprechen dem typischen Bildprogramm kretischer Einraumkapellen des 14. Jahrhunderts mit einem erweiterten christologischen Zyklus, liturgischen Themen im Bema, einer Deesis in der Apsis, sowie Heiligendarstellungen in den unteren Wandzonen[173]. Der weitaus größere Narthex besitzt dagegen ein sehr umfangreiches Bildrepertoire mit einer vielfältigen Szenenauswahl (**Abb. 3**)[174]. Der innere Bogen über dem großen Durchgang zum Naos ist mit Brustbildern in Medaillonform von den zehn Märtyrern von Kreta ausgeschmückt[175]. Die Malerei an der Ostwand über dem großen Durchgang befindet sich in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Große Teile sind für immer verloren, einige Malereirudimente sind erhalten. Deutlich erkennbar ist der kniende Adam aus der Hetoimasia, der Zubereitung des Thrones. Auf der anderen Seite wäre Eva zu ergänzen. Weiterhin sind Teile einer großen Deesis, Köpfe von Aposteln aus dem Apostelтribunal und Reste des großen feurigen Höllenstroms erhalten. Das lässt auf eine Darstellung des Weltgerichts schließen, die häufig an der Westwand der kretischen Kirchen erscheint[176]. Die Chöre der Heiligen sind an den angrenzenden Tonnengewölben zu sehen. An der Nordwand ist eine große, in zwei Zonen geteilte Paradiesdarstellung abgebildet. Weiterhin zum eschatologischen Themenkreis gehören die Adventus-Darstellung im Gewölbescheitel und die Parabel von den zehn Jungfrauen. Zusätzlich sind an der Südwand zwei weitere stark ruinöse Szenen aus dem Weltgerichtszyklus erkennbar, die Personi-

165 Gerola, Monumenti Veneti I 493 Nr. 7; Transkription und Transliteration der Inschrift bei Pelantakēs, Agios Basileios 44.

166 Die anonyme Demutsformel »fromme Christen, deren Namen der Herr kennt« kommt auch in anderen Kirchen auf Kreta vor, etwa in der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza (1325/1326); zur Inschrift in Maza Gerola, Monumenti Veneti IV 429-430 Nr. 5. – Sucrow, Wandmalereien 24-25; zur Demutsformel Kalopissi-Verti, Patronage 376-377. – Kalopissi-Verti, Church Inscriptions 131. 135.

167 Die Datumsangabe in griechischen Buchstaben folgt der byzantinischen Chronologie. Das Jahr 6897 ist auf das Datum der Erschaffung der Welt, 5508 v. Chr., bezogen.

168 Kalopissi-Verti, Church Inscriptions unterscheidet zwischen »individual«, »cooperative« und »collective patronage«, wobei bei ersterer nur eine Person, bei zweiterer ein Familienverbund bzw. zwei oder drei Personen an der Stiftung beteiligt sind. Bei der »collective patronage« kann man zwischen einer größeren Anzahl von Familien und Personen und einer ganzen Dorfgemeinschaft differenzieren.

169 »Papa Michali Cudhumni, qui fuit de Siurito«; dazu Tsirpanlis, Katasticho 143.

170 Syvrito ist eine antike Siedlung westlich von Thronos (Bezirk Amari), war in byzantinischer Zeit bis 824 Bischofssitz und wurde dann durch die Araber zerstört. Der Ort wurde teilweise wiederaufgebaut. Im 14. Jh. errichtete man eine Panagia-Kirche auf den Ruinen der dortigen frühchristlichen Basilika, die heutige Panagia-Kirche von Thronos.

171 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 96.

172 Dazu auch Anm. 151.

173 Zum Bildprogramm kretischer Einraumkirchen Sucrow, Wandmalereien; zum Bildprogramm des Naos Spatharakis, Dated 127. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 56-66. – Spatharakis, Agios Basileios 17-19.

174 Zum Bildprogramm Spatharakis, Dated 127-132 Nr. 45. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 66-83. – Spatharakis, Agios Basileios 16-36 Nr. 4.

175 Bestimmbar sind nur Satorinos, Zotikos und Eunikianos; als beliebte lokale Heilige, die im 3. Jh. bei den Christenverfolgungen durch Decius in Gortyn zu Tode kamen, werden sie oft in kretischen Kirchen, meist im Zehner-Ensemble, dargestellt. Außerhalb Kretas kommen sie fast gar nicht vor; zu den kretischen Märtyrern Spatharakis, Mylopotamos 319-320. – Tsamakda, Kakodiki 216-218.

176 Zum Weltgericht in der byzantinischen Kunst die Aufsätze von Maderakēs, Parousia. – Maderakēs, Kolasē. – Mouriki, Last Judgement 145-171; allgemein Angheben, Jugements Derniers 105-134. – Brenk, Weltgerichtsvorstellungen.

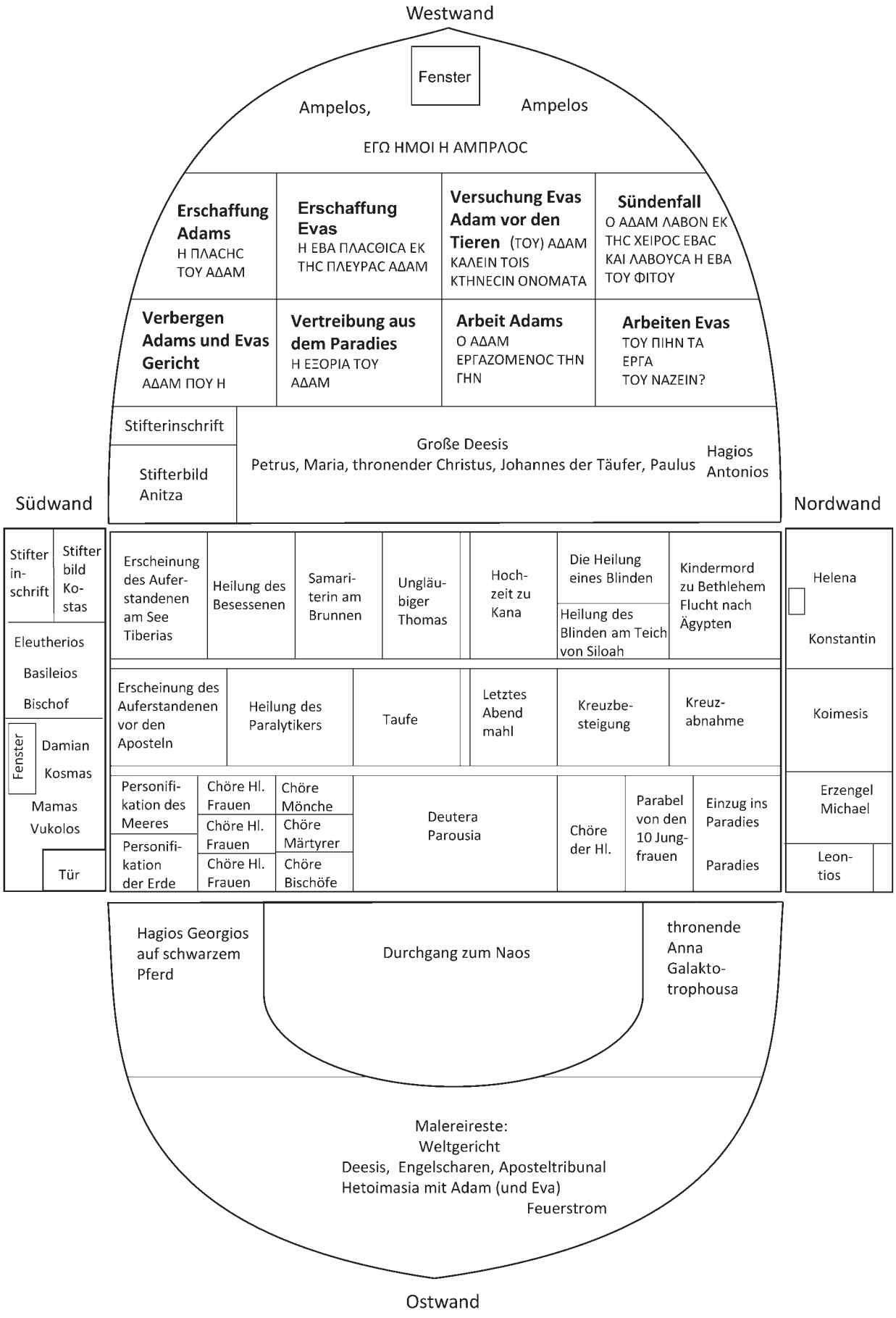


Abb. 3 Szenenanordnung: Soter-Kirche in Akoumia (Narthex).

fikationen von Land und Meer, die die Toten freigeben. Die Malereien auf den zwei Gurtbögen sind bis auf wenige Reste nicht mehr vorhanden. Die nächsten beiden Joche zeigen einen erweiterten christologischen Zyklus, der dem Patrozinium des Christus Soter Rechnung trägt. Im folgenden Joch auf der Nordseite des Gewölbes sind Szenen aus dem Passionszyklus, von unten nach oben: Kreuzabnahme, Kreuzbesteigung und letztes Abendmahl, abgebildet. Durch ein schmales Ornamentband im Scheitel getrennt folgen auf der Südseite die Taufe, die Heilung des Paralytikers und die Erscheinung des Auferstandenen vor den Aposteln. Im westlichen Joch finden sich auf der Nordseite von unten nach oben eine große eindrückliche Szene mit einer Kombination des Kindermordes von Bethlehem mit der Flucht nach Ägypten, dann nebeneinander in zwei Felder aufgeteilt die Heilung des Blinden am Teich Siloah und eine weitere Blindenheilung, darauf die Hochzeit zu Kana. Im südlichen Gewölbe schließen an das Dekorationsband der ungläubige Thomas, die Samariterin am Brunnen, die Heilung des Besessenen und der Auferstandene am See Tiberias an. Die untere Zone zeigt an der Südwand von Ost nach West die Hirtenheiligen Blasios Bukolos mit einem Kalb und Mamas mit einer Ziege auf dem Arm, die Arztheiligen Kosmas und Damian, etwas kleiner unter dem Fenster, und drei Bischöfe mit geschlossenen Büchern in der Hand, davon ein unidentifizierter, sowie Basileios und Eleutherios. Dann folgt als letztes Bildfeld die Stifterdarstellung eines jungen Mannes mit dem Namen KѠ/CTAC. Über Eck an der Westwand in der unteren Zone steht die weibliche Stifterfigur, ANI/TZA. Der restliche Teil der unteren westlichen Wand ist mit einer großen Deesis-Abbildung gefüllt: Christus mit Maria und Johannes dem Täufer, erweitert links durch Petrus, rechts durch Paulus und den Heiligen Antonius. An der Nordwand geht es weiter mit Konstantin und Helena mit dem wahren Kreuz. Das große Koimesis-Bild mit der um die Jephonias-Episode[177] erweiterten Fassung ist hier in die Reihe der Heiligen eingeordnet. Ungewöhnlich ist die Einfügung von drei Frauen hinter Petrus in der vorderen linken Seite der Szene. Daneben sind noch die Ganzfiguren des Erzengels Michael in Militärrüstung mit erhobenem Schwert und des selten auf Kreta dargestellten Heiligen Leontios, durch die eingebaute Nische in kleinerem Format, abgebildet. Weiterhin haben im unteren Register an der Ostwand zwei ganzfigurige Heilige ihren Platz, nördlich eine seltene Darstellung der thronenden Heiligen Anna Galaktotrophousa[178], die die kleine Maria als Wickelkind in den Armen hält und stillt, und südlich neben der Eingangstür als Torwächter der Militärheilige Georgios auf einem schwarzen Pferd. An der Westwand stehen an sehr prominenter Stelle die zu untersuchenden Adam-und-Eva-Szenen, die das Weltgericht an die Ostwand verdrängt haben (**Taf. 17, 2**). Eingebunden werden diese oben von einer in kretischen Bildprogrammen unikalen Ampelos-Darstellung und unten von der Großen Deesis und der weiblichen Stifterfigur. Die in zwei Reihen angeordneten, jeweils rot eingerahmten Bildfelder zeigen fortlaufend folgende acht Szenen, jeweils von Süd nach Nord angeordnet: die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas, die Versuchung Evas mit Adam vor den Tieren und den Sündenfall in der oberen Reihe, das Verbergen und die Verurteilung, die Vertreibung und zwei postparadiesische Szenen mit den Arbeiten Adams und den Arbeiten Evas im unteren Register.

Adam-und-Eva-Szenen

Die sehr prononciert hervorgehobenen, relativ großformatigen Adam-und-Eva-Szenen sind durch einen Riss, der durch den nachträglichen Fenstereinbau entstanden ist, teilweise beschädigt. Zudem haben starke Kalkablagerungen einige Teile der Darstellungen unkenntlich gemacht.

Erschaffung Adams

Die erste Szene im oberen Register zeigt die Erschaffung Adams. Die linke Bildhälfte nimmt die Gruppe der Erschaffenden ein (**Taf. 18, 1-2**). Christus mit Kreuznimbus sitzt in Dreiviertelansicht auf einem truhenartigen Thron mit kleiner runder Rückenlehne, umgeben von einer Mandorla. Er trägt eine purpurrote Tunika und ein dunkelgrünes Pallium, das um den Oberkörper schärpenartig geschlungen ist und zur Seite herabfällt, die Füße, mit Riemensandalen beschuht, stehen auf einem kleinen Suppedaneum. Seine rechte Hand ist im Redegestus mit nach vorne weisendem Zeige- und Mittelfinger erhoben, in der Linken hält er einen geschlossenen Rotulus. Er wird von fünf nimbierten Engeln umgeben, von denen vier um die Mandorla gruppiert sind. Der ganz links platzierte Engel steht ganzfigurig, zu Christus hingewendet, neben dem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf den liegenden Adam. Sein linker Arm ist unter das Gewand gesteckt. Die herausragende Hand weist nach links unten aus dem Bildfeld heraus, möglichwerweise auf die in diagonaler Verlängerung abgebildeten Stifter. Wie auch die anderen Engel ist er mit einem perlenbesetzten Loros, einem roten Sakkos, einem grünen Umhang und roten Strümpfen bekleidet. Auf der rechten Seite befindet sich eine weitere Engelgruppe. Es lassen sich trotz der Beschädigungen und in Analogie zur Erschaffung Evas drei frontal stehende Engel rekonstruieren, der vordere ist vollständig zu sehen, die beiden anderen mit

177 Diese auf apokryphen Quellen beruhende Episode erscheint ab dem 13. Jh. oft in Koimesis-Darstellungen; dazu Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei III 68-75. – Tsamakda, Kakodiki 187-188.

178 Zur Darstellung der Heiligen Anna Spatharakis, Dated 130. – Gerstel, Female Piety 96-98. – Panou, Anna 266-275, bes. 267; weitere Darstellungen der stillenden Anna auf Kreta gibt es etwa in der Erzengelkirche in Kissamos (14. Jh.) und in der Panagia-Kirche in Anisaraki (2. Hälfte 14. Jh.); dazu Xanthakē, Panagia Anisaraki 187-196; zum Kult der Anna Galaktotrophousa in Byzanz und Italien Cutler, Galaktotrophousa 335-350. – Panou, Anna 274-278.

ihren Nimben dahinter gestaffelt. Wie in Evangelismos ist der vordere Engel durch seine frontal-großfigurige Abbildung betont, jedoch nicht so zentral herausgestellt wie dort. Er verkörpert das Pendent zu dem thronenden Christus auf der anderen Bildseite. Die Bildmitte nimmt ein hohes seltsames baumförmiges Phantasiegebilde ein, vor oder auf dem Adam liegt. Seinem unteren Stamm entspringen wie Wurzeln die vier Paradiesflüsse. Der sich nach oben verjüngende Stamm ist als feuerfarbener fließender Strom gestaltet, das Rot der linken Seite geht regenbogenartig in das Gelb im rechten Teil über. Statt einer Baumkrone ist oben ein sonnenförmiges anthropomorphes Gebilde aufgesetzt, das ebenfalls durch eine gelbe bis dunkelrote Farbpalette gestaltet ist. Ein achtzackiger strahlenförmiger Kranz umgibt diesen Sonnenball, in den menschliche Gesichtszüge eingeschrieben sind. Weiße Striche entweichen wie Energiebündel aus den äußeren Zacken. Dazwischen fliegen kleine rote, ovale Feuerfunken und runde gelbrote Kugeln, die wie Geschosse herauskatapultiert werden. Auf diesem personalisierten dynamischen Schöpfungsbaum erfolgt die Erschaffung Adams. Dieser liegt horizontal ausgestreckt mit anliegenden Armen wie schwebend vor dem Stamm mit den vier Leben spendenden Paradiesflüssen, den Kopf zum Thron Christi, die Beine zur rechten Engelgruppe gerichtet. Die Beine sind eng geschlossen wie in Evangelismos. Die Armhaltung variiert allerdings. Hier ist der rechte Arm eng an den Körper gelegt und nicht erhoben wie in Evangelismos. Auch die aktive Kopfhebung aus Evangelismos ist nicht vorhanden. Die veränderte Körperhaltung erklärt sich durch die spiegelverkehrte Lage, die die Blickrichtung zum Schöpfer ausschließt und somit keine Kontaktaufnahme mit diesem erlaubt. Der nackte Körper ist ohne primäre Geschlechtsmerkmale dargestellt, sekundäre wie Bart, Brust- und Bauchmuskulatur sind vorhanden. Die lange Haartracht zieht sich in gleichmäßig gedrehten Locken an der rechten Kopfseite bis auf den Oberarm entlang. Wie in Evangelismos wird Adam durch Herrschaftssymbole ausgezeichnet. Auf dem Kopf sitzt eine kunstvoll verzierte Krone mit drei Zacken, die kleeblattförmig geformt und mit weißen Perlen dekoriert sind. Darüber hinaus wird er hier durch einen Nimbus ausgezeichnet. Sein Oberkörper zeigt eine leichte Neigung nach oben. Seine geöffneten Augen sind zu dem sonnengesichtigen Strahlenbaum über ihm gerichtet, nicht wie in Evangelismos auf Christus. Die Szene hat im oberen Teil einen Titulus: Η ΠΛΑCΗC Τδ ΑΔΑΜ (die Erschaffung (Bildung) Adams).

Erschaffung Evas

Die nächste Szene zeigt die Erschaffung Evas. Auch hier wird wie in Evangelismos die zur Erschaffung Adams spiegelverkehrte Lösung gewählt (**Taf. 19, 1-2**). Die Fläche ist teilweise zerstört. Auf der rechten Bildseite ist die Gruppe der Erschaffenden wie in der Adam-Szene vorstellbar. Christus sitzt wiederum in einer Mandorla auf dem Thron, in der Linken den Rotulus, mit der rechten Hand weist er im Redegestus auf den Schöpfungsakt in der Bildmitte. Umgeben wird er auch hier von fünf Engeln, wobei der ganz rechts Platzierte mit der Hand ebenfalls auf den Schöpfungsschauplatz zeigt. Auf der linken Seite stehen drei hintereinander gestaffelte Engel, der vordere ist frontal dargestellt, bekleidet wie in der ersten Szene mit Loros, Sakkos und Umhang. Die Bildmitte zeigt in Entsprechung zur Adamschöpfung dasselbe anthropomorphe dynamische Schöpfungsbaumgebilde mit den vier wurzelförmig gestalteten, Leben spendenden Paradiesflüssen, das den Hintergrund für die Erschaffung Evas bildet. Davor liegt Adam, horizontal mit geschlossenen Beinen, die Arme eng an den Körper gelegt, mit dem Kopf zu Christus, mit den Füßen zu den drei Engeln hin gerichtet. Der Oberkörper ist stärker nach oben geneigt als bei seiner Erschaffung. Die Kopfpartie ist weitgehend zerstört. Rückschließend aus der ersten Szene kann gemutmaßt werden, dass Adam nimbiert und mit Krone ausgestattet ist. Die Figur Evas, die sich aus seiner rechten Seite erhebt, ist ebenfalls stark von Zerstörungen in Mitleidenschaft gezogen. Allein ihre Krone, der Nimbus und der Ansatz ihres Unterleibes mit den anliegenden Armen sind an der rechten Seite des Oberkörpers Adams erkennbar. In Entsprechung zur Kirche in Evangelismos lässt sich die Szene jedoch gut rekonstruieren. Der nackte Halbkörper erhebt sich frontal, der Kopf mit der edelsteinverzierten Zackenkrone und Nimbus ist leicht zu Adam hingedreht. Beide zeigen einen Begrüßungsgestus durch den bestehenden Blickkontakt. Der Titulus lautet: Η ЄΒΑ ΠΛΑCΘΙCΑ ЄΚ ΤΗC ΠΛЄΥΡΑC ΑΔΑΜ (die Erschaffung (Formung) Evas aus der Seite (Rippe) Adams).

Versuchung Evas und Adam als Herrscher über die Tiere

Es folgt eine in Evangelismos nicht vorhandene Darstellung. Das nächste Bildfeld zeigt eine Kontamination von zwei unterschiedlichen Szenen, die Versuchung Evas durch den Diabolos und Adam als Herrscher vor den Tieren (**Taf. 20, 1-2**). In der linken Bildhälfte steht die nackte, bekrönte und nimbierte Eva, die ebenso wie Adam am ganzen Körper behaart ist. Adam ist wie bei seiner Erschaffung mit einer langen gewellten Frisur ausgestattet. Bei Eva sind diese Kopfpartien weitgehend zerstört. In der darauffolgenden Sündenfallsequenz wird sie jedoch mit demselben Frisurentyp wie Adam abgebildet. Als sekundäre Geschlechtsmerkmale sind bei Adam der Bart und bei Eva ein etwas herabhängender Brustansatz vorhanden. Im Dreiviertelprofil nach rechts gerichtet hat Eva ihr rechtes Bein etwas vor das linke gesetzt, beide Füße berühren die vier Paradiesflüsse des in der Bildmitte befindlichen Schöpfungsbaumwesens. Ihr Kopf ist über ihre rechte Schulter zur Seite gewendet zu einem fast gänzlich zerstörten, aufrecht stehenden Wesen, das sich hinter ihr befindet. Von diesem ist deutlich die rechte Hand sichtbar, deren schwarzer Zeigefinger auf Eva weist (**Taf. 21, 1-2**). Weiterhin sind ein nacktes Bein mit einem Fuß, der krallenartige Fußnägel aufweist,

ein verschwommenes Profil und Teile eines schwarzen Haarschopfes erkennbar. Dahinter windet sich vertikal eine große Schlange. Die Inschrift neben dieser Kreatur ist schwer entzifferbar (s. S. 167), während neben Eva ihre Benennung als EBA zu lesen ist. Rekonstruieren lässt sich diese Figur als eine Art Dämon oder Teufel nach einer ähnlichen Versuchungsszene in der Panagia-Kirche in Diblochori (dazu S. 84-85). Eva hat ihr Ohr zu diesem schwarzen Geschöpf geneigt und blickt aus dem Bildfeld heraus den Betrachter an. Die Handstellung Evas mit einer abwägenden Auf- und Abbewegung weist auf den daneben sitzenden Adam und den Schöpfungsbaum (**Taf. 22, 1**). Dieser, mittig im Bildzentrum platziert, ist wie in den beiden Erschaffungsszenen gestaltet. Er hat jedoch hier sein Sonnengesicht leicht zu Eva hingebogen. Die weißen Strahlen und roten sprühenden Feuerfunken berühren ihren Nimbus und ihre Krone. Auf der anderen Seite dieses Sonnenbaums sitzt in der rechten Bildhälfte Adam im Dreiviertelprofil auf einem truhenartigen Thron mit roten Seitenwänden und beiger Sitzfläche, der dem Christi in den Erschaffungsszenen gleicht (**Taf. 22, 2**). Die Füße stehen ebenfalls auf einem Suppedaneum. Adam ist nackt mit Körperbehaarung und mit Krone und Nimbus ausgestattet. Sein Kopf ist leicht erhoben, er blickt auf drei verschiedenartige übereinander gereihte Landtiere am rechten Bildrand. Sein erhobener rechter Arm ist angewinkelt. Mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand weist er auf die Tierversammlung, die andere Hand liegt auf seinem linken Oberschenkel. Bei dem Versuch einer genaueren zoologischen Zuordnung der Tiere lassen sich bei den unteren beiden ein Rind mit Hörnern und ein Löwe identifizieren. Das Oberste dagegen entpuppt sich als ein drachenähnliches Hybridwesen mit einem schlangenartigen Hals und Kopf, einem Drachenkorpus auf zwei Beinen und Flügeln an den Seiten. Die Beischrift ist auch hier teilweise zerstört, könnte indes folgendermaßen in Bezug zu Gen 2,20 rekonstruiert werden: (Τδ) ΑΔΑΜ ΚΑΛΕΙΝ ΤΟΙC ΚΤΗΝΕCΙΝ ΟΝΟΜΑΤΑ (von Adam, der den Geschöpfen ihre Namen gibt).

Sündenfall

Adam sitzt im linken Bildfeld frontal auf dem kastenähnlichen Thron, allerdings ohne Suppedaneum (**Taf. 23, 1-2**). Er ist nackt mit Körperbehaarung, trägt Krone und Nimbus. Sein rechtes Bein liegt angewinkelt mit der Ferse vor seiner Scham, das linke hängt herunter. Sein rechter Arm liegt auf dem rechten Knie, der linke ist hochgestreckt, die Hand geöffnet erhoben. Sein Kopf ist leicht nach links gedreht, der Blick schweift auch in diese Richtung. Neben ihm erhebt sich mittig das sonnengesichtige Schöpfungsbaumgebilde, das auch in den vorherigen Szenen zu sehen war. Allerdings ist es hier bewegter und energiegeladener, als würde es regelrecht explodieren. Rote Funken und weiße Lichtstrahlen entweichen aus seinen Zacken. Ein kleiner Lavastrom scheint aus seinem Mund hervorzuströmen. Zudem ist ein großer Sechsflügler hinzugefügt, der im unteren Teil über den vier Paradiesflüssen den Baum schützend bedeckt. Rechts daneben steht Eva seitlich zum Baum gedreht. Auch sie ist nackt mit Körperbehaarung, Krone und Nimbus. Als sekundäres Geschlechtsmerkmal hängt pointiert ein länglicher Busen unter ihrer linken Achsel hervor. Ihr rechter Arm ist hoch erhoben zum Gesicht des Sonnengebildes. In der Hand ist eine von dort abgepflückte runde Frucht sichtbar, eine weitere befindet sich in ihrer linken Hand, die nach unten zu Adam hingestreckt ist, der seinerseits erwartungsvoll die Hand aufhält. Ein Essvorgang wird nicht geschildert. Evas Kopf ist leicht nach hinten gewendet zu einem großen drachenähnlichen Schlangenwesen, das die ganze rechte Bildhälfte einnimmt. Ihr Blick richtet sich abermals aus dem Bildfeld heraus zum Betrachter hin. Der lange gerollte Schwanz des Ungetüms geht in einen Korpus mit zwei Beinen, die in jeweils zwei Tatzen enden, über (**Taf. 24**). An den Seiten sind ausgebreitete Flügel. Der hoch gewundene Hals endet in einem gehörnten Schlangenkopf mit geöffnetem Maul. Sein Kopf ist zu Evas linkem Ohr geneigt, als wolle der Schlangen-Drache ihr etwas ins Ohr flüstern. Der Titulus der linken Seite lautet: Ο ΑΔΑΜ ΛΑΒΟΝ ΕΚ ΤΗC ΧΕΙΡ(ΟC) ΕΒΑC (Adam nimmt aus der Hand Evas), auf der rechten Seite: ΚΑΙ ΛΑΒδΣΑ Η ΕΒΑ Τδ ΦΗΤΟΥ (und Eva nimmt von der Gartenfrucht)[179]. Die Überschrift unterstreicht die Leserichtung der Szene von rechts nach links, da das Pflücken der Frucht zeitlich vor der Übergabe an Adam geschieht. Möglicherweise wird Adam, wie auch schon in Evangelismos, zur rechten Seite des Baumes ein bevorzugter Platz zugewiesen, da Eva als Verführerin in dieser Handlungseinheit ein negatives Image zukommt und sie daher links platziert ist.

Verbergen, Anrufung und Gericht

Im zweiten Register folgt die fünfte, recht gut erhaltene Szene des Adam-und-Eva-Zyklus (**Taf. 25, 1-3**). Links im Bildfeld befindet sich in Analogie zu den beiden Erschaffungsszenen die Schöpfergruppe (**Taf. 26, 1**). Christus sitzt im Dreiviertelprofil in einer Mandorla auf einem truhenartigen Thron mit Suppedaneum, auf dem sein linker Fuß ruht. Das rechte Bein ist angewinkelt und unter den Gewandbausch des linken Beins gesteckt, sodass der hervortretende Fuß in der Luft schwebt. In seiner linken Hand hält er einen Rotulus, seine rechte ist erhoben und die zwei ausgestreckten Finger weisen zu seiner linken Seite hin. Die Mandorla wird auf der rechten Seite von vier hintereinander gestaffelten Engeln umgeben, wobei der vordere mit seiner linken Hand

179 Spatharakis, Agios Basileios 32 zieht beide Einzeltitel zu einer Überschrift zusammen, lässt aber einige Wörter auf der rechten Bildseite aus, etwa Ο ΑΔΑΜ ΛΑΒΟΝ ΕΚ ΤΗC ΧΕΙΡΟC ΕΒΑC Τδ ΦΗΤΟΥ. Sinnvoller ist es, beide Überschriften nicht als Einheit zu sehen, sondern, wie auch bei der vorherigen Szene, nur auf die Aktion der jeweiligen Bildhälfte zu beziehen.

die Mandorla umfasst. Der fünfte Engel befindet sich links neben Christus innerhalb der Mandorla und weist mit seiner rechten Hand ebenso wie Christus in die rechte Bildhälfte. Er könnte mit dem hervorgehobenen Engel in den Erschaffungsszenen identifiziert werden. Ein sechster, etwas kleinerer Engel schwebt oben in einem Himmelssegment und bläst die Posaune. Vor der Christus-Engel-Gruppe hocken Adam und Eva dicht beieinander, wie in Evangelismos, nur hier in einem Pflanzenversteck aus hohen länglichen Blättern, die sie wie eine schützende Muschel von hinten umgeben (**Taf. 26, 2**). Das Blattwerk ist neben der grünen Färbung durch eine dunkelrote Tönung markiert. Beide sind nackt ohne Behaarung mit seitlich herabhängenden, in Wellen gelegten Haaren, jetzt ohne Nimbus und Krone, und haben ihre Scham mit einem herzförmigen, gefiederten Blatt bedeckt. Eva ist szenenanalog durch einen länglichen, weit herunter hängenden Busen gekennzeichnet, Adam durch den Bart. Ihre Körper sind leicht nach rechts gedreht, während die Köpfe nach hinten links zu dem thronenden Christus mit der Engelschar gewendet sind, der mit zwei Fingern im Redegestus auf sie weist. In körpernaher Solidarität wie in Evangelismos empfangen sie den Urteilsspruch. Die rechte Seite des Bildes wird durch eine hohe, vertikal ausgerichtete Mauer begrenzt. Seitlich am oberen Abschnitt befindet sich ein halbrundes rotes Gebilde mit Gesichtszügen. Es weist große Ähnlichkeit mit der »Krone« des Paradiesbaumes auf. In einem blauen gezackten Nimbus erscheint das dunkelrot gefärbte Sonnengesicht, jetzt in Profilansicht. In die Mauer ist eine geschlossene, mit Edelsteinen verzierte Tür eingesetzt. Oberhalb wird sie von einem großen roten Sechsflügler bewacht. Die Inschrift ΑΔΑΜ Πδ Η bezieht sich auf die göttliche Anrufung in Gen 3,9 (LXX): Αδαμ, ποῦ εἶ; (Adam, wo bist Du?).

Vertreibung

Das nächste Bildfeld zeigt eine von links nach rechts ziehende ganzfigurige Personengruppe (**Taf. 27, 1-2**). Links steht fast frontal ein geflügelter Erzengel im Lorosgewand mit Umhang. Er hält ein gezücktes, aufgerichtetes Schwert in der rechten Hand, die linke ist erhoben. Seine Augen sind rot unterlaufen, als würden sie Zorn versprühen. Er blickt zu dem Ausweisungsakt hinüber. Drei weitere hintereinander gestaffelte Engel in Loros sind in Bewegung zur rechten Bildhälfte begriffen. Zwei Engel dieser Vertreibungsgruppe haben die Hände nach vorne gestreckt und schieben die vorwärts strebende Eva am Rücken in Richtung Paradiestür. Die Figur der Eva ist bis auf ihren Rücken durch einen Riss stark beschädigt. In Analogie zu dem vor ihr erkennbaren Adam ist sie auch hier ohne Krone und Nimbus dargestellt. Die Körperhaltung Evas lässt sich nur rekonstruieren. Sie schreitet nach vorne und schaut sich vermutlich erschrocken zu den Engeln um. Vor ihr geht Adam, Eva halb verdeckend. Bekleidet ist er mit einem blattähnlichen grünen Bekleidungsstück, das hier nicht nur die Scham wie in der Verbergungsszene, sondern auch die Brust bedeckt. Er blickt nach vorne und weist mit seiner linken Hand auf einen weiteren, vor ihm stehenden nimbierten Engel, der sich zu ihm umwendet, Adams Handgelenk umfasst und ihn nach vorne voran zieht. Der Engel trägt keinen Loros, sondern ein kurzes grünes Gewand und einen um die Schultern geworfenen, vorne geknoteten roten Umhang. Sein linker Fuß steht bereits in der geöffneten Paradiestür, die oben von einem Sechsflügler bewacht wird. Die Überschrift lautet: Η ΕΞΟΡΙΑ (die Vertreibung).

Arbeit Adams

Die beiden letzten Szenen beschreiben die Arbeiten der Protoplasten nach der Vertreibung. Die erste Abbildung, durch einen Riss beschädigt, zeigt Adam bei der landwirtschaftlichen Betätigung des Pflügens (**Taf. 28, 1-2**). Im Hintergrund sind zwei hohe, felsenartige rote Gebilde, im unteren Teil rotbraune parallel gezogene Ackerfurchen zu erkennen. Im linken Bildfeld schreitet Adam, barfüßig und mit einem kurzen Gewand bekleidet. Er hat einen Beutel über der Schulter, mit seiner Rechten führt er einen hölzernen Pflug und hält in der linken Hand einen Stock, um die zwei orange- und schwarzfarbigen Buckelrinder, die vor den Pflug gespannt sind, anzutreiben. Im rechten Bildteil vor den beiden Zugtieren steht ein eindeutig als Engel zu identifizierender Jüngling[180]. Er trägt hier ein kurzes rotes Gewand und grüne lange Strümpfe und ähnelt dem rechten Engel in der Vertreibungsszene. Er ist nimbiert, hat zwei große Flügel und trägt die typische weiße Kopfbinde der Engel, die Tainia, deren Enden nach hinten flattern (**Taf. 29, 1-2**)[181]. Mit der linken Hand führt er das vordere schwarze Rind am Horn, die rechte hat er geschlossen und erhoben, als wolle er Adam etwas übergeben, mutmaßlich das Saatgut für die Beackerung des Bodens. Der Titulus lautet: ΑΔΑΜ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟC Τ(ΗΝ) ΓΗΝ (Adam bei der Bearbeitung der Erde).

Arbeiten Evas

Die letzte Szene zeigt additiv zwei Arbeiten Evas (**Taf. 30, 1-2**). Im linken Teil sitzt die beischriftlich gekennzeichnete Eva vor einem gelben höhlenartigen Felsen, ähnlich dem in der Arbeitsszene Adams, auf einem ovalen, melonenförmigen Kissen und spinnt. Mit einem grünen langen, in Falten fallenden

180 Spatharakis, Dated 132 identifiziert links Adam und rechts hingegen Kain anstelle eines Engels. Spatharakis, Agios Basileios 33 ändert seine Interpretation, erkennt aber auch jetzt den geflügelten Engel nicht. Er vermutet links, wo Adam den Pflug führt, Eva und rechts vor dem Pflug den nimbierten Adam. Der Nimbus ist nach dem Sündenfall – wie auch in den beiden vorherigen Szenen – kein Attribut mehr für Adam und Eva.

181 Zum Stirnband der Engel als Erbe des Nike-Typus Pallas, Himmelsmächte 34. – Lucchesi Palli, Erzengel 676.

Gewand bekleidet hält sie in ihrer linken Hand die Spindel. Der Faden läuft über ihre rechte Hand bis zum Spinnrocken, um den die ungesponnene Faser geschlungen ist. Rechts neben ihr steht ein Engel an den Felsen der Höhle gelehnt und scheint ihr mit seiner linken Hand etwas Weißes zu übergeben, eventuell ein Stück geschorener Wolle zum Spinnen. Bekleidet ist er wie auch in der Vertreibungsszene mit grünem Gewand und rotem Umhang. Ebenso wie der Engel in der Arbeitsszene Adams trägt er grüne lange Strümpfe. Eindeutig als Engel zu identifizieren ist auch diese Figur durch das große Paar Flügel zu beiden Seiten sowie den Nimbus und die Engelsbinde im Haar (**Taf. 31, 1-2**)[182]. In der Mitte ist das Bildfeld geteilt. An den ersten Engel angrenzend kniet ein weiterer, ebenso bekleidet, auch mit zwei Flügeln, Nimbus und Binde[183]. Er umschließt mit seiner linken Hand ein hohes, schmales karaffenartiges Gefäß und schüttet eine weiße Flüssigkeit in eine große runde Schüssel, die vor ihm steht. Seine rechte Hand streckt er in die Schale. Auf der anderen Seite des Gefäßes kniet Eva, beischriftlich benannt. Sie hält beide Hände der parallel nebeneinander ausgestreckten Arme in die weiße Substanz, die die Schüssel füllt, hinein. Sie trägt dasselbe grüne Kleid wie auf dem linken Bildteil, beide Male hat sie geflochtenes Haar, Krone und Nimbus sind durch den Sündenfall verloren[184]. Als Hintergrund wird erneut eine rote Berganhöhe wie in der Adamsepisode gewählt. Die Beischrift für den linken Szenenteil lautet: ΤΔ ΠΙΗΝ ΕΡΓΑ (vom Verrichten der Arbeiten oder Werke), rechts ist nur noch klar zu lesen: ΤΔ ΝΑ ζ…, die folgenden Buchstaben sind verschwommen[185]. Spatharakis schwankt bei seiner Auslegung 2001 zwischen Brot- und Käseherstellung[186], entscheidet sich 2015 in Anlehnung an Kōnstantoudakē-Kitromēlidou[187] für die Zubereitung von Käse[188]. Die weiße Farbe des Inhalts der Schüssel und der Flüssigkeit, die aus der Flasche fließt, erlauben es, beide Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Sowohl bei der Käse- als auch bei der Sauerteigherstellung wird eine helle Flüssigkeit verwendet. Der Bezug auf die Verwertung des Korns, das Adam anbaut, die Art und Weise der rührenden Handbewegung Evas und die Rekonstruktion der Überschrift (dazu S. 168-169) deuten in Richtung der Sauerteigzubereitung. Bei der Flüssigkeit könnte es sich so um gäraktives Teigsäuerungsmittel zur Brotherstellung handeln oder um mit Hefe bzw. Ferment vermischtes (geweihtes) Wasser, das zur Prosphorazubereitung verwendet wird. Untermauert wird diese Deutung durch einen ikonographischen Vergleich mit den kretischen Strafszenen, die Sünderinnen in ebensolcher Haltung wie Eva bei der Verweigerung der Zubereitung der Prosphora zeigen. Eine detaillierte Analyse erfolgt im dritten Teil bei der Untersuchung der piktoralen Vorbilder (S. 247-248).

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Ebenso wie in der Kirche in Evangelismos ist der **Schöpfergott** als ewiger Christuslogos definiert. Der kreuznimbierte Christus sitzt bei beiden Schöpfungshandlungen in einer Mandorla auf einem Truhenthron mit Suppedium, im Gegensatz zu Evangelismos, wo erst bei der Evaerschaffung der Thron hinzugefügt wird. Er hat die rechte Hand im Sprechgestus erhoben, in der Linken hält er einen Rotulus. Auch hier wird Christus von einer achtköpfigen, imperial gekleideten Engelschar, dem **himmlischen Hofstaat**, begleitet. Auffällig ist, wie in Evangelismos, auch hier die Achtzahl und die Hervorhebung eines repräsentativen Engels. Die Aufteilung der Gruppe in fünf Mandorla tragende und drei frontal stehende Engel ist dagegen eine neue schöpferische Modifikation in Akoumia. Der einphasige **Schöpfungsakt** der Protoplasten erfolgt durch den Christuslogos, begleitet von der Engelschar, durch den Sprechgestus ohne körperliche Berührung. Die Schöpfergruppe greift auch hier nicht aktiv ins Geschehen ein. Adam liegt spiegelverkehrt zur Darstellung in Evangelismos, mit dem Kopf von Christus abgewendet, sodass kein Augenkontakt zu ihm besteht. Der Oberkörper ist nur leicht erhoben, der Blick zu den drei Engeln gerichtet. Eva entsteigt der rechten Seite Adams, beide blicken sich in einer Art Begrüßungshandlung an. Die Schöpfungsunterlage ist durch die Neuerfindung des personalisierten kosmischen Schöpfungsbaumes mit Sonnengesicht und den vier Paradiesflüssen völlig anders als in Evangelismos gestaltet. Da die Hintergrundkulisse in allen Szenen unverändert bleibt, kann im Gegensatz zu Evangelismos eine Erschaffung beider im Paradies angenommen werden. Die **Protoplasten** werden, bis auf die Bedeckung der Scham mit Blattwerk, in der Anrufungsszene nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt, in den beiden postparadiesischen Szenen Adam mit roter knielanger Tunika, Eva in einem langen, gegürteten grünen Kleid. Wie in Evangelismos wird nach dem Sündenfall der Busen Evas hervorgehoben. Neue **Herrschaftszeichen** werden gegenüber Evangelismos hinzugefügt. Neben den Kronen erscheinen Nimbus und Körperbehaarung, die nach dem Fall verlorengehen. Adam sitzt als Herrscher über die Tiere auf einem identischen Thron wie Christus. Eva wird

182 Spatharakis, Dated 133 bemerkt auch hier den Engel nicht und identifiziert ihn als einen der Söhne Evas. Spatharakis, Agios Basileios 33 benennt die beiden, jeweils nimbierten Personen der beiden Bildsequenzen als Adam, der jeweils Eva assistiert.

183 Spatharakis, Dated 133 sieht hier einen der Söhne Evas; Spatharakis, Agios Basileios 33 dagegen Adam (Anm. 179. 181).

184 Spatharakis, Agios Basileios 33 glaubt bei Eva einen nicht vorhandenen Nimbus zu erkennen; dagegen Spatharakis, Dated 133, dort wird Eva ohne Nimbus gesehen.

185 Spatharakis, Agios Basileios liest: ΤΟΥ ΠΙΗΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΝΑΖΙΝ, vom Herstellen der Sachen zum Leben. Er beachtet nicht, dass noch weitere Buchstaben hinter ΝΑΖΙΝ folgen. Zudem haben unterschiedliche Szenen, die in einem Bildfeld zusammengefasst sind, auch jeweils eigene Überschriften, keine gemeinsame; so sind die Tituli, etwa in der Versuchungs- oder Sündenfallszene, auch geteilt. Das parallel gestaltete Anfangswort ΤΔ spricht auch für einen geteilten Titulus.

186 Spatharakis, Dated 132.

187 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 107-108.

188 Spatharakis, Agios Basileios 33.

stehend und im Gegensatz zu Evangelismos ohne Thron abgebildet. Der **Paradiesgarten** wird mit schematisch-abstrahierter Vegetation dargestellt, weder eine Mauer zur Eingrenzung noch früchtetragende oder belaubte Bäume sind vorhanden. Allein in der Anrufungs- und Vertreibungsszene erscheint eine edelsteinbesetzte Paradiestür in einem Mauerstück, die oben von einem Sechsflügler bewacht wird. Das etwas eigenwillige phantasievolle **Paradiesbaum**gebilde zieht sich als durchgehendes Motiv von den Erschaffungs- bis zu den Versuchungsszenen (**Taf. 24**). Es dient als lebenspendender Untergrund für die Schöpfung der Protoplasten und ist zugleich der Baum in der Mitte des Paradieses, der die verbotene Frucht trägt. Sein Aussehen ist nicht botanisch einzuordnen, vielmehr ist es ein anthropomorphes kosmisches Hybridgebilde, dessen Wurzeln die vier Paradiesflüsse bilden. Der Stamm gleicht einem regenbogenartigen Feuerstrom, während die Krone aus einem sonnenförmigen, rotgefärbten Gesicht mit radialem achtzackigem Kranz gebildet wird, aus dem energiegeladene Strahlen und Funken entweichen. Dieses unikale hybride Wesen verändert sein Aussehen, nimmt am Geschehen teil, zeigt an die jeweilige Situation angepasste Emotionen. Das **Versucherwesen** tritt hier in zweifacher Weise auf. In der Versuchungsszene Evas erscheint ein schwarzer Teufel mit einer hoch gewundenen Schlange, beim Sündenfall dagegen in Angleichung an Evangelismos eine drachenähnliche Chimäre, die Eva die verführerischen Worte ins Ohr flüstert. Eine neu erfundene Szenenkombination verbindet die **Herrschaft Adams über die Tiere** bzw. die Namensgebung durch Adam mit der Versuchung Evas durch den Diabolos. Der Handlungsablauf des **Sündenfall**s ist wie in Evangelismos gestaltet. Allein der Thron Evas fehlt. Beim **Gericht** sitzt Christus als Weltenrichter in der Mandorla auf einem Thron, umgeben von den Engeln. Die rechte, im richtenden Gestus erhobene Hand erhebt die Anklage, die Linke hält den Rotulus. Ein apokalyptischer Engel bläst die letzte Posaune. Adam und Eva nehmen in solidarischer Haltung, in einem rotgrün gefärbten Blätterversteck hockend, den Urteilsspruch an. Anders als in Evangelismos gibt es hier eine eigene **Vertreibung**sszene. Engel sind die Protagonisten, die Adam und Eva mit Stoß- und Ziehgriffen aus dem Paradies vertreiben, ein weiterer Engel hält ein aufgerichtetes Schwert. Die beiden postparadiesischen Kompositionen erscheinen hier als eigene Bildfelder. Adam wird bei landwirtschaftlicher Arbeit gezeigt, er bestellt mit zwei Ochsen das Feld. Eva wird die hausfrauliche Tätigkeit des Spinnens zugewiesen. Eine weitere häusliche Arbeit ist zusätzlich hinzugefügt. Diese Tätigkeit zeigt einerseits das Zubereiten des Teiges für das tägliche Brot, dessen Korn von Adam in der ersten Arbeitsszene angebaut wurde. Ein eucharistischer Bezug auf die Herstellung der Prosphora gibt der Szene eine überhöhte, theologisch-dogmatische Bedeutung. Eine Besonderheit ist das Auftreten des von Gott beauftragten, helfenden Engels in allen drei Arbeitssequenzen. Er gibt einerseits Anweisung für die Tätigkeit, andererseits bringt er die notwendigen Hilfsmittel, den Samen für den Acker, die Wolle zum Spinnen und eine Flüssigkeit für die Gärung des Brotteiges.

Akoumia zeigt viele Analogien zu den Bildbausteinen in Evangelismos. Der endzeitliche Christuslogos als Schöpfergott, umgeben von dem achtköpfigen himmlischen Hofstaat, oder das drachenähnliche Verführerwesen sind gemeinsame Schnittmengen. Auch der Schöpfungs- und Sündenfallvorgang gleicht in den Grundzügen den Bildformeln in Evangelismos, etwa das Begrüßungsmotiv oder die gemeinsame Urteilsannahme. Doch werden sehr individualisierte Veränderungen etwa bei der Aufteilung der Engel, der Hinzufügung des Nimbus und der Behaarung oder der phantasievollen Gestaltung des Schöpfungs- und Versuchungsbaumes vorgenommen. Gänzlich innovativ ist in Akoumia die kontaminierte Darstellung der Verführung Evas durch den Diabolos mit dem thronenden Adam vor den Tieren. Auch werden die Vertreibungsszene und zwei postparadiesische Episoden als neue Programmkomponenten kreiert.

Kontextszenen

Folgende Darstellungen des umfangreichen Szenenkontingents des Narthex, die inhaltlich oder durch ihre räumliche Nähe in Zusammenhang mit der Adam-und-Eva-Thematik stehen, werden einer genaueren Analyse unterzogen. Zugleich sollen mögliche Beziehungsgeflechte zwischen dem Protoplastensujet, den Kontextszenen und der Stifterin aufgezeigt werden.

Eschatologische Themen

Ähnlich wie in Evangelismos präsentiert sich mittig im Scheitel des östlichen Gewölbes eine Deutera-Parousia-Darstellung (**Taf. 32, 2**). Auch hier ist das Bild vertikal ausgerichtet. Der in einer von Engeln getragenen, sternenbesetzten Mandorla erscheinende Christus wendet sich in Richtung des Jüngsten Gerichts, das auf der weitgehend zerstörten Ostwand dargestellt ist. Der frontal stehende Christus, bekleidet mit einem orange-roten Pallium, wird von den vier durch Epigramme zugeordneten Evangelistensymbolen umgegeben. Eingefügt sind diese hier nicht wie in Evangelismos in eine viereckige Architektur, sondern sind vor ein rautenförmiges, aufgespanntes orangerotes, möglicherweise liturgisches Tuch gestellt, dessen untere Zipfel von Engeln gehalten werden. Dieses Tuch bildet auch den Hintergrund der Mandorla Christi in der Metamorphosis-Szene, allerdings ist dieser dort mit einem weißen Pallium bekleidet. Im unteren Teil befindet sich ein von Engeln flankierter Thron mit einem Kreuz, auf dem ein großes aufgeschlagenes Buch mit den Worten aus Apk 20,12-13 aufliegt: ΚΑΤΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΑΦΤΩΝ. Die Stelle steht im Kontext einer Visison des Weltgerichts in der neutestamentlichen Schrift der Offenbarung des Johannes. Die Toten, die von Meer und Land freigegeben werden, werden

nach ihren Werken gerichtet, wie es im Buch des Lebens verzeichnet ist (κατὰ ἔργα ὑμῶν Apk 2,22; 18,6; 22,12)[189]. Das Stichwort ΕΡΓΑ verknüpft den Adventus mit der Arbeitsszene Evas und verweist auf die dortige Überschrift ΤΔ ΠΙΗΝ ΕΡΓΑ. Die Gott wohlgefälligen Arbeiten Evas werden als idealtypische Exempel für die Erlangung des ewigen Seelenheils bei der Parusie Christi gekennzeichnet.

An der Ostwand über dem Durchgang zum Naos sind Reste eines fast völlig zerstörten Bildfeldes mit dem Jüngsten Gericht identifizierbar (**Taf. 33, 1**). Erhalten sind wenige Köpfe von Engeln oder Aposteln, ein Fragment der von Engeln gehaltenen Gloriole des wiederkommenden Christus, Teile des roten Feuerstroms, in dem sich in Weltgerichtsdarstellungen die Verdammten aufhalten, und die Hetoimasia, von der nur der kniende Adam die Zerstörung überlebt hat. Im örtlichen Gegenüber werden die Ureltern im endzeitlichen Rahmen resorbiert und fungieren als Fürbitter für die Gläubigen im Weltgericht. Strafszenen in eigenen Kompartimenten sind aus platzlichen Gründen nicht zu vermuten, da die untere Wandzone mit Heiligen ausgestattet ist. Es erfolgt zwar ein zweites Gericht, der Weg der Gläubigen führt indes letztendlich in das an der Nordwand abgebildete himmlische Paradies. Das Bildkonzept erlaubt so einen optimistischen Ausblick auf die endzeitliche Erlösung. Weitere ausgegliederte eschatologische Szenen sind horizontal im Süden und Norden an den Adventus angereiht und an den angrenzenden Wänden verortet.

An der Südwand unter den Chören mit Gerechten sind in Umrissen zwei stark beschädigte Szenen aus dem Themenkreis des Weltgerichts eruierbar, die nach Apk 20,13 die Herausgabe der Toten durch das Meer und die Erde visualisieren. Als Personifikation der Erde erkennt man eine gekrönte Frau, die auf einem Löwen reitet. Über ihrem Kopf wölbt sich eine Schlange. Links schwebt ein posauneblasender Engel. Im unteren Teil erscheinen die auferstandenen Seelen in Form von Wickelkindern in einem Sarkophag[190]. Daneben folgt die Personifikation des Meeres, die fast völlig verschwunden ist. Erkennbar sind nur die Umrisse des Schiffes, das eine meist nackte weibliche Personifikation, die auf einem Fischwesen reitet, in der Hand hält[191]. Der Posaune blasende Engel ist als endzeitliches Element in die Vertreibungsszene integriert.

Im Norden des westlichen Gewölbes grenzt an den Adventus eine Szene mit Chören der Gerechten. Darauf folgt die weitgehend zerstörte Parabel von den zehn Jungfrauen[192], die in der Kirche in Evangelismos in ebendiesem endzeitlichen Kontext abgebildet ist. Auch hier ist der Kerngedanke der Allegorie, der Scheidungstopos von Erlösung und Verdammnis, ausschlaggebend. Die Klugen, die durch richtiges, ethisches Handeln, durch gute Werke, gekennzeichnet sind, ziehen ins Paradies ein, für die Törichten bleibt die Tür verschlossen, sie müssen sich auf einen ewigen Aufenthalt in der Hölle einrichten. Die Thematik des Gute-Werke-Tuns verbindet das Gleichnis mit der Arbeitsszene Evas.

Auf beiden Seiten des westlichen Gewölbes begegnen kleine gerahmte Szenen mit unterschiedlichen Chören der Gerechten, mit Märtyrern, Mönchen, Bischöfen und Heiligen Frauen. Am unteren Rand des nördlichen Gewölbes eröffnet sich dem Blick des Betrachters, wenn er die Kirche durch den Eingang von Süden betritt, eine große, über zwei Register reichende Paradiesdarstellung. Die Bedeutungsachse im Bildraum wird durch den Lichteinfall der geöffneten Tür auf das Paradiesbild gelenkt. Das Fenster in der Westwand wurde nachträglich eingefügt, sodass die Beleuchtungsrichtung von Süden durch die Tür und ein weiteres Fenster in der Südwand auf die Nordwand fällt. Gezeigt wird der Einzug der Seligen ins Paradies, angeführt durch den Märtyrer Stephanos, der die Paradiespforte öffnet (**Taf. 33, 2**). Diese ist durch einen großen roten, anthropomorphen Sechsflügler gekrönt, der auch beim Sündenfall den Paradiesbaum und beim Verhör und bei der Vertreibung das urzeitliche Paradiestor bewacht (**Taf. 35, 1**). Von der rechten Bildseite ziehen die Heiligen Könige zum geöffneten Paradiestor. Die erste, in prominenter Stellung neben der Paradiestür abgebildete Person ist mit einer großen Zackenkrone ausgestattet (**Taf. 35, 2**). Sie nimmt die Bekrönung der Protoplasten als eschatologischer Topos der Restitution der protologischen Herrschaft abermals auf. Der obere Bildteil ist durch Kalkablagerungen teilweise unkenntlich. Die Teilszene innerhalb des Paradieses kann auf den Darstellungen in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli[193] oder der Panagia-Kirche in Sklavopoula[194], die einen ähnlichen Bildaufbau wie in Akoumia aufweisen, verifiziert werden (**Taf. 34; 170, 4**). Oberhalb des Paradiestores thront mittig die Gottesmutter, rechts neben ihr steht der gute Schächer Dysmas, und zu ihrer Linken sitzt Abraham mit den Seelen auf dem Schoß (**Taf. 36, 1**). Das Ambiente zeigt auf weißem Untergrund Paradiesbäume und weitere paradiesische Pflanzen. Auffällig ist der große palmenartige Paradiesbaum, der neben der Gottesmutter emporwächst. Dieser nimmt in der Mitte des aus spitzovalen Blättern geformten Kranzes das rote Sonnengesicht des urzeitlichen Schöpfungs- und Versuchungsbaumes auf, während der rote Feuerstrom in den nun ergrünten Stamm integriert ist (**Taf. 36, 2**). Das rotgezackte Gesicht und der strömende Feuerfluss des Urzeitgebildes erscheinen nun beruhigt ohne energiegeladene Funken und

189 Dazu die Kommentare zur Apokalypse Aune, Revelation 206-207. – Karrer, Johannesoffenbarung 324-336.

190 Diese Darstellung befindet sich in sehr gutem Zustand in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites (dat. 1383); Tsamakda, Kakodiki 203; Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 342.

191 Zur Ikonographie auf Kreta Tsamakda, Kakodiki 202-203; eine gut erhaltene Abbildung befindet sich in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Margarites, Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 324.

192 Zur Parabel in Akoumia Mantas, Gleichnisse 158. 397 N40. – Tsamakda, Kakodiki 209.

193 Dat. 1411, ebenfalls in der Präfektur Rethymnon; zur Paradiesdarstellung in Selli Tsamakda, Kakodiki 201; zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 235-262 Nr. 20. – Spatharakis, Dated 163-166 Nr. 54.

194 Dat. um 1400, in der Präfektur Chania, Bezirk Selino; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 155-160 Nr. 62. – Bissinger, Wandmalereien Nr. 179. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 214-215. – Albani, Panagia Sklavopoula 167-176.

flimmernde Strahlen. Zugleich entsprießen an den Seiten Granatäpfel, die auch die beiden Stifterbilder zieren. Die Hoffnung der Stifter auf einen Einzug mit den Gerechten in das restituierte Paradies wird hier nochmals bildlich unterstrichen. Durch die Analogie von ikonographischen Elementen im ur- und endzeitlichen Ort wie der Paradiestür, dem Sechsflügler oder dem roten Sonnengesicht des Schöpfungsbaumes, ist eine enge Verknüpfung beider Paradiesbilder intendiert. Der endzeitliche Themenkomplex mit Gerechtenchören, Paradies und dem Jungfrauengleichnis ist ähnlich wie in Evangelismos mit den Adam-und-Eva-Szenen untrennbar verwoben.

Koimesis

Nach der üblichen Verortungstradition ist die Koimesis-Darstellung auf Kreta entweder an der Westwand, aber auch weiterhin den Seitenwänden vorzufinden[195]. Die Szene in Akoumia gehört weder zum hier im Narthex fehlenden Festbildzyklus noch ist sie in einen marianischen Themenkomplex eingefügt (**Taf. 37, 1**). Durch ihre räumliche Hineinstellung in das Register der Heiligenfiguren und als Fortsetzung der großen Deesisgruppe ist sie thematisch unter dem Gedanken der Fürsprache zu verstehen und so dem eschatologischen Kontext zuzuordnen. Maria fungiert nach ihrer Himmelfahrt als Fürbitterin und Anwältin für die postlapsarischen Menschen. In diesem Kontext erscheint sie auch als Dekoration in Nischengräbern[196]. Zugleich steht die Szene in Akoumia zwischen altem und neuem Paradies. Die Entschlafung der Gottesmutter und die Aufnahme ihrer Seele durch Christus in den Himmel verkörpern die trostreiche Hoffnung auf die Rückführung der Gläubigen in das endzeitliche Paradies, in dem Maria bereits auf die Erlösten wartet. Bemerkenswert ist die in die Trauergemeinschaft integrierte Dreiergruppe von weiblichen Personen, die in der vordersten Reihe direkt hinter Petrus platziert ist. Die Einfügung von Frauen in die Koimesis-Darstellung wird üblicherweise in den Fenstern von Häusern im Szenenhintergrund[197] oder in einer Aufstellung in zweiter Reihe am Fußende Marias[198] vorgenommen. In den mehrszenigen Koimesiszyklen der serbischen Klöster taucht die Trauergruppe der Frauen im linken Teil des Entschlafungsbildes auf, allerdings als Bestandteil von ante-mortem-Episoden, nicht wie hier im zentralen Koimesisgeschehen[199]. Die betont positionierte Trauergruppe der Frauen verbindet die Entschlafung der Gottesmutter durch das Motiv der weiblichen Wehklage, wie es in der Beweinung der toten Kinder durch die Stammmutter Rachel verwurzelt ist, mit dem darüberstehenden Kindermord. Äußerst auffällig ist hier jedoch eine Frau, die unmittelbar hinter Petrus steht (**Taf. 37, 2**). Sie neigt ihren Kopf gegen die Laufrichtung über ihre rechte Schulter, blickt so frontal aus dem Bild heraus und nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf. Diese Pose erinnert an die ebenfalls aus dem Bildgeschehen den Betrachter anblickende Eva in den Versuchungsszenen. Die neben ihr stehende Frau mit Trauergestus weist mit ihrer rechten Hand in Richtung der entschlafenen Gottesmutter, dabei zugleich auch auf diese weibliche Person. So mag hier über die Verbindung zur frontalen Blickrichtung Evas hinaus ein bildlicher Konnex zur Stifterin Anitza hergestellt werden. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um ein szenenintegriertes Stifterbildnis handelt. Ungewöhnlich bleibt jedoch die Nimbierung der Stifterin. Die Ausstattung mit Nimben in der Koimesisdarstellung ist unterschiedlich gelöst. Die serbischen Wandmalereien nimbieren neben Maria nur Christus und die Engel, während die weitere Trauergemeinde unnimbiert bleibt[200]. Auch auf Kreta ist diese Art der Darstellung durchaus üblich[201]. Es werden in Einzelfällen auch männliche Trauernde, insbesondere die Bischöfe, nimbiert dargestellt, wobei den Frauen meist kein Nimbus zugestanden wird[202]. Nur in der Panagia-Kirche in Hagios Ioannis, dort allerdings in den Häusern im Hintergrund platziert, werden wie in Akoumia auch die Frauen mit Nimben versehen[203]. In Akoumia jedoch erlauben die unikale Platzierung der Frauen direkt am Kopfende der Bahre Marias, der aus dem trauernden Ensemble herausschauende Blick der ersten und der Weisegestus der zweiten eine stifterbezogene Interpretation. Diese in die Koimesis integrierte Frau antizipiert bildlich den zukünftig erwarteten Status der Stifterin. Ihre persönliche Erlösungshoffnung, zu den Heiligen Frauen zu gehören, die mit Maria im Paradies sein werden, wird auf diese die Gottesmutter begleitende Person projiziert. Diese zukünftige Paradiesvision erklärt ihre Nimbierung. Anitza nimmt so idealtypisch am Geschehen der Himmelfahrt der Gottesmutter teil und hofft ebenfalls auf ein ewiges Leben. Zugleich ergeben sich innerbildliche Anknüpfungspunkte zur Geschichte Evas. Auch Eva trägt einen Nimbus, der als Unterpfand einer zukünftigen und auch für die Stifterin gültigen endzeitlichen Gottesgemeinschaft gewertet werden kann. Das aus dem Bildgeschehen hinausschauende Moment evoziert eine weitere Verflechtung beider. Der eindringliche Blick Evas, sich vor der Sünde in Acht zu nehmen, und der wissende Blick der Trauernden, der die Aussicht auf das ewige Leben verrät, nehmen Kontakt zum Betrachter auf und beziehen ihn in das Erlösungsgeschehen

195 Zur Ikonographie der Koimesis in der byzantinischen Kunst Kreidl-Papadopoulos, Koimesis. – Kirchhainer, Koimesis-Zyklus mit weiterer Literatur.

196 So etwa in der Hagioi Pandes-Kirche in Messochori bei Chora Sfakion; zur Kirche S. 115.

197 So etwa in der Panagia-Kirche in Drymiskos; dazu Spatharakis, Agios Basileios 30 Abb. 123; zur Panagia-Kirche (dat. 1317/1318) Spatharakis, Agios Basileios 54-69 Nr. 7.

198 So etwa in dem Hagios Phanourios-Schiff im Kloster Valsamonero, ausgemalt 1431; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 313-321.– Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 125. – Sythiakakē-Kritsimalli, Balsamonero.

199 Etwa in der Demetrios-Kirche des Markov-Kloster in Sušica (dat. 1376/1377); dazu Mirković/Tatić, Markov Manastir.

200 Beispielhaft in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino; Abbildungen bei Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei II 285-291.

201 So etwa in der Panagia-Kirche in Malles, dat. 1431/1432; zur Kirche Spatharakis, Dated 178-180 Nr. 59 Abb. 159.

202 So in der Panagia-Kirche in Drymiskos; Abbildung bei Spatharakis, Agios Basileios Abb. 123.

203 Dat. 1300; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 20-45 Nr. 2 Abb. 41.

mit ein. Anitzas persönlicher Erlösungsweg zieht sich so von der Gestalt Evas als Mahnerin und zugleich Vorbild des Glaubens über die Deesis und Koimesis als intervenierende und hoffnungstragende Komponenten bis hin zum himmlischen Paradies.

Wassermotive

Einige Szenen, die am Gewölbebogen direkt an die Adam-und-Eva-Darstellungen angrenzen, stehen im thematischen Zusammenhang mit dem Leitgedanken Wasser (**Abb. 3**). Am nördlichen Gewölbe im unteren Feld ist die neutestamentliche nachösterliche Szene der Offenbarung des Auferstandenen vor seinen Jüngern am See Tiberias nach Joh 21,1-14 abgebildet[204]. Links steht der auferstandene Christus mit dem Rotulus in der linken Hand am Ufer des Sees und weist im Sprechgestus mit seiner Rechten auf Petrus, der halbnackt[205], nur mit einem weißen Tuch um die Hüften bekleidet, zum Ufer heranschwimmt. Drei weitere Jünger stehen in einem Ruderboot, das im rechten Teil der Szene auf dem See fährt, und werfen die Netze zum Fischfang aus. Das anschließende Mahl Christi mit seinen Jüngern (Joh 21,12-13) wird durch Brot und Fisch, die links von Christus in einer Schale liegen, visualisiert.

Darüber ist ein Bildfeld mit der Heilung des Besessenen nach Mt 8,28-34/Mk 5,1-13/Lk 8,26-33 erkennbar[206]. Links steht Christus, umringt von seiner Jüngerschar. Vor ihm steht ein mit einem weißen Lendenschurz bekleideter junger Mann. Rechts sieht man mehrere Tiere in einen See hineinlaufen. Diese Szene basiert auf dem Bibelvers in Lk 8,33, der erzählt, dass die Dämonen von dem Menschen in die Schweine fuhren und sich die Herde den Abhang hinab in den See stürzte.

Darüber folgt die Szene der Samariterin am Brunnen (Joh 4,5-30) mit dem Titulus Η CAMAPITHC ΓΗΝΗ (**Taf. 38, 1**). Im linken Bildfeld steht ein bärtiger Mann, der seine linke Hand staunend an seine Stirn hält, die rechte legt er einem vor ihm stehenden kleinen Mädchen auf den Kopf. Hinter ihm sind noch die Stiefel und die nackten, mit Riemen geschnürten Beine eines Jungen zu erkennen. Der Mann trägt ein grünes Gewand mit einem in Faltenbahnen fallenden roten Umhang. Das Ärmelende ist ebenso goldbestickt wie das der Frau am Brunnen. Das kleine Mädchen ist identisch gekleidet wie die Samariterin, mit rotem Kleid und um den Kopf gezogenen gelbgrünen Umhang. Es steht mit erhobener linker Hand direkt hinter der samaritanischen Frau. Letztere hält in der Rechten einen Krug, mit der Linken weist sie auf Christus. Dieser, auf der anderen Seite des Brunnens, zeigt mit erhobener rechter Hand auf die Frau. Begleitet wird er von der Schar der Jünger, die hinter ihm platziert ist. Diese szenische Inszenierung ist sehr außergewöhnlich, da die Familie der Samariterin oder eine Familie aus ihrem Dorf in die biblische Darstellung aufgenommen werden. Diese Menschen fungieren als Zeugen der Offenbarung des Messias, die sich in der Gnade Christi für die samaritanische Sünderin zeigt. Die verwunderte Geste des Mannes und die weisend erhobene Hand des Mädchens sowie die Beischrift καρδιογνῶσταν[207] bekunden das Erstaunen über den allwissenden Gott, der alle Geheimnisse des Herzens kennt und trotz des Wissens um die Sünden der Frau das lebendige Wasser der Vergebung schenkt. Spekulativ mag die Möglichkeit einer personalisierten Stifterangleichung in dieser familiär gestalteten Episode bleiben. Eine heilsgeschichtliche Einbringung von Stiftern in narrativ-christliche Szenenabläufe, wie es auch die Koimesis-Szene in Akoumia bezeugt, ist ein durchaus bekanntes Phänomen[208]. Die in der Stifterinschrift bezeugte Existenz einer Familie Anitzas ließe eine solche Interpretation zu.

Im Scheitel stehen sich die nachösterliche Geschichte vom ungläubigen Thomas im südlichen und die Hochzeit zu Kana im nördlichen Gewölbe gegenüber. Die Hochzeitsszene zeigt neben dem gedeckten Tisch für das Hochzeitsmahl die Umwandlung von Wasser in Wein durch Christus. Darauf folgen zwei durch Kalkablagerungen teilweise zerstörte Heilungsgeschichten, die in kleineren Feldern nebeneinander platziert sind. Links ist die Heilung des Blindgeborenen nach Joh 9,1-7 dargestellt. Hier wird das Abwaschen der Augen im Teich Siloah illustriert (Joh 9,7). Der geheilte Blinde beugt sich über einen Brunnen und schöpft mit den Händen Wasser, um sich die Augen von dem wundertätigen, heilkräftigen Teig zu reinigen, den Jesus auf seine Augen gestrichen hat. Die Szene daneben ist sehr undeutlich zu erkennen. Vor Jesus steht der zu heilende Mann, der wie auch in den anderen Wundergeschichten nur mit einem Lendentuch bekleidet ist. In Analogie zur Szene daneben und durch die Armstellung Jesu in Richtung der Augen des Kranken könnte die Szene eine weitere Blindenheilung[209] nach Mt 20,29-34 oder Mk 10,46-52 zeigen.

In paläologischer Zeit ist die Aufnahme von Wundertaten und Heilungen Christi in das Bildprogramm sehr verbreitet. Trotzdem ist hier ihre thematische Anhäufung auffällig. Die inhaltliche Gewichtung liegt auf der Offenbarung der Gnade

204 Spatharakis, Dated 128 sieht hier den Seewandel Jesu und den sinkenden Petrus nach Mt 14,22-33. In seinem neuesten Band zu den Wandmalereien Kretas korrigiert Spatharakis, Agios Basileios 29 Anm. 51 diese Interpretation und deutet auch sie in Anlehnung an Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia als Offenbarung Christi am See Tiberias; Abbildung bei Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 72 Abb. 39.

205 Die Nacktheit Petri wird in Joh 21,7 erwähnt (Πέτρος ἀκούσας ὅτι ὁ κύριος ἐστιν τὸν ἐπενδύτην διεζώσατο, ἦν γὰρ γυμνός, καὶ ἔβαλεν ἑαυτὸν εἰς τὴν θάλασσαν), allerdings wird hier davon ausgegangen, dass er sich anzieht, auf dem Bild ist er nur mit einem Tuch bekleidet.

206 Spatharakis, Dated 128 interpretiert die Szene als Heilung des Gelähmten. Auch diese Deutung wird von Spatharakis, Agios Basileios 20 als Heilung des Besessenen korrigiert; Abbildung bei Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 72 Abb. 38.

207 ΔΕΥ(ΤΕ) ΥΔΟΙ(Ρ) ΚΑΡΔΙΟΓΝΟΣΤΑΝ. In Apg 1,24 ist καρδιογνῶστα ein Attribut Christi; Spatharakis, Agios Basileios 28 liest ὕδωρ καρδία.

208 Schlink, Stifter. – Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen 174-182 (frühchristliche Kunst). – Tsamakda, Reale Personen mit weiteren Beispielen aus Kreta.

209 Spatharakis, Dated 128 und Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 70 vermuten die Heilung des Wassersüchtigen. Der Raum zwischen Jesus und dem Kranken wäre sehr eng bemessen für den aufgeblähten Bauch des Wassersüchtigen.

und der Allmacht Gottes, die nach der Vertreibung für die Menschen weiterhin besteht. Zudem sind zahlreiche motivische Assoziationen zu dem Leitwort Wasser in den Darstellungen zu vermerken. Dadurch wird im übertragenen Sinn auf das Abwaschen der Sünde, die durch die Protoplasten entstanden ist, hingewiesen. Die Wasserallegorie deutet zugleich auf das im Narthex stattfindende Taufritual, das die Reinigung von den Sünden und die Aufnahme in die paradiesische Gemeinschaft mit Christus impliziert. Zugleich ist Christus das lebendige Wasser (Joh 4,13-14), dessen Ursprung bereits in den vier Quellen des Schöpfungsbaumes im Paradies angelegt ist.

Kindermord zu Bethlehem

Die kombinierte Szene des Kindermordes von Bethlehem[210] mit dem Urteil von König Herodes und der apokryphen Erzählung von Elisabeth und Johannes dem Täufer[211] zusammen mit der Flucht Marias und Josephs nach Ägypten (Mt 2,13-18) in einem gemeinsamen Bildfeld füllt den ganzen Raum des unteren südlichen Gewölbes neben den zweireihig angeordneten Adam-und-Eva-Szenen an der Westwand (**Taf. 38, 2**). Es bietet sich ein großes dramatisches, figurenreiches Szenario, das wie ein Wimmelbild viele detailreiche Einzelszenen und kleinteilige ausgefallene Bildkomponenten vermittelt. Grausame Ansichten der unzähligen getöteten Kinder, die in hellen Tuniken bekleidet mit Blutspuren aufgereiht liegen, Soldaten, die Kinder mit Schwertern zerteilen, jammernde Mütter mit ihren Kindern auf dem Schoß, die von Soldaten ermordet werden. Weiterhin ist die Errettung Elisabeths, die mit ihrem Sohn Johannes dem Täufer auf dem Arm wundersam in einer Felsspalte den Angriffen der Soldaten entrinnt, zu erkennen. Eindrucksvoll dargestellt ist auch die Symbolfigur der klagenden Urmutter, die trauernde Rahel mit zwei Wickelkindern auf dem Schoß (Jer 31,15, aufgenommen in Mt 2,18). Im mittleren Bildteil befindet sich links der Thron mit König Herodes, vor ihm die brutal eingreifenden Soldaten. Der obere Bildstreifen ist mit Motiven aus der Flucht nach Ägypten angefüllt. Ganz links oben könnte der auf den Erzählungen des PsMt basierende Götzensturz abgebildet sein, der oft mit der Fluchtszene nach Ägypten verbunden wird. Zwei nackte Personen, die dann als Symbolfiguren der heidnischen Götzen zu interpretieren wären, laufen sich an den Händen haltend davon. Die hintere blickt sich erschrocken um (**Taf. 39, 1**)[212]. Der Götzensturz soll die Christusoffenbarung an die Heiden und den Sieg über die paganen Religionen symbolisieren. Das ängstliche Zurückschauen der vorderen nackten Person nach den Soldaten, die hinter ihnen vor der Berglandschaft erscheinen, und das Fehlen der Säule, auf der die Götzen stehen[213], spricht gegen diese Interpretation. So ist die Sequenz dem unten abgebildeten Kindermord zuzuordnen. Auch die roten Blutspuren an den Körpern weisen auf einen Zusammenhang mit der herodianischen Tötung der Kinder hin. Das ikonographische Formular scheint aus der Marienhomilien-Handschrift des Kokkinobaphos entnommen zu sein. Auf fol. 30^{v} des Kodex Vat. Gr. 1162 erscheint ein identisch dargestelltes nacktes Paar als Verkörperung der Seelen, das von Engeln in den Hades getrieben wird, während Adam und Eva, mit Patriarchengewändern bekleidet, in Trauergestus dieser Szenerie beiwohnen. Auf fol. 48^{v} werden diese Seelen durch die Geburt Marias, textlich durch eine Rede Adams unterlegt, aus der Unterwelt befreit[214]. In diese Richtung weist auch das Interpretationsmodell von Spatharakis, der in diesen beiden Figuren zwei unschuldige Seelen sieht, die ins Paradies wandern[215]. Dieses Handlungselement könnte in diesem kleinen Szenenabschnitt impliziert sein. An ebendieser Stelle der Kindermordszene haben meist die von Soldaten aufgespießten Kinder ihren Platz. Sie sind oft in größeren Gruppen und meist vertikal auf Spießen hängend dargestellt. Diese beiden halten sich an den Händen und laufen davon, direkt auf die nebenstehenden Protoplastenszenen zu. Die rechte Fliehende ist durch einen Busenansatz mit sekundären Geschlechtsmerkmalen ausgestattet. So erfolgt neben der sinnbildlichen Bedeutung der Laufrichtung eine unmerkliche ikonographische Annäherung an das nebenstehende Urelternpaar an der Westwand. Somit ist eine leichte Verschiebung der inhaltlichen Aussage dieses Bildteils festzustellen. Nicht die Ermordung durch das Aufspießen ist der eigentliche Topos dieses Szenenabschnitts, sondern die Hoffnung auf Entkommen, Errettung und Aufnahme in das Paradies. Die beiden Kinder, ikonographisch die Nacktheit der Protoplasten aufnehmend, laufen direkt auf das angrenzende protologische Paradies an der Westwand zu. Diese soteriologische Auslegung verbindet die beiden Kinder mit den ebenfalls nackten, im Ursprung unschuldigen Protoplasten und verweist auf die zukünftige Erneuerung des Paradieses für die von Gott geschaffenen Menschen. Unterlegt wird diese Deutung durch die Beschreibung einer visionären Himmelsreise des Paulus in der frühchristlichen ApkPls[216]. In Kapitel 26 wird Paulus an einen Ort im Paradies geführt, wo sich die getöteten, nun erlösten Kinder des bethlehemitischen Kindermordes aufhalten. Die Vermutung liegt nahe,

210 Zur Ikonographie des Kindermordes und der Flucht nach Ägypten Schiller, Ikonographie I 124-134; speziell in der byzantinischen Kunst Wessel, Jugend Jesu; auf Kreta Kalokyris, Crete 54-55. – Tsamakda, Kakodiki 168-170.

211 Protevangelium des Jakobus 22,3; Text Protevangelium Jakobus 928.

212 Diese auf apokryphen Quellen, dem arabischen Kindheitsevangelium und PsMt basierende Darstellung des Sturzes der Idole in der Stadt Sotinen (Ägypten) findet sich, wenn auch nicht sehr oft, in der byzantinischen Kunst, kombiniert mit der Episode der Flucht nach Ägypten. Meist werden nackte Personen, die sich von einer Architektur stürzen, dargestellt wie z. B. auf dem Mosaik in der Chora-Kirche in Istanbul. Auf einem westlichen Evangeliar aus dem 13. Jh. gibt es ein fast identisches fliehendes Paar; Abbildung bei Schiller, Ikonographie I 376 Abb. 324.

213 Die große Säule unter dem Paar könnte den bei dieser Szene üblichen Sockel für das Götzenbild darstellen, von dem die Idole herabgestürzt werden. Bei genauerer Analyse des Bildes gehört die Säule jedoch zur Palastarchitektur des Herodes und ist so Bestandteil des Kindermordes.

214 Abbildungen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (27.07.2019); dazu Hutter/Canard, Marienhomiliar I 29. 36-37.

215 Spatharakis, Agios Basileios 27.

216 Apokalypse des Paulus (ApkPls 26); Text Paulus-Apokalypse 552.

dass auch in Akoumia das Bild des Kindermordes in einem eschatologisch-soteriologischen Kontext zu verstehen ist. Eine weitere Interaktion zwischen der Protoplastenthematik und dem Kindermord erfolgt durch das Herrschermotiv, durch die Kontrastierung zwischen dem gerechten und ungerechten Richter. Beide, Herodes und Christus im ersten Gericht, sitzen auf einem identischen Thron, ersterer fällt ein unlauteres Urteil, während Christus, wie er auch im letzten Gericht an der heute zerstörten Westwand zu vermuten ist, als der nach göttlichem Recht urteilende Weltenrichter auftritt (**Taf. 39, 2**). Auch der im ersten Paradies herrschende Adam sitzt auf einem konvergierenden Thron, bekrönt wie Herodes, doch im Gegesatz zu diesem als das Urbild eines nach göttlichem Gesetz lebenden Königs.

Darauf folgt die Flucht nach Ägypten mit Maria in dunkelroter Palla auf dem Esel sitzend und Joseph dahinter, der das Jesuskind auf den Schultern trägt. Sie bewegen sich auf eine Architektur zu, in der eine große rechteckige, mit Edelsteinen verzierte Tür zu sehen ist (**Taf. 39, 3**). Eine Türseite ist geöffnet, und innerhalb ist schemenhaft eine große Person mit Nimbus zu sehen. Es handelt sich wohl um einen Engel, der zur Rettung der göttlichen Familie erscheint, um sie in das schützende »Paradies« aufzunehmen. In der Erzengelkirche in Kakodiki steht im Unterschied zu Akoumia Aegyptica, die Personifikation von Ägypten, am Eingang der Architektur[217]. Ein Vergleich der drei Türen im protologischen, zölestischen und im ägyptischen Paradies zeigt erstaunliche Gestaltungsanalogien, was auf eine bewusste Einflechtung der Paradiessymbolik in dieses Bildfeld schließen lässt (**Taf. 39, 4**). Die beiden Errettungsformulierungen und die doppelte Anspielung auf das Paradies im oberen Abschnitt der Abbildung sind einmalig unter den auf Kreta[218] ohnedies selten dargestellten Beispielen dieser Szenenkombination. Die bildintegrierten Paradiesmetaphern verknüpfen den Kindermord und die Flucht nach Ägypten thematisch eng mit den nebenstehenden Adam-und-Eva-Bildfolgen und dem endzeitlichen Paradies.

Stifter

Zwei ganzfigurige Stifter sind jeweils unter der zweigeteilten Stifterinschrift angeordnet (**Taf. 14**)[219]. Am Westende der Südwand ist eine männliche Person mit dem Namen Kostas, der neben seinem Kopf zu beiden Seiten eingeschrieben ist, abgebildet (**Taf. 40, 1**). Die Rahmung des Bildfeldes ist rot mit schwarzen Innenlinien, wie auch bei den Stifterinschriften, während die übrigen Szenen innen weiß liniert sind. Der helle Hintergrund ist mit Granatapfelzweigen dekoriert. Kostas steht frontal, bekleidet mit einem roten Gewand, mit überkreuzten Händen vor der Brust, die ein aufgeschlagenes Buch halten. Er hat kurze braune, in der Mitte gescheitelte Haare, die mit einem schmalen roten Kranz verziert sind. Die Augenlider sind nach unten geklappt. Nicht ersichtlich ist, ob die Augen ganz geschlossen oder auf das Buch in seinen Händen gerichtet sind. Die Formung der Mundöffnung ist nicht mehr vollständig zu erkennen. Der Mund könnte wie zum Sprechen oder Singen geöffnet sein. Seine Kleidung und Frisur entsprechen der damaligen Mode auf Kreta[220]. Das rote Übergewand über dem gelben Unterkleid ist bis zum Hals zugeknöpft, die Ärmel tragen ebenfalls gelbe Zierknöpfe. Um seine Hüfte ist ein schmaler Gürtel drapiert, an dem mehrere Utensilien hängen, ein Ziehbeutel, ein weißer Schal mit Fransen, ein Messer in einer Scheide und eine Schere in einem Behälter[221]. Eine fast identische Kleidung und ein ähnlicher Gürtel mit diesen typisch kretischen Gegenständen trägt ein Stifter in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kissos[222], nahe bei Akoumia. Der Gürtel (ζωστήρ) war ein traditioneller Bestandteil byzantinischer männlicher Kleidung und zeigte durch die Wertigkeit der Verzierung, etwa hier das schwarze Leder mit silbernen Aufsätzen, den sozial höheren Stand des Trägers an. Neben seiner Funktion als Zierobjekt diente er auch zum Zusammenhalten des Kaftans und zur Befestigung alltäglicher Gebrauchsgegenstände[223]. Messer und Schere könnten neben ihrem profanen Nutzen auch, wie bei den Evangelistendarstellungen zu sehen, auf die Herstellung eines Kodex verweisen. Auf den Fresken der Protaton-Kirche in Karyes auf dem Athos liegen als Arbeitsutensilien unter anderen auch Schere und Messer auf dem Tisch des Evangelisten Lukas[224]. Da der Stifter ein Buch in der Hand hält, wäre diese Assoziation zumindest naheliegend. Das fein gearbeitete weiße Tuch (μανδήλιον) mit farbiger Verzierung war ein beliebtes männliches Accessoire höherer spätbyzantinischer Gesellschaftsschichten. Es war nicht nur Standessymbol, sondern erfüllte auch einen praktischen Zweck zur Reinigung der Hände oder der Nase. Der Kodex in seinen Händen, mit dem sich oft Priester auf Kreta darstellen ließen[225], verweist auf seine Bildung und zugleich auf seine Frömmigkeit. Jedoch ist in Stifterdarstellungen ein geschlossener Kodex üblich wie in der Panagia-Kirche in Kakodiki[226] oder der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites[227].

217 Dazu Tsamakda, Kakodiki 168.
218 Zu den weiteren Beispielen auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 126-127. 241. – Spatharakis, Mylopotamos 101. – Tsamakda, Kakodiki 168-170.
219 Farbige Zeichnungen bei Gerola, Monumenti Veneti II Nr. 2 Blatt 5.
220 Tsamakda, Kakodiki 262 betont die moderne Kleidung und Frisur des Stifters in Akoumia.
221 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 98.
222 Auch im Bezirk Hagios Basileios; zur Kirche Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 212-213 Nr. 195. – Spatharakis, Agios Basileios 92-105 Nr. 13. – Pyrrou, Kissos; Abbildung bei Gerola, Monumenti Veneti II Nr.1 Blatt 5. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 99 Abb. 74.
223 Parani, Male Dress bes. 420-422.
224 Dat. um 1300; die früher dem nicht real fassbaren Maler Manuel Panselinos zugeschriebenen Fresken werden nach neuesten Erkenntnissen durch aufgedeckte Namensinschriften auf den Rüstungen und Gewändern von Militärheiligen der weitgefassten Malerwerkstatt des Michael Astrapas und Eutychios zugeordnet; Abbildung bei Salpistis, Manuel Panselinos Abb. 34. 36.
225 Tsamakda, Kakodiki 262.
226 Dat. 1331/1332; zu den beiden Stifterbildern Tsamakda Kakodiki 67-75. 94-99 Abb. 16. 18-19. – Xanthakē, Kakodiki Abb. 8. 10.
227 Abbildung bei Tsamakda Kakodiki 400 Abb. 241.

Der leicht geöffnete Mund und die nach unten auf das aufgeschlagene Buch gerichteten Augen könnten so auf eine liturgische Funktion in gottesdienstlichen Handlungen hindeuten. Auf den geöffneten Seiten sind auf linierten Zeilen Majuskeln eingeschrieben (**Taf. 40, 3**). Folgende Buchstaben, die teilweise durch die Finger verdeckt werden, können entziffert werden: ΗΡΠΑΓΥ ΝΑΜΗ ΚΑΚ(…) auf der einen Buchseite, (.)ΛΑΞΙ ΥCINE ΑΥ ΤΟ auf der anderen Seite[228]. Der Anfang bezieht sich möglicherweise auf die Bibelstelle 2Kor 12,4: ὅτι ἡρπάγη εἰς τὸν παράδεισον (dass er/sie in das Paradies entrückt wurde). Auch weitere neutestamentliche Texte verknüpfen das Verb ἁρπάζω im Sinn von »entrücken« mit der endzeitlichen Aufnahme der Entschlafenen in den Himmel (Apg 8,39; 1Thess 4,17; Apk 12,5). Der hier durch die Wortauswahl bewusst anvisierte eschatologische Kontext signalisiert den Wunsch und die Hoffnung, in das zukünftige Himmelreich einzugehen.

Direkt daneben, über Eck, folgt an der Westwand die weibliche Stifterin mit dem inschriftlich bezeugten Namen Anitza (**Taf. 40, 2**). Auch sie steht frontal vor einem hellen Hintergrund mit Granatapfelranken. Bekleidet ist sie mit der typisch kretischen traditionellen Tracht der Frauen im 14. Jahrhundert[229]. Sie trägt einen weißen Chiton (Granatza), darunter ein weiteres Untergewand, von dem nur die schwarzen Ärmelmanschetten hervorschauen, und darüber einen roten, vorne geöffneten Umhang (Mandi) mit goldenen mit Stickereien verzierten, eckigen Aufschlägen oben am Revers (Tablia), weiter eine turbanähnliche, in Falten gelegte Kopfbedeckung aus weißem Stoff (Phakioli), die für verheiratete Frauen auf Kreta zu dieser Zeit typisch war. An den Ohren hängen große runde Ohrringe. Sie blickt mit weit geöffneten Augen und ernstem Blick den Betrachter an. Eine ähnlich gekleidete Stifterin ist in der Panagia-Kirche in Kritsa[230] oder in der Panagia Kera Kardiotissa[231] zu sehen. Diese Art der Bekleidung spricht für einen höheren, eventuell adligen Stand der Donatorin[232]. Die Herausstellung dieser nationalkretischen Kleidung bei weiblichen Stifterdarstellungen kann jedoch nicht nur als Hinweis auf ihre gehobene soziale Stellung, sondern auch als Indiz für die ethnische Zugehörigkeit in Abgrenzung gegenüber den Lateinern gewertet werden[233].

Es lässt sich vermuten, dass es sich bei der weiblichen Person um die in der Stifterinschrift genannte Frau des Manoil Koudoumnis und bei dem jungen Mann um eines seiner Kinder handelt. Die Granatapfeldekoration im Hintergrund verweist auf die jenseitige Paradieshoffnung der beiden Stifter. Eine fast identische Granatapfelranke zeigen die beiden kretischen Kirchen Hagios Nikolaos in Apostoloi[234] und Christos-Soter in Kakodiki[235] auf ihren Stifterbildern. Auch im endzeitlichen Paradiesbild an der Nordwand in Akoumia sitzt die Gottesmutter im paradiesischen Garten, der mit Ranken aus Granatäpfeln auf weißem Untergrund verziert ist (**Taf. 36, 1**). Diese bildliche Analogie unterstreicht den jenseitigen Errettungsgedanken im Stifterbild. Die vor der Brust gekreuzten Unterarme und Hände erscheinen oft bei der Darstellung verstorbener Stifter in der spätbyzantinischen Kunst, so etwa auf Grabstelen oder auf Wandmalereien[236]. Diese Gebärde ist indessen kein sicheres Identifikationsmotiv, da diese auch im liturgischen Bereich als fürbittende Geste oder Zeichen des demütigen Gebetes bezeugt ist[237]. Darüber hinaus kann diese gekreuzte Armhaltung auch als Antizipation der zukünftigen Hinwegnahme aus dem Leben und als Bittgestus für eine endzeitliche Erlösung gedeutet werden. Der Heilige Neophytos ließ sich zu Lebzeiten in der Enkleistra seines Klosters auf Zypern mit gekreuzten Händen und von Engeln getragen als Vorausschau auf seine endzeitliche Aufnahme in den Himmel abbilden[238]. Die Vermutung liegt nahe, dass Anitza bereits verstorben ist. Ob der junge Kostas noch zu Lebzeiten abgebildet wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Im Gegensatz zu Anitza hat er die Augenlider gesenkt, als blicke er auf das Buch in seinen Händen. Es ist vorstellbar, dass er, wie die angedeutete Öffnung des Mundes und das Halten des aufgeschlagenen Buches demonstrieren, bei der Zelebrierung der liturgischen Kommemoration dargestellt wird, entweder als Verstorbener mit der Verbildlichung seines irdischen gottesdienstlichen Amtes oder als noch lebender Fürbitter für seine verstorbene Mutter. Die Verse des Kodex wären dann auf die Hoffnung der zukünftigen Entrückung Anitzas in das endzeitliche Paradies bezogen. Die schwarze Innenrandung der Bilder und die Granatapfeldekoration ordnen beide in einen funeralen Kontext ein.

Anschließend an den Stifter Kostas sind drei repräsentativ dargestellte Bischöfe im unteren Register platziert. Womöglich kann hier die Hochschätzung des Priesters Kodoumnis für die bischöfliche Würde und zugleich das Bekenntnis zur

228 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 76 liest: ΗΡΠΑΓΥ ΝΑΜΗ[.] ΚΑΚ[…] [.]ΛΛΑΞΙ ΥCINE […]ΑΥ ΤΟΥ.

229 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 99-100; zur kretischen Tracht im 14. Jh. Maltezou, Gynaika. – Mylopotamitakē, Endymasia I. – Mylopotamitakē, Gynaika. – Mylopotamitakē, Endymasia II. – Smaragdē, Endymasia 8-11. – Mpitha, Endymasia. – Tsamakda, Kakodiki 94-99. 262-263; speziell zu den weiblichen Kopfbedeckungen in der byzantinischen Kunst Emmanuel, Hairstyles.

230 Abbildung bei Mylopotamitakē, Endymasia II 21 Abb. 1; eine ähnliche gekleidete Stifterin ist in der Hagios Nikolaos-Kirche in Apostoloi in der Präfektur Rethymnon abgebildet.

231 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 414-418. – Borboudakē, Kardiōtissa Kera. – Giapitsoglou, Kardiotissa Kera; Abbildung bei Mpitha, Endymasia 184 Abb. 3-4 mit weiteren kretischen Beispielen 183-187.

232 Mylopotamitakē, Endymasia II 38. 87. – Mpitha, Endymasia 182.

233 Tsamakda, Kakodiki 97.

234 Dat. ins 14. Jh.; Abbildung bei Gerola, Monumenti Veneti II 336 Nr. 39.

235 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 348; weiterhin auch in der Phanourios-Kirche auf Rhodos (1335/1336), Abbildung bei Kalopissi-Verti, Patronage 130.

236 Beispiele bei Semoglou, Portrait 5-15; Darstellungen von Personen mit gekreuzten Händen gibt es häufig auf Zypern, etwa in der Theodosios-Kirche in Akhelia (13. Jh.). Dort steht der verstorbene Stifter zwischen Petrus und Paulus; dazu Stylianou/Stylianou, Cyprus 408 Abb. 245. Auch das Bildmotiv des verstorbenen Christus im Akra Tapeinosis zeigt diese Pose der gekreuzten Arme.

237 Weißbrod, Gräber 82.

238 Die Malereien mit dem Heiligen Neophytos, der mit vor der Brust gekreuzten Händen von zwei Erzengeln geleitet wird, stammt laut Inschrift und Typikon aus dem Jahr 1183, das Todesdatum des Neophytos ist erst nach 1214 belegt; dazu Papageorgiou, Neophytos 25-26 Abb. 8 und eine weitere Abbildung bei Panayotidi, Donor 142 Abb. 1. – Tomeković, Néophytos.

Rechtgläubigkeit ausgedrückt sein. Von Ost nach West gereiht, ist der erste Bischof nicht mehr zu identifizieren, da die Beischrift zerstört ist. Daneben steht Basileios der Große, der berühmte kappadokische Kirchenlehrer und Liturg. In letzterer Funktion kann seine Abbildung auf das liturgische Amt Kostas Bezug nehmen. Direkt neben Kostas ist Eleutherios, Bischof von Illyricum, platziert. Neben einer eventuellen Vorbildfunktion seiner frühen Berufung als Zwanzigjähriger zum Bischof gibt es weitere biographische Parallelen. Seine Mutter Anthia, die oft mit ihm abgebildet wird, gilt als vorbildliche Christin, die seinen Lebensweg entscheidend geprägt hat. Ein typologischer Bezug auf die Vita Anitzas, die durch die christlich-orthodoxe Erziehung positiven Einfluss auf ihren Sohn Kostas ausgeübt hat, wäre immerhin denkenswert. Beide Stifter erhalten durch ihre betont zentrale Positionierung eine bedeutungsträchtige Funktion innerhalb des Bildprogramms.

Große Deesis

Neben der Stifterin Anitza, direkt unterhalb der Genesis-Szenen, zieht sich im untersten Register über die ganze Westwand eine monumentale große Deesis-Darstellung (**Taf. 41, 1**)[239]. Diese erweiterte Form findet sich selten auf Kreta[240]. In der Mitte sitzt Christus auf einem großen rundlehnigen Thron und hält in der linken Hand ein aufgeschlagenes Evangelium auf dem Schoß mit den Anfangsworten von Vers 12 aus dem achten Kapitel des Johannesevangeliums: »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben«. Dies ist der Standardtext einer Pantokrator-Darstellung. Im Grundtypus einer traditionellen Deesis flankieren den thronenden Christus als Fürsprecher zu seiner rechten Seite die stehende Gottesmutter und Johannes der Täufer zur linken. Beide neigen sich mit fürbittender Geste zu Christus hin. Diese Komposition wird hier zu einer Großen Deesis erweitert. Neben Maria steht der Apostel Petrus. Er hält einen geschlossenen Kodex. Nach Johannes dem Täufer folgt der Apostel Paulus. Mit seiner rechten Hand fasst er ein erhobenes Schwert, unter seinem linken Arm klemmt ebenfalls ein geschlossenes Buch mit seinen Schriften. Die Darstellung des Paulus[241] mit einem Schwert in der Hand ist in der byzantinischen Kunst und auch auf Kreta unüblich. Die Übernahme dieses Attributs beruht auf westlichem Einfluss. Auf romanischen und gotischen Wandmalereien, teilweise auch in der italienischen Renaissance-Kunst[242], gehört das Schwert zu seiner gängigen Ikonographie. Dieses bezieht sich sowohl auf das Martyrium des Paulus, der wie in den apokryphen Paulusakten beschrieben durch den Schwerthieb des Henkers den Tod fand, als auch auf die Schärfe des göttlichen Wortes, das als Schwert des Glaubens und des Geistes interpretiert wird[243]. Auf byzantinischen und kretischen Kunstwerken wird Paulus nur mit dem Kodex oder zusätzlich mit einem Sprechgestus abgebildet[244]. Als Grund für die Hinzufügung dieses auf Kreta ungewöhnlichen Attributs wäre ein assoziativer Bezug zu dem schwerttragenden Engel in der Vertreibungsszene denkbar, der in gleicher Weise das Schwert mit seiner rechten Hand emporhält. Einerseits mag eine Wächter- und Schutzfunktion intendiert sein, der Engel wird als Bewacher des nun verschlossenen Paradieses und Paulus als Hüter der wahrhaftigen und orthodoxen Lehre aufgefasst. Zugleich hebt das erhobene Schwert den spaltenden Effekt hervor, die Trennung von der Gottesnähe durch die Vertreibung der Protoplasten und die Abspaltung der lateinischen Glaubensgemeinschaften von der orthodoxen Kirche. So ist es nicht ganz abwegig, das Schwert als einen bildmetaphorischen Hinweis auf das Schisma der beiden Kirchen (1054) und zugleich als Demonstration einer unionsfeindlichen Haltung zu bewerten. Die Ergänzung der Deesis um die beiden Apostelfürsten mag mit dem gegenüberliegenden, heute überwiegend zerstörten Weltgericht korrespondieren, in dem Petrus und Paulus als Anführer des Aposteltribunals unterhalb der Deesiskomposition eingegliedert sind.

Eine weitere Person ist neben Paulus hinzugefügt. Der Heilige Antonios lässt sich einerseits durch die Beischrift und den weißen gespaltenen Bart identifizieren, andererseits durch die aufgerollte Schriftrolle in seinen Händen mit dem in seiner Vita überlieferten Antonios-Spruch: ΕΓΩ ΓΑΡ ΟΥΚΕΤΙ ΦΩΒΟΥΜΕ ΤΟΝ ΘΕΟΝ[ ][245]. Der heilige Eremitenmönch, der große Antonios, wird als frühester Vertreter des Anachoretentums häufig auf Kreta dargestellt[246]. Er gilt als Vorbild des frommen und gottesfürchtigen Menschen, der jeglichen Versuchungen widersteht, so auch den Angriffen von Dämonen und den Intrigen des Teufels. Diese werden oft in Gestalt von Ungeheuern oder tierartigen Fabelwesen abgebildet[247]. Die Verführung durch teuflische Mächte würde einen Bezugspunkt zur Sündenfallgeschichte der obigen Genesisszenen herstellen. Antonios fungiert als vorbildhafter

239 Zur Deesis Bogyay, Deesis. – Cutler, Deesis. – Weißbrod, Gräber 49-61. – Mantas, Deesis. – Kazamia-Tsernu, Deēsē; speziell auf Kreta die Aufsätze von Maderakēs, Deēsē A, B und C. – Tsamakda, Kakodiki 71-75 und Anm. 370 mit weiterer Literatur.

240 Eine ähnliche monumentale, um Petrus, die Heilige Kyriaki und die Heilige Marina erweiterte Deesis befindet sich in der Hagia Paraskevi-Kirche in Kitiros (1372/1373); dazu Spatharakis, Dated 116-118 Nr. 41 Abb. 107; eine weitere große Deesis ist in der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi abgebildet.

241 Zur Ikonographie des Apostels Paulus Lechner, Paulus 128-147.

242 So etwa auf dem Medaillon einer Predella mit Abbildungen von Petrus und Paulus von Il Caporale (Perugia 1467/1470); Abbildung Kat. Wien 2008 Nr. 35.

243 In den Paulusbriefen Eph 6,17; Hebr 4,12.

244 So etwa auf der Sinai-Ikone mit Petrus und Paulus aus dem Katharinenkloster (Mitte 14. Jh.); Abbildung bei Kat. New York 2004, 382 Nr. 237 und auf einem Fresko mit Petrus und Paulus in der Nordwandnische der Hagioi Apostoloi-Kirche in Kopetoi (Präfektur Chania, Bezirk Selino, dat. 1334/1335); zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 117-118 Abb. 74.

245 Zu ergänzen wäre in Bezug auf die Bibelstelle 1Joh 4,18: ἀλλά ἀγαπῶ αὐτόν..., ich fürchte Gott nicht mehr, sondern ich liebe ihn (denn die vollkommene Liebe treibt die Furcht hinaus). Diesen Ausspruch soll Antonios zu seinen Lebzeiten getätigt haben, dazu Schulz/Ziemer, Wüstenväter 36-51.

246 Beispiele bei Tsamakda, Kakodiki 64-65.

247 Dazu Meier, Handbuch 68-69. Oft wird er in der westlichen Kunst im Kampf gegen teuflische Mächte dargestellt; Meier, Handbuch 69 mit Abbildung.

Antitypus zu den Protoplasten, die den Verlockungen des Teufels verfallen sind. Durch seine Hinzufügung entsteht eine für eine Deesis ungewöhnliche Asymmetrie, die durch die weibliche Stifterfigur Anitza auf der linken Seite der Westwand, die zwar durch eine eigene Szeneneinrahmung abgetrennt ist, aufgehoben wird. Als Stifterin reiht sie sich im Ersuchen um Intervention durch Christus beim letzten Gericht in das große fürbittende Ensemble der Westwand ein[248]. Die vom Weltgericht losgelöste, selbstständige Deesis, besonders die erweiterte Form wie in Akoumia, und die Aufnahme einer Stifterin in die Gesamtbildkomposition betonen den persönlichen Interzessionsgedanken. Das erhoffte Eintreten der Fürbitter für die Stifterin Anitza beim Endgericht gibt dem gesamten Ensemble eine verstärkt individuell-eschatologische Ausrichtung. Diese Totenfürbitte mit dem Wunsch nach Seelenruhe und Aufnahme in das himmlische Paradies untermauert die Annahme, dass die Freskenausstattung des Narthex als Grabdekoration für die verstorbene Anitza geplant worden sein mag[249].

Ampelos

Den oberen gesamten Teil der Westwand über den Adam-und-Eva-Szenen füllt eine große Ampelos-Darstellung[250], deren Mittelteil und teilweise auch der rechte Abschnitt durch das später eingebaute Fenster zerstört sind (**Taf. 41, 2**). Der große stilisierte Weinstock zeigt keine genaue botanische Spezifizierung oder Ähnlichkeit mit realen Weinpflanzen. Die Ranken mit trompetenförmigen Blütenständen, aus denen neue Triebe herausspießen, sind mit brombeerförmigen Weintrauben bestückt. Aus großen geschwungenen Blütenkelchen erheben sich die Büsten der zwölf Apostel zu beiden Seiten des Fensters. Im Mittelteil dieser symmetrischen Darstellung, von dem nur die rote Umrahmung erhalten ist, könnte man in Analogie zu drei portablen Ikonen, die in kretischen Klöstern durch den Maler Angelos Akotantos in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind, die Halbfigur Christi mit ausgebreiteten Armen annehmen[251]. Den Bezug zur Parabel vom Weinstock im Johannesevangelium stellt die erhaltene Inschrift im linken und rechten Teil her: ΕΓΩ ΗΜΟΙ ΗΑΜ … ΤΑ (Ἐγὼ εἰμὶ ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τά κλήματα Joh 15,5). Weitere erhaltene Satzfragmente innerhalb der Darstellung könnten sich auf die folgenden Abschnitte dieses neutestamentlichen Textes beziehen. Der Ampelos gehört bis zum 14. Jahrhundert nicht zum üblichen ikonographischen Repertoire byzantinischer Kunst und kommt auch auf keinen weiteren kretischen Kirchenausmalungen vor. Beschrieben wird die bildliche Ausführung im Malerhandbuch vom Athos des Dionysios von Phourna[252]. Bis auf den einzigartigen Kelch/Lampe von Antiochia (um 500) mit einer Abbildung von Christus und Aposteln in einem rankenden Weinstock, deren Deutung als Parabeldarstellung jedoch umstritten ist[253], erscheint die Ampelos-Darstellung erst auf kretischen Ikonen des frühen 15. Jahrhunderts[254]. Das Thema, das dann in der postbyzantinischen Kunst größere Popularität erreicht, wird allerdings in der Monumentalmalerei eher selten dargestellt und bleibt weitgehend der Gattung der Ikonen vorbehalten. In der Auferstehungskirche des Klosters Sučevița aus dem 16. Jahrhundert wird der Ampelos als Bildfeld im Naos, wie in Akoumia, gegenüber den Welt- und Menschenschöpfungsszenen abgebildet[255]. Das ikonographisch in der dionysisch-paganen Tradition verwurzelte Motiv der Weinreben[256] wird schon in frühchristlicher Kunst mit dem eucharistischen Themenkreis und der Auferstehungshoffnung verbunden. Das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus dem 5. Jahrhundert verwendet das Weinrankensujet in funeralem Kontext als paradiesisches Erlösungssymbol. Dort sind nur stilisierte Weintraubenranken ohne die Einfügung von Apostelfiguren, zudem ohne direkten Bezug auf die johanneische Parabel, abgebildet. Auf einem frühchristlichen Fußbodenmosaik der Panagia-Chrysopolitissa-Basilika in Kato Paphos aus dem 4. Jahrhundert wird eine Weinstockabbildung mit dem Spruch aus Joh 15,1 Ἐγὼ εἰμὶ ἡ ἄμπελος verbunden, allerdings rein dekorativ ohne eine figürliche Ausführung mit Christus oder Aposteln[257]. Die Darstellung in Akoumia ist die früheste bezeugte ikonographische Umsetzung des auf den neutestamentlichen Text bezogenen Ampelos-Themas in der erhaltenen byzantinischen Wandmalerei und somit innovativ und unikal. In morphologischer Sicht richtungsweisend ist sicher die Darstellung der Wurzel Jesse, die ein ähnliches Bildschema eines figürlich besetzten, verzweigten Baumes benutzt[258]. Die durch Heilssymbole belebten, verschlungenen Ranken, die mit zahlreichen Genreszenen bereichert werden, sind Bestandteil des Lebensbaumes im Apsismosaik in der Basilika San Clemente in Rom aus dem Anfang des 12. Jahr-

248 Eine direkte Einfügung eines Stifters in eine deesisartige Komposition in asymmetrischer Form mit Johannes dem Täufer findet sich in der Panagia-Kirche in Kakodiki (1331/1332) und in symmetrischer Reihung in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites (1383) auf Kreta; dazu Tsamakda, Kakodiki 71-75. 241 Abb. 19-20.

249 Zur thematischen Verknüpfung von Deesis und Grabdekor Bogyay, Eschatologie. – Weißbrod Gräber.

250 Zur Ikonographie des Ampelos Thomas, Weinstock. – Malerhandbuch, Deutsch 113 Nr. 356. – Volanakēs, Ampelos. – Mantas, Vine; zur biblischen Exegese der Parabel vom Weinstock nach Joh 15,5 Zimmermann, Gleichnisse 828-839.

251 Im Kloster Hodegetria in Kainourgio, im Kloster in Valsamonero (Kainourgio) und im Kloster in Malles (Hierapetra); Abbildung bei Mantas, Vine 348 Nr. 1.

252 Malerhandbuch, Deutsch 113: »Christus segnet mit beiden Händen, hält das Evangelium vor der Brust und sagt: »Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben«. Aus ihm gehen Rebzweige hervor und die Apostel sind mit diesen verschlungen«.

253 Mango, Silver 183-187 Nr. 40. Durch die doppelte Darstellung Christi und die Zehnzahl der Apostel, die zudem auf Thronen sitzen, ist ohne die fehlende Ampelos-Inschrift ein Bezug zur Parabel nicht abgesichert. Es handelt sich hier wohl um eine Vermischung von paganem und christlichem Themengut.

254 Dazu Mantas, Vine.

255 Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster 252 Taf. 133.

256 Etwa auf dem Bodenmosaik im Haus des Dionysos in Paphos (2. Jh.), wo in einer großen Weinranke Weinleseszenen integriert sind; Abbildung bei Michaelides, Paphos Abb. 15-16.

257 Zu den dortigen Mosaiken Michaelides, Christian Mosaics Cyprus 193 mit Abbildung.

258 Dazu Mantas, Vine 351 Abb. 4.; zur Wurzel Jesse Thomas, Wurzel Jesse. – Schiller Ikonographie I 16-33.

hunderts[259]. Dieses heilsgeschichtliche Erlösungssymbol, das als Bild der Kirche fungiert, mag ebenfalls ein normatives Bildformular darstellen. Eine unionsfreundliche Konnotation des Ampelosthemas, wie von Mantas für die kretischen postbyzantinischen Ikonen vermutet wird, ist hier kontradiktorisch zu bewerten[260]. In Akoumia gibt es im Bildprogramm keine Hinweise auf eine unionsfreundliche Haltung, im Gegenteil ist eine strenge Loyalität zu den orthodoxen Bekenntnissen erkenntlich. Das unionistisch bewertete Motiv der Apostelumarmung findet keine Verwendung, vielmehr der schwerttragende, Spaltung symbolisierende Paulus in der Deesis[261]. Die Aufnahme des Ampelos-Themas in Akoumia könnte einerseits durch die typologische Entsprechung zum Paradiesbaum in den darunter folgenden Genesisszenen begründet sein. Der »Baum« des Weinstocks wäre als instaurierter Lebensbaum, als Allegorie der Kirche der Gläubigen zu interpretieren. Ikonographische Übereinstimmungen zwischen dem sonnengesichtigen Schöpfungsgebilde der Protoplasten und dem Weinstock sind jedoch nicht ersichtlich. Die Assoziationsstichworte der Parabel schaffen andererseits engere Berührungspunkte zu den Sündenfallszenen und der Evasequenz. Die häufigen Wendungen des Frucht-Bringens, des Bleibens in Gott und der Reinigung von Sünden in dem johanneischen Gleichnis nehmen inhaltlich die Thematik der Protoplastenerzählung auf. Die Überschrift der ersten Arbeitsszene Evas, vom Tun der Werke, stellt einen wortsemantischen Bezug her. Die gläubigen Mitglieder der Kirche, die als Ranken, symbolisiert durch die Apostel, im Weinstock Christi leben, haben bereits Anteil am zukünftigen Paradies und an der engen Gottesgemeinschaft, wie sie die Protoplasten vor dem Sündenfall besaßen. Die soteriologischen und eschatologischen Perspektiven der Parabel werden, wie auch in den Genesisepisoden, mit der Auferstehungshoffnung der verstorbenen Stifterin assoziiert. Der Indikativ der gnadenvollen Auserwählung der von Gott geschaffenen Menschen als Reben des Weinstocks, als Glieder der Kirche Christi, wird mit dem Imperativ des von Eva prototypisch gezeigten Fruchtbringens (Joh 15,16) verknüpft[262]. Liturgisch sind die Parabel wie auch die Adam-und-Eva-Lesungen in der Fastenzeit verankert[263].

Hagia Anna Galaktotrophousa

Diagonal zur Stifterin Anitza thront an der gegenüberliegenden Ostwand die Heilige Anna Galaktotrophousa[264] mit der kleinen Maria auf dem Arm. Das Bildthema der stillenden Mutter Marias erscheint eher selten im kretischen Programm, während generell Abbildungen der Hagia Anna durch ihre kultische Verehrung in veneto-kretischer Zeit sehr beliebt sind[265]. Anna könnte eine Namenspatronin der Stifterfrau Anitza darstellen. So fungiert sie als Fürsprecherin für die Verstorbene beim letzten Gericht, das darüber im Osttympanon abgebildet ist. Die Hoffnung auf ihren Einzug in das daneben abgebildete endzeitliche Paradies wird durch den Schutz der Hagia Anna gewährleistet. Einen Bezug zwischen Anna und den Protoplasten stellt der »Hymnus auf die Geburt der überaus heiligen Gottesgebärerin« des Romanos Melodos her. Anna wurde von der Schmach der Kinderlosigkeit gerettet und Adam und Eva wurden dadurch vom Tode befreit[266]. Anna steht so am Beginn der Soteriologie, die durch den Sündenfall Adams und Evas evoziert wird. Zugleich artikuliert der Stillvorgang neben der Betonung der menschlichen Seite der Inkarnation eine Wertschätzung der Mutterschaft. Wie Eva als Mutter aller Lebenden (Gen 3,20) bezeichnet wird, steht Anna am Beginn der Erlösung durch die Geburt Marias. Anitza ist, wie die Abbildung ihres Sohnes Kostas zeigt, auch durch ihre Mutterschaft gesegnet. So ergibt sich eine fortlaufende Linie von Eva über Anna bis zu Anitza. Die Darstellung Annas zeigt, wie auch die große Deesis, Züge einer individuellen Soteriologie. Die Heilige Anna wird für Anitza zu einem Symbol der Wiedergeburt und Neuschöpfung nach dem Verlust des Paradieses.

Stilistische Analyse

Spatharakis kennzeichnet den Stil durch starke Emotionsgeladenheit der Personen, einen plastischen und voluminösen Figurenstil sowie einen starken Hell-Dunkel-Kontrast[267]. Bissinger, der einen kleinteiligen, flächig-reihenden Szenenaufbau, ein buntes warmes Kolorit, wie aus Holz geschnitzte Köpfe und starke lineare Lichtlinien konstatiert, ordnet die Malerei in die Vereinfachungs- und Formalisierungsphase des paläo-

259 Abbildung bei Collegio, S. Clemente 203 Abb. 61; Farbabbildung https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Basilika_San_Clemente,_Apsis_2.jpg (27.07.2019).

260 Mantas, Vine vermutet einen Zusammenhang mit den Unionsbestrebungen der orthodoxen Kirche im Kontext des Konzils von Florenz-Ferrara (1437/1438), da die Einheit der Kirche durch die Ampelos-Darstellung symbolisiert wird. Diese prounitarische Haltung des Malers Angelos Akotantos wird durch die Herstellung von mehreren »Unionsbildern« mit der Umarmung von Petrus und Paulus untermauert.

261 Zum schwerttragenden Paulus S. 56; zum Motiv der Apostelumarmung Ritzerfeld, Markuslöwe 223 Anm. 112 Abb. 14. Die Umarmung der Apostel ist etwa im kretischen Hodegetria-Kloster (15. Jh.; Abbildung bei Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 142), in der Soter-Kirche in Potamies oder im Apostel-Kloster in Karkassa (15. Jh.; Abbildung bei Aikaterinidis/Sisamakis, Lasithi 265) dargestellt.

262 Zur theologischen Auslegung der Weinstock-Parabel in Joh 15,1-17 Schnelle, Johannes 264-268.

263 Mantas, Vine 352.

264 Zur Geschichte der Hagia Anna in Literatur, Kult und Kunst in Byzanz Panou, Anna. Dort wird auch die ikonographische Nähe zu westlichen Darstellungen aufgezeigt; Panou, Anna 270-275 und auf Kreta 270-283; Cutler, Galaktotrophousa. – Gerstel, Female Piety 96-98. – Gerstel, Rural Lives 86-87; eine Hagia Anna Galaktotrophousa gibt es noch in der Hagios Panteleimon-Kirche in Bizariano (Herakleion, Pediada, 13. Jh.); in der Hagia Anna-Kirche in Anisaraki (Chania, Selino, 1356), Abbildung bei Passarelli, Creta 126. – Gerstel, Rural Lives Abb. 63; in der Hagion Pneuma-Kirche in Neapoli (A. 14. Jh.); in der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi, Abbildung bei Aikaterinidis/Sisamakis, Lasithi Abb. 326 und vermutlich auch in der Erzengelkirche in Episkopi (Kissamos), Abbildung bei Passarelli, Creta Abb. 140.

265 Eine Hagia Anna mit der kleinen Maria vor ihrer Brust ist auch in der Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos dargestellt.

266 Im Prooimion des Hymnus, Text Romanos Melodos I 63.

267 Spatharakis, Agios Basileios 35-36.

logischen Stils ein[268]. Tsamakda sieht die Malereien im Zusammenhang einer anonymen kretischen Malerwerkstatt[269]. Pyrrou zählt Akoumia wie auch den Narthex von Diblochori zu der weitgefassten, umfangreichen akademisch-idealistischen Stilgruppe der Kallergis-Kirchen[270]. In dem räumlich sehr umfangreichen Narthex mit einer großen Anzahl von szenischen Bildfeldern und Heiligenfiguren sind mehrere Malerhände einer Werkstatt zu unterscheiden, was sich am ausgeprägtesten an den unterschiedlichen Kopftypen festmachen lässt[271]. Im Folgenden beschränke ich mich auf die stilistische Untersuchung der Genesisbilder.

Die szenische Struktur zeigt vor schlichtem Hintergrund große, raumgreifende Figuren, die so vorrangig die ganze Bildkomposition beherrschen. Durch die Konzentration auf die Protagonisten tritt die übertriebene Kleinteiligkeit des Handlungsraumes oder die penible, akkurat-ornamentale Musterung in der Binnenzeichnung in den Hintergrund. Im Vergleich mit Evangelismos wirkt die Gestaltung der Details hier etwas unpedantischer, grober und unpräziser, so etwa bei der Ausschmückung der Loroi der Engel oder der Paradiestür. Es ist eine flüchtige Ausführung der nebensächlichen Elemente zu beobachten, nur die wichtigsten Figuren und Objekte werden monumental ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Durch eine geschickte Staffelung der Personen und den plastischen Figurenstil wird eine gewisse räumliche Tiefe erreicht und Flächigkeit vermieden.

In der Hintergrundgestaltung wird in den Adam-und-Eva-Szenen völlig auf Architekturelemente, etwa eine Paradiesmauer, verzichtet. Das Paradiestor ist nicht als malerische Beschreibung der Örtlichkeit, sondern als wesentliches Handlungselement zu verstehen. Es wird nur in der Gerichts- und Vertreibungsszene verwendet. Ansonsten wird ein teilweise recht undefinierbarer Landschaftshintergrund gewählt. Es sind monotone, botanisch nicht näher spezifizierte, mit Pflanzen übersäte Streuwiesen oder eine typisch byzantinische hoch aufgeschichtete Berggestaltung in den Arbeitsszenen zu erkennen. Die Vernachlässigung der Hintergrundkulisse zeigt sich in einer breitstrichigen Malweise und der Verwendung großer Farbflächen. Ohne feine oder detaillierte Ausarbeitung werden die angedeuteten Pflanzen auf ockerfarbenen Grund gesetzt. Dieser flüchtig gestaltete Hintergrund bietet ein schlichtes Bühnenbild für die zentralen Personen und das elementare Handlungsgeschehen.

Die monumentalen Figuren neigen teilweise zu einer leichten Fülligkeit, haben wohlgeformte Körper mit ausgewogenen Proportionen und harmonischen Rundungen. Die Muskelbildung auf den nackten Körpern mit hellem Inkarnat ist durch weiße und braune Binnenzeichnung erkennbar. Die dunkelbraunen Konturlinien, die die Körper begrenzen, gehen in leichten Farbabstufungen ins Ockerfarbene oder ins Rotbraune über, was den Figuren Plastizität verleiht, die durch weißflächige Farbakzente noch erhöht wird. Die Gewandung umschließt den Körper in leichter Faltengebung und lässt die Kurven der Körperformen erkennen. Die Drapierung der Gewänder wird mit gleichfarbigen Binnenstrichen in Hell- und Dunkelabstufungen erreicht. Vereinzelt gesetzte schwarze Linien und weiße Akzente verstärken die plastische Wirkung. Durch harmonische Bewegungen und ruhige Gestik strahlen die Bilder Ruhe und wenig Dramatik aus. Die Gesichter sind weichgezeichnet, nicht so hart wie die in Evangelismos. Die Gesichtsform ist eher rundlich und wirkt etwas füllig. Bei der Christusfigur und der Engelschar verwendet der Maler einen mehr stilisierten, »byzantinischen« Gesichtstypus. Die Augen sind mit breiten dunkelbraunen Konturen gerahmt, oftmals mit einem abwärts zeigenden Lidstrich. Die dick gezeichneten Augenbrauen sind durch einen V-förmigen Haken über der Nasenwurzel verbunden, und die weiße Fläche der Stirnpartie wird bis zu den Ohren herabgezogen. Die Lippen sind füllig gestaltet. Die Gesichter der Protoplasten dagegen zeigen ein Bemühen um Individualität und Naturalismus. Die Umrisslinien werden kaum merkbar eingesetzt. Die gebogenen feinen Augenbrauen sind abgesetzt und nicht über der Nasenwurzel verbunden. Der Haaransatz zeichnet sich durch eine gewellte Kontur aus und bildet um die Ohren eine geschwungene Linie, ohne die Stirnpartie bis zum Ohr zu verlängern. Die sehr großen, mandelförmig gerahmten Augen zeigen viel Augapfelweiß, die Farbe der großen Iris ist bei den Protoplasten braun gefärbt. Die Nasen sind kurz mit breitem Nasenrücken und gerundeter Nasenspitze, auffällig sind die sehr vollen, breiten Lippen. Die hellbraunen Haare sind durch dunkelbraune Binnenzeichnung strukturiert, wie etwa bei dem favorisierten Frisurentypus, die in Wellen gelegte lange Haartracht bei Adam, Eva oder Christus. Die modellierte Plastizität der Gesichter mit eher hellem Inkarnat wird durch weiße und rötlich-braune flächige, fein abgestufte Farbakzente erreicht. Auffällig ist das Bemühen um eine ästhetische und individualisierte Ausführung der Gesichter.

Die Bilder zeigen eine Palette frischer und kräftiger Vielfarbigkeit mit Vorliebe für warme Brauntöne wie Ocker oder rotes Erdbraun, verbunden mit viel Rot und Grün vor dunkelblauem Hintergrund im Kontrast mit leuchtend gelben, fast goldenen Nimben. In der Binnenzeichnung gibt es nur vereinzelt aufgetragene Akzentsetzungen mit schwarzen oder weißen Strichen. Demgegenüber werden viele Ton-in-Ton-Abstufungen verwendet. Die Bilder strahlen durch ihre flächige Farbigkeit zusammen mit den ruhigen Gesten und weich gezeichneten Figuren eine gewisse Heiterkeit, Freude und Zuversicht aus.

268 Bissinger, Wandmalereien 191-192.
269 Tsamakda, Kakodiki 235.
270 Pyrrou, Kissos Anm. 30.
271 Dazu Tsamakda, Kakodiki 235, der physiognomische Typus etwa der zehn Märtyrer von Kreta in Akoumia entspricht dem der Panagia-Kirche in Anisaraki oder dem der Propheten in der Erzengelkirche in Kakodiki. Weiterhin gibt es Parallelen mit der Johanneskirche in Margarites. Alle Kirchen stehen im Zusammenhang einer anonymen kretischen Malerwerkstatt, die in der 2. Hälfte des 14. Jhs. aktiv war.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Mehrere Künstler aus einer nicht näher fassbaren Malerwerkstatt waren bei dieser umfangreichen Ausmalung des Narthex am Werk. Bildprogramm, Ikonographie und Stil verbinden den gesamten Narthex der Soter-Kirche in Akoumia mit weiteren Kirchen zu einem gemeinsamen Künstlerkomplex[272]: mit der Erzengel-Kirche in Kakodiki, der Hagios Ioannis-Theologos Kirche in Margarites, der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias[273] und der Panagia-Kirche in Anisaraki[274]. Der Malstil der szenischen Bildfelder erinnert zudem an den zweiten Künstler in der Hagios Demetrios-Kirche in Platanes[275], die ebenso zum Kreis dieser anonymen Werkstatt gehört. Beide Protoplasten unterscheiden sich im Gesichtstypus von den anderen Protagonisten, die noch stärker der byzantinischen Formalität unterliegen, während bei der Gestaltung der beiden Ureltern das individualisierte Element überwiegt. Enge ikonographische und stilistische Parallelen ergeben sich zudem zur Hagios Stephanos-Kirche in Koukoumas (Kastri)[276]. Die beiden endzeitlichen Paradiesdarstellungen erwecken den Eindruck, als wären sie nach einer gleichen Schablone gemalt (**Taf. 33, 2; 34**)[277]. Die in Grisaille gehaltene Turmarchitektur wird von einem großen roten Sechsflügler bedeckt. Stephanos, in weißem mit Goldkragen verziertem Sticharion, öffnet die edelsteinbesetzte Paradiestür und führt die ihm nachfolgenden Seligen in das Paradies. Ferner entspricht die Gestaltung des Gesichts- und Figurentypus der des Malers in Akoumia. Auch die Hagios Antonios-Kirche in Sougia zeigt größte Affinität in Stil und Ikonographie. So fallen die Kongruenzen zwischen dem den Hirten die frohe Botschaft verkündenden Engel in der Geburtsszene in Sougia und dem helfenden Engel in der letzten postparadiesischen in Akoumia ins Auge (**Taf. 41, 3**)[278]. So lässt sich der Narthex von Akoumia gut in den um die Kirchen in Kastri und Sougia zu erweiternden Wirkungskreis der anonymen Werkstatt einordnen, die im westlichen Kreta in einem Aktionsradius von den Provinzen Selino bis Mylopotamos tätig war.

Die Abwendung von einer stilisierten, linearen und starren Malweise mit penibler Kleinteiligkeit, wie etwa in Evangelismos, wird hier durch eine plastisch-großflächige Leichtigkeit ersetzt. Die Tendenz zu einer naturalistischen Wiedergabe und die Weichheit der breit gestalteten, fein gezeichneten Physiognomien der beiden Protoplastenantlitze zeigen einen an westlicher Gesichtsbehandlung orientierten Malstil, wie er etwa im östlichen Abschnitt der Soter-Kirche in Kephali zu beobachten ist[279].

Bildprogrammanalyse

Obwohl die Dekoration von Narthizes eigenen variableren Gesetzen unterliegt, ist doch die Verdrängung des Weltgerichts von der Westwand und die Ausführung eines innovativen, völlig neuartigen Bildprogramms an dieser Stelle beispiellos auf Kreta[280]. Das Gerichtsgemälde wird an die Ostwand verlagert, die durch den Durchbruch zum Naos äußerst, besonders im unteren Teil, verkleinert ist. Der Themenkomplex des Weltgerichts bietet die Möglichkeit einer Ausgliederung von einzelnen Szenenelementen auf die anliegenden Flächen, wie den Adventus, die Personifikationen des Meeres und der Erde oder die Heiligenchöre. Die große westliche Wandfläche ist dem individualisierten, auf die memorial-sepulkrale Funktion bezogenen Bildkonzept vorbehalten. Sie liefert in der unteren Zone genug Raum für die Einfügung der großen Stifterfiguren, die mit der Thematik des Ampelos, der großen Deesis und der Protoplastenepisoden eng verzahnt sind. Diese eigenwillige Verortungsfreiheit belegt die Bedeutung des Stifterwillens für die Gestaltung von Ausmalungen, speziell in angebauten Narthizes.

Das gesamte Bildprogramm ist äußerst szenenreich und umfasst viele Themenbereiche. Der östliche Teil des Narthex ist schwerpunktmäßig mit ausführlichen eschatologischen Szenen wie der Deutera Parousia und weiteren Bildkomponenten aus dem Weltgericht und dem Paradies ausgemalt. Weiterhin erscheinen auffällig viele Wunderheilungen in dem erweiterten christologischen Patronatszyklus. Die angrenzenden Kontextszenen zu den Adam-und-Eva-Bildern stehen unter dem Leitwort »Wasser«, wie etwa die Samariterin am

272 Zu dieser anonymen Werkstatt Tsamakda, Kakodiki, bes. 231-241.

273 In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos, die Datierung ist umstritten (1360/1380); zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 198. – Spatharakis, Rethymnon 9-42 Nr. 1. – Tsamakda, Kakodiki 62. 233-234.

274 In der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 2. Hälfte 14. Jh.; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 198-199 Nr. 71. – Lassithiotakēs, Selino 191-197 Nr. 90 Abb. 257-269. – Maderakēs, Deēsē C 249-256. – Tsamakda, Kakodiki 68. 234-235. – Ritzerfeld, Verflechtungsprozesse, dort zur Panagia-Kirche in Anisaraki 212-213.

275 In der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 1372/1373; dazu Tsamakda, Kakodiki 235-236; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 181 Nr. 78. – Spatharakis, Dated 119-120 Nr. 42. – Tsamakda, Kakodiki 231-232; Abbildungen im Vergleich bei Tsamakda, Kakodiki Abb. 267-268.

276 In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos, dat. 1391; zur Kirche Spatharakis, Dated 142-144 Nr. 48. – Spatharakis, Mylopotamos 190-199 Nr. 19; auch diese Kirche sollte aufgrund der stilistischen, aber auch ikonographischen Eigenheiten zu der anonymen Werkstatt hinzugezählt werden. Der Bildtypus des Threnos mit der den toten Christus auf dem Schoß haltenden, auf dem Lithos sitzenden Gottesmutter, der in die Kirchen der anonymen Werkstattgruppe aufgenommen wurde (prototypisch bereits in Hagios Georgios in Kyriakosellia (1230-1236), erscheint auch in Kastri. Ebenso verwendet die Hagios Antonios-Kirche in Sougia (in der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 1382/1383; Stifterinschrift bei Gerola, Monumenti Veneti IV 44 Nr. 56) dieses Schema. Stilistische Ähnlichkeiten und die von gleicher Hand geschriebenen Stifterinschriften erlauben, diese Kirchenausmalung ebenfalls dem oben genannten Künstlerkreis zuzuordnen; zum Threnos in dieser Werkstattgruppe Tsamakda, Kakodiki 184-186. – Borboudakē, Geōrgios Apostoloi 90-98, die das Aufleben dieses Typus durch den Einfluss der westlichen Pietà begründet (97-98 Anm. 648).

277 Spatharakis, Mylopotamos Abb. 300.

278 Zur Kirche Lassithiotakēs, Sphakia 385-386 Nr. 124. – Altlas Christian Monuments 244.

279 Dat. 1320; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 212-217 Nr. 21. – Gallas/ Wessel/Borboudakis, Kreta 199-200. – Spatharakis, Dated 56-58 Nr. 18.

280 Im Exonarthex des Klosters in Mileševa (1236) ist das Weltgericht auch an der Ostwand verortet; zur Kirche Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 22-23 Plan 12/13; in Sopoćani (1294/1295) ziert die monumentale Josephsgeschichte die Westwand, das Weltgericht steht an der Nordwand; zur Kirche Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 25-26 Plan 16/17.

Brunnen, die Erscheinung des Auferstandenen am See oder die Heilungen, die mit Wassermotiven verbunden sind. Diese Thematik ist in den Urgeschichten verankert. Bereits beim Schöpfungsbaum ist das lebenspendende Wasser durch die vier Paradiesflüsse dargestellt. Die protologische Aussage der Erschaffung der ersten Menschen auf den vier paradiesischen Flüssen wird heilsgeschichtlich mit Christus als dem Symbol des lebendigen Wassers, das ewiges Leben schafft und auch die Sünden Adams und Evas abwäscht, verknüpft. Zudem ist der Narthex ein Ort der Wasserweihe, des Hagiasmos, der Fußwaschung und der Taufe[281]. Dort wird die Reinigung der Gläubigen von den Sünden und damit ihre Aufnahme in die Gemeinschaft mit Christus ritualisiert.

Die sehr prominent und eindrucksvoll sich über die ganze Breite der Westwand erstreckenden Genesisszenen stehen in Verbindung mit dem gegenüberliegenden Weltgericht an der Ostwand. Sicher ist durch diese Raumverknüpfung eine ätiologische Funktion bezweckt. Die Episoden aus der Genesis erklären und verifizieren in perspektivischer Rückschau die bereits einmal geschehene Möglichkeit der Bestrafung der Sünder durch ein göttliches Gericht. Diese Retrospektive beinhaltet auch eine paränetische Intention. Die Gesetzesübertretung, die durch die Protoplasten beispielhaft in Szene gesetzt wird, endet in einer finalen Verurteilung. Darüber hinaus wird der Urheber der Sünde definiert. Die Einführung des personalisierten Diabolos vor dem eigentlichen Sündenfall, der hier als Auslöser des Sündenfallgeschehens fungiert, erklärt den Usprung der menschlichen Verführbarkeit. Die Verkörperung des Bösen in der konkreten Gestalt des Teufels zeigt das schicksalhafte Ausgeliefertsein der Protoplasten an eine widergöttliche Macht. Diese diabolische Personalisierung bewirkt eine gewisse Schuldentlastung der Protoplasten. Vornehmlich Eva wird durch den Einschub der Verführungsszene vor den eigentlichen Sündenfall als wehrloses Opfer des Teufels gekennzeichnet. Sie ist den Machenschaften des Diabolos hilflos ausgesetzt, während Adam mit der Tierbewachung beschäftigt ist. Eine paränetische Absicht offenbart der den Betrachter treffende Blick Evas bei ihrer Versuchung. Er sendet eine Mahnung an die Gläubigen, sich vor den Versuchungen des Teufels in Acht zu nehmen. Die abwägende Auf- und Abbewegung der Hände Evas mag als verdeckte Anspielung auf den Scheidegestus des Weltenrichters Christus zu deuten sein und unterstreicht diese paränetische Tendenz. Die in der protologischen Situation implizierte Warnung vor weiteren, immer aktuellen Versuchungen für die postlapsare Menschheit durch die Teufelswesen wird bildlich in den kretischen Strafszenen aufgezeigt. Das piktorale Konzept ist soteriologisch-eschatologisch auf eine Renovatio des Paradieses und auf eine erneute Aufnahme in eine von den Versuchungen des Teufels ungestörte Gottesgemeinschaft ausgerichtet. Die räumlich gegenüberliegende Hetoimasia im Weltgericht nimmt die beiden Protoplasten in eschatologischem Kontext als Fürbitter für die Sünder erneut auf. Die Hoffnung auf eine endzeitliche Erneuerung der ursprünglichen paradiesischen Gottesnähe durchzieht das Bildprogramm und bestärkt den Glauben an die für alle Zeiten währende göttliche Gnade, die mit der Erschaffung beginnt. Wenn der Besucher vom Südeingang den Narthex betritt, fällt sein Blick zuerst auf die Paradiesdarstellung. Die Gläubigen ziehen in das nun wiederhergestellte Paradies ein. Die Bewahrung, wie sie in den Heilungen Christi Ausdruck findet, das Lebensbaummotiv im Ampelos als Gegenstück zum Paradiesbaum, die Abwaschung der Sünden, die in den mit Wasser assoziierten Szenen symbolisiert wird, die Möglichkeit der guten Werke und des Fruchtbringens, wie es das Weinberggleichnis und die Arbeitsszene Evas versprechen, und auch die Fürbitte der Heiligen in der Deesis, dies alles bezeugt einen unerschütterlichen Glauben an die nie endende Güte Gottes für seine Geschöpfe. Der göttliche Beistand und seine Philanthropie ereignen sich schon in diesem Leben. Eine Besonderheit ist das Auftreten des von Gott beauftragten helfenden Engels in allen drei Arbeitsszenen. Er gibt einerseits Anweisung für die Tätigkeit, andererseits bringt er die notwendigen Hilfsmittel für die Durchführung des Broterwerbes der Protoplasten. Die Sendung des Engels zu den Vertriebenen vermittelt den Gläubigen Trost für das tägliche Leben außerhalb des Paradieses. Die göttliche Unterstützung und Fürsorge für die Protoplasten endet auch mit dem Sündenfall und der Vertreibung nicht. Die Ausführung der alltäglichen Arbeiten und die verdienstvollen Leistungen im jetzigen Dasein sind nicht als selbstverständlich vorauszusetzen, sondern müssen als Schöpfungsgabe Gottes an die Menschen verstanden werden. Die Möglichkeit des Gute-Werke-Tuns wird durch die göttliche Sendung des helfenden Engels protologisch begründet. Diese ethisch-soteriologische Komponente ist thematisch in dem über den Adam-und-Eva-Szenen stehenden Ampelos-Gleichnis zu Grunde gelegt. Das Motiv des Früchtetragens aus Joh 15,1-8 wird in den Arbeitsepisoden der Ureltern rezipiert. Die auf das Tun der Werke bezogene Beischrift in der Evaszene verknüpft diese eng mit dem Ampelos-Motiv. Die guten Taten sind ein Zeichen für die Zugehörigkeit zu Christus, die »verdorrten Reben« werden verbrannt und dem endzeitlichen Gericht überantwortet (Joh 15,6). Diese eschatologische Werkgerechtigkeit wird erneut in der Beischrift zur Deutera Parousia artikuliert. Das dortige Zitat aus Apk 20,12, dass die Toten nach ihren Werken gerichtet werden, impliziert zugleich eine Ermahnung an die Gläubigen. Die in protologische Zeit zurückversetzten, von Gott eingesetzten Tätigkeiten eröffnen die Möglichkeit einer Wiederaufnahme in die Gottesgemeinschaft. So setzen die Arbeitsszenen Evas mit der Beischrift »vom Vollbringen der Werke« einen positiven und optimistischen Akzent. Eva zeigt vorbildhaft die von

281 Zu den liturgischen Funktionen von Narthizes Babić, Chapelles Annexes 31. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 90. – Marinis, Ritual 71-73.

Gott gegebene Möglichkeit, ein Leben in Rechtschaffenheit und Gottwohlgefälligkeit zu führen.

Die Bewahrung Johannes des Täufers im Kindermord und die Heilungen Christi sind weitere Zeichen der immerwährenden Gnade Gottes. Im sakramentalen Vollzug der Buße, der Taufe oder des Abendmahls, symbolisiert im Ampelos-Gleichnis, wird bereits jetzt für den Gläubigen ein Stück des verlorenen Paradieses erfahrbar. Durch den Beistand der Heiligen und die Fürbitte der Gottesmutter wird bei der Parusie auf eine vollständige Restitution der paradiesischen Zustände gehofft. Die Genesisszenen bezeugen weiterhin, dass die Menschen Geschöpfe Gottes sind, die in seiner Ebenbildlichkeit von ihm selber geschaffen wurden. Die Herrschaftssymbole, die hier noch durch die Nimben erweitert werden, sind ebenso wie in Evangelismos als Zeichen für die Erschaffung nach dem Bild Gottes zu werten. Diese gottebenbildliche Geschöpflichkeit fundiert das Vertrauen in die Fürsorge Gottes und besiegelt eine erneute Einbindung der Gläubigen in die ungestörte Gottesgemeinschaft und eine Rückführung in ihren ursprünglichen, königlichen Zustand am Ende der Zeit. Die in den Bildern betonte Ebenbildlichkeit birgt so eine Garantie für eine endgültige Heimkehr zu Gott. Die enge, ungestörte Gottesgemeinschaft im Paradies wird durch die Bildmetapher des anthropomorphen energetischen Schöpfungsbaumgebildes verdeutlicht. In ihm scheint sich die Anwesenheit Gottes im Paradies zu manifestieren. Aus ihm fließen die Quellen des Lebens, die auf Christus als das lebendige Wasser hinweisen. Beim Sündenfall wird der Zugang durch ein apokalyptisches Wesen blockiert. Das lebenspendende Schöpfungsbaumwesen impliziert die endzeitliche Heilserwartung und Neuschöpfung, in der der ursprünglich ungestörte Zugang zu Gott ein weiteres Mal geöffnet wird. Die Bildchiffre der schöpfungsimmanenten Präsenz wird im endzeitlichen Paradies aufgenommen. Das sonnengesichtige Symbol des gnädigen und allmächtigen Schöpfergottes bildet Anfangs- und Endpunkt der menschlichen Heilshistorie.

In Akoumia ist im Unterschied zu Evangelismos die Erlösungshoffnung durch die Greifbarkeit der Stifter fassbar personalisiert und stärker individualisiert. Das Bildprogramm ist auf die Familie des Hauptstifters, speziell auf die Frau des Priesters Koudoumnis, Anitza, ausgerichtet. Eva, die durch die Zuteilung von zwei Arbeitsszenen bedeutungsvoll hervorgehoben wird, könnte als Prototyp für die darunter dargestellte Anitza bezeichnet werden. Die handwerkliche, vom Engel unterstützte Tätigkeit Evas wäre so ein Verweis auch auf Anitzas rechtschaffenes und frommes Leben, das prototypisch in den richtigen, von Gott bereits für Eva ermöglichten Werken erkennbar ist. Durch die Aufhebung der Zeitebene ist die Tätigkeit Evas idealtypisch auf Anitza übertragbar. Als Gattin des Priesters Koudoumnis gehörte die Sauerteigherstellung für die Kommunion zu ihren christlichen Pflichten. Die Möglichkeit dieser handwerklichen Verrichtung ist bereits in der Urzeit durch die Hilfe Gottes gewährleistet und legitimiert. In dieser eucharistischen Auslegung der Arbeitsszene Evas verbirgt sich neben dem religiös-moralischen Aspekt eine theologisch-dogmatische Botschaft. Das Dogma des gesäuerten Brotes wird in der Urgeschichte verankert und protologisch begründet. Das skizzierte Bild der treu zu der orthodoxen Glaubenslehre und den kirchlichen Werten stehenden Stifterin beinhaltet zugleich einen Affront gegen den als abtrünnig empfundenen lateinischen Ritus des ungesäuerten Brotes[282].

Die Spinntätigkeit Evas vermittelt einerseits, wie auch die Brotteigherstellung, die Vorstellung einer typisch hausfraulichen und zugleich überaus hochgeschätzten und Gott wohlgefälligen Arbeit. Für adelige oder gesellschaftlich hochgestellte Damen, wie Anitza, gehörte das Spinnen und Weben zum Idealbild einer tugendsamen und frommen Ehefrau, was durch zahlreiche byzantinische Schriftquellen bezeugt ist[283]. Diese Verrichtung kann jedoch ebenfalls in einer weiteren Sinnebene als alttestamentliche Präfiguration Marias gedeutet werden[284]. Die heilsgeschichtliche Verknüpfung von Eva und Maria verheißt eine zukünftige Aufnahme in das endzeitliche Paradies für die verstorbene Stifterin, wie es auch im Koimesisbild ausgedrückt wird. Diese, in den Bildern verborgenen Hinweise implizieren die gläubige Erwartung auf Erlösung speziell für Anitza, die durch ihren tugendsamen Lebenswandel das Vorbild Evas annimmt. Zugleich tritt Anitza mit der erst in venetokretischer Zeit des 14. Jahrhunderts ins Bildprogramm aufgenommenen, hingegen selten dargestellten Anna Galaktotrophousa auf der diagonal gegenüberliegenden Wandfläche in visuellen Kontakt. Einerseits fungiert sie als Namenspatronin. Andererseits leistet sie ebenso wie die Heiligen in der Deesis Fürbitte für Anitzas Seelenheil und dient zugleich als Vorbild weiblicher Frömmigkeit und Mütterlichkeit. Unfruchtbarkeit wurde in der mittelalterlichen byzantinischen Kultur als großes Leid, Mutterschaft dagegen als göttliche Segnung verstanden[285]. Die biblischen mütterlichen Urbilder Rachel und Elisabeth, die im großen Kindermordgemälde neben den Genesisszenen abgebildet sind, definieren Fruchtbarkeit als Geschenk Gottes[286]. Die Erwähnung von

282 Einen bildlichen Niederschlag fand das Bekenntnis zum gesäuerten eucharistischen Brot bereits während des Azymenstreits in der Sophien-Kirche in Ohrid im 11. Jahrhundert. An der linken Bemawand ist Basileios d. Gr. beim Prothesisritus mit einer in frontaler Ansicht abgebildeten, runden Prosphora mit Nika-Stempel dargestellt. Ebenso steht Christus im Apsisrund und hält demonstrativ die runde Prosphora empor; zur Sophienkirche in Ohrid Schellewald, Sophienkirche 169-192 Abb. 31. 43. – Asutay-Effenberger/Effenberger, Byzanz 218-221 Abb. 87-88; zu den dogmatischen Schriften des Erzbischofs Leon von Ohrid zum Azymenstreit Büttner, Leon von Ohrid.

283 Sogar Anna Komnena erlernte das Spinnen und Weben; zu dieser hausfraulichen Tätigkeit Heintz, Art and Craft 140-141; zu den Zeugnissen in schriftlichen Quellen Garland, Byzantine Women. – Kalavrezou, Byzantine Women 140-141.

284 Maria, die nach dem Protevangelium des Jakobus den Scharlach und Purpur für den heiligen Tempelvorhang in Jerusalem spinnen durfte, wird in der Verkündigungsszene meist mit einer Spindel mit roter Wolle abgebildet; Text Protevangelium Jakobus 920; dazu auch S. 159.

285 Zur hochgeschätzten Rolle der Mutter in Byzanz Heintz, Art and Craft 139-140. – Laiou, Women 236 Anm. 13. – Kalavrezou, Byzantine Women 218. 276-280.

286 Auch die Psalmen 127 und 128 oder die Abrahamepisode in Gen 18,1-15 verbinden Fruchtbarkeit unlösbar mit dem Segen Gottes.

Kindern der Stifterin und die Abbildung Kostas lassen vermuten, dass Anitza mit Nachkommen gesegnet war.

Die diskutablen szenenintegrierten Bildnisse Anitzas in der Episode mit der Samariterin am Brunnen und signifikant in der Koimesis unterstreichen die Zentrierung der Narthex-Ausmalung auf die individualisierte Erlösungshoffnung der Stifterin. Die Ausrichtung des gesamten Bildprogramms und speziell der Eva-Szenen auf ihr zukünftiges Seelenheil ist äußerst evident. Anitzas bildlicher Erlösungsweg im Raum des Narthex führt so von ihrem Stifterbildnis zu den Fürbittern in der Deesis über die Heilsgarantin Eva als Prototyp ethisch-orthodoxer Grundwerte bis hin zu Konstantin und Helena, den Grundpfeilern der byzantinischen Kirche. Die folgende Koimesisdarstellung kann als ein personalisiertes Bild des Trostes und der Todesüberwindung interpretiert werden[287]. Die Aufnahme Marias in den Himmel durch Christus evoziert die persönliche Hoffnung auf eine göttliche Zuwendung für die dort etwaig eingefügte Stifterin und auf die Heimholung auch ihrer Seele. Die letzte Station ihres Erlösungsweges endet, durch die Vermittlung des Erzengels Michael als Seelenbegleiter, mit dem endgültigen Einzug in das endzeitliche Paradies, das an der Nordwand abgebildet ist. Durch die Lichtinstallation von Süden her wird die Bildstrategie des zielgerichteten Heilsweges unterstrichen.

Die funerale Funktion des Narthex sollte daher näher in den Blickpunkt gerückt werden. Diese Anbauten dienten einerseits als Raum für liturgische Feiern der Kommemoration der Verstorbenen[288], wurden darüber hinaus auch als Begräbnisstätten genutzt[289]. Die sepulkrale Verwendung des Narthex ist von frühchristlicher Zeit bis ins späte Mittelalter sowohl im Westen als auch im Osten anzutreffen. Wie Laskaris zeigte, wurden bereits im 5. und 6. Jahrhundert Sarkophage unter den Narthexboden eingesenkt[290]. Die Untersuchungen zu den wiederverwendeten Sarkophagen aus dieser Zeit, etwa in den Gräbern im Narthex der Nordkirche im Lips-Kloster in Konstantinopel, bestätigen diesen Brauch[291]. Auch in weiteren Kirchen und Klöstern in Konstantinopel sind Bestattungen im Narthex belegt[292]. Das Typikon des Isaak Komnenos beschreibt genau den Platz seines Grabes im Narthex der von ihm gestifteten Panagia-Kosmosoteira-Kirche in Pherrai[293]. In vielen Kirchen Thessalonikis sind spätmittelalterliche Bestattungen im Kirchenraum nachgewiesen[294]. Auf Kreta ist für das Jahr 1590 der spätere Anbau einer dem Heiligen Nikolaos geweihten Kapelle anlässlich des Todes eines der Stifter, Frangiskos Kalonas, an eine bestehende Einraumkirche, an die Hagios Ioannis-Kirche in Choumeriakos, durch eine Stifterinschrift bezeugt[295]. Textliche Belege für liturgische Bestattungszeremonien im Narthex bietet die Schrift Symeons von Thessaloniki »de sacro ordine sepulture«[296]. Es gibt keine typische, vorgeschriebene bildliche Ausstattung für funerale Narthizes. Sujets, die sich auf die Auferstehungshoffnung der Verstorbenen beziehen, etwa die Deesis, das Jüngste Gericht und das himmlische Paradies, erscheinen vermehrt in den kirchlichen Vorhallen des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Darstellung von dort bestatteten Stiftern mit einer Einbindung in Szenen mit endzeitlicher Thematik belegen Beispiele aus serbischen Kirchen, etwa im Kloster in Mileševa, dessen Exonarthex 1236 als Grablege für Erzbischof Sava angebaut wurde, oder in der Trinitäts-Kirche im Kloster Sopoćani (1263-1283), einer Stiftung des Königs Uroš I., der dort beigesetzt wurde[297].

In Ermangelung schriftlicher Belege für eine Grabstätte oder *in situ* durchgeführter Grabungen definiert sich die primäre Funktion des Narthex in Akoumia durch die kommemorative Liturgie. Die Totengesänge erinnern an den Beginn der Menschheitsgeschichte, die mit der göttlichen Erschaffung Adams und Evas ihren Anfang nahm. Das Gedenken an das Unterpfand der Ebenbildlichkeit und die immerwährende Gnade des Schöpfergottes durchziehen die kommemorialen Feiern für die Verstorbenen. Diese liturgischen Komponenten könnten die Aufnahme der Protoplastenszenen angeregt haben. Spekulativ bleibt, ob Frau und/oder Sohn des Stifters im Narthex in Akoumia ihre Grablege fanden. Sicherlich wurden für die Frau des Priesters Koudoumnis dort Gedächtnisgottesdienste abgehalten. Der Sohn mag ebenfalls als Verstorbener abgebildet sein. Die unterschiedliche Darstellungweise der Stifterporträts eröffnet auch eine alternative Interpretationsmöglichkeit. Das aufgeschlagene Buch, der darauf gerichtete Blick und der geöffnete Mund könnten Kostas ebenso in der Funktion als Vorbeter und so als Fürsprecher für seine Mutter während des Ritus der memorialen Feier darstellen. Die gekreuzten Hände und die Granatapfeldekoration wären bei dieser Option als Hoffnungssymbol eines zukünftigen Eintritts in das himmlische Paradies zu interpretieren.

Die durchdachte Komposition und der Zuschnitt der Bilder auf ein individualisiertes Anliegen verdeutlichen den großen Einfluss des Stifters, des Priesters Manuel Koudoumnis, auf die Gestaltung des Bildprogramms. Es vermittelt einerseits eine gewisse Exklusivität durch die Auswahl von selten darge-

287 In kappadokischen Kirchen des 13. Jhs. ist eine räumliche und inhaltliche Affinität von Koimesis-Darstellungen und funeralem Kontext belegt; dazu Warland, Kappadokien 102-107.
288 Babić, Chapelles Annexes 29-31.
289 Dazu Babić, Chapelles Annexes 25-28. – Weißbrod, Gräber 173-174. – Bache, Narthex. – Gerstel, Female Piety 93-96. – Baun, Tales 157-158. – Gerstel, Rural Lives 165-169. – Marinis, Architecture 73-76.
290 Laskaris, Monuments.
291 Marinis, Tombs.
292 Belege bei Marinis, Architecture 73-75; auch im Narthex und Parekklesion des Chora-Klosters in Istanbul Underwood, Kariye Djami I 269-299; s. auch S. 33-34 und Anm. 117.
293 Ševčenko, Tomb.
294 Etwa in Hagios Nikolaos-Orphanos, Hagia Sophia, Hagios Panteleimon, Taxiarches, Panagia ton Chalkeon oder Metamorphosis; dazu Gerstel, Thessalonike 227 mit Belegen.
295 Dazu Gerola, Monumenti Veneti IV 527 Nr. 20.
296 PG 155, 677D.
297 Velmans, Peinture 89-96 bietet viele Beispiele für Bildprogramme und Verstorbenenporträts in funeralem Kontext von Narthizes.

stellten und neu im kretischen Bildprogramm erscheinenden Szenen der Genesis oder des Ampelos. Andererseits strahlt das sorgfältig erdachte Gesamtkonzept den unerschütterlichen Glauben Manuels an die Erlösung der Gläubigen und Restitution des Paradieses aus. Zugleich dokumentiert das theologische Konzept der Bilder sein Festhalten an den orthodoxen Werten und Glaubensdogmen. Dies zeigen einmal die prominent neben dem Stifter Kostas platzierten Bischöfe sowie die Aufnahme der Apostelfürsten Petrus und Paulus als Grundpfeiler des Glaubens und der kirchlichen Lehre in die Deesis. Auch der deutliche Hinweis in der Arbeitsszene Evas auf die protologisch begründete Herstellung der Prosphora für das eucharistische Mahl bringt die Rechtgläubigkeit der Stifter in Abgrenzung gegenüber dem lateinischen Ritus des ungesäuerten Brotes und den unionsfreundlichen Tendenzen zum Ausdruck[298]. Die protologische Eva wird zur Anwältin kirchlicher Rechtgläubigkeit. Die drei dominant hervorgehobenen Engel können als Indiz eines trinitätstheologischen Schöpfungsbekenntnisses interpretiert werden. Diese Vermutung wird durch das Taufbild gestützt, in das im Himmelssegment die Halbfigur Gottvaters eingefügt ist[299]. Durch diese selten auf Kreta anzutreffende Erweiterung verdichtet sich die Annahme einer Zuschreibung der drei Engel als Anspielung auf die Dreifaltigkeit. Weiterhin auffällig ist der schwerttragende Paulus, der als unionsfeindliches Symbol zu bewerten sein mag. Die in den Bildern versteckten Hinweiszeichen können als Indikator für die elementare Bewahrungstendenz orthodoxer Grundwerte beurteilt werden.

Das individualisierte, soteriologisch-eschatologisch zugeschnittene Bildprogramm lässt vermuten, dass der Priester Koudoumnis den Narthex als persönliche Memorialkapelle für seine verstorbene Frau, als Stiftung für ihr ewiges Seelenheil konzipiert hat. Der nach seinen persönlichen Vorstellungen gestaltete Narthex ist so ein Platz für zeremonielle Reinigung und liturgische Rituale zum Gedächtnis der Verstorbenen. Die Erbauung und Ausmalung dieser Privatkapelle sichert die Kommemoration und die Grablege für die Familienmitglieder des Priesters Koudoumnis und zugleich für die anderen frommen Stifter, die an der Schenkung beteiligt waren. Auch sie finden hier für zukünftige Zeiten liturgisches Gedenken und im Bild verankerte Fürsprache und Gewissheit auf ein ewiges Leben im Paradies. Die bildliche Einfügung von Lebensspuren der Stifterin in die Genesisszenen transformiert diese zu einer privaten, biblisch gerahmten Heilsgeschichte.

298 Zum Azymenstreit Avvakumov, Unionsgedanke 29-159.

299 Dazu Spatharakis, Rethymnon mit weiteren Beispielen auf Kreta und zum möglichen westlichen Einfluss bei der Aufnahme dieses Motivs; dazu auch Tsamakda, Kakodiki 172-174.

Die Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos

Die Εκκλησία του Αγίου Γεωργίου befindet sich etwas außerhalb des Dorfes Ano Viannos, in der Präfektur Herakleion im Bezirk Viannos.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Erwähnung findet die Stifterinschrift der Kirche bereits 1932 bei Gerola in seinem vierten Band zu den Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Bissinger beschäftigt sich in seiner Monographie zu den kretischen Wandmalereien (1990) und in seinem RbK-Artikel (1995) mit den stilistischen Fragen der Freskenausmalung[300]. 1999 bespricht Spatharakis innerhalb der Beschreibung der Kreuzerhöhungsszene in der Hagia Paraskevi-Kirche nahe Arkadi auch die Darstellung in der Hagios Georgios-Kirche und behandelt sie grundlegend 2001 in seinem Band zu den datierten Wandmalereien Kretas[301]. Der Aufsatz von Papamastorakēs (1989) setzt sich mit den beiden Szenen der Präfiguration der Gottesmutter und der Kreuzerhöhung auseinander[302].

Die Hagios Georgios-Kirche ist bautypologisch eine Einraumkapelle (ca. 7,50 m × 4,50 m), die durch einen leicht angespitzten Gurtbogen auf Konsolen in zwei Joche unterteilt ist (**Taf. 42, 1**). Im Osten befindet sich eine halbrunde Apsis[303]. Außen ist die Kirche weiß verputzt und mit einem Satteldach gedeckt. Die Adam-und-Eva-Szenen sind am Gewölbe im westlichen Raumteil lokalisiert.

Die Malereien der Kirche sind durch eine Stifterinschrift an der Westwand, nördlich der Eingangstür und oberhalb der beiden Ärzteheiligen Kosmas und Damian befindlich, auf das Jahr 1401 datiert (**Taf. 42, 2**). Die Inschrift wurde von Gerola als Faksimile reproduziert und transliteriert[304]. Die rot gerahmte, in schwarzen Majuskeln auf hellem Grund mit grünen Blockstreifen geschriebene Stifterinschrift lautet nach eigener Übersetzung: »Erneuert und ausgemalt wurde die göttliche und hochheilige Kirche des über alles gerühmten Märtyrers Georgios durch Mitwirkung und Ausgabe des Herrn Georgios Damoro und durch die mühevolle Hand des Priesters und Malers Ioannis Mousouros. Amen. Vollendet im Monat Juni, am 10., am Freitag, im 21. Sonnenzyklus, im 12. Mondzyklus, im Jahr 6909 (= 1401), Indiktion 9«.

Der erstgenannte Stifter Georgios Damoro (Κυρ Γεώργιος του Νταμορώ) oder Herr Georgios von Damoros hat die Kirche durch finanzielle Unterstützung erneuern und ausmalen lassen. Der Titel Kyr weist auf den höheren Stand des Stifters. Ein Berg in der Nähe von Ano Viannos trägt den Namen Damoro[305]. Es handelt sich wohl um einen lokalen adeligen Grundbesitzer, auf dessen Besitz die Kirche erbaut wurde. Die lateinische Namensform könnte auf eine veneto-kretische Abstammung hinweisen[306]. Mischehen zwischen Venezianern und Kretern waren trotz Verbots durchaus üblich, sodass sich venezianische Adelige zum orthodoxen Glauben bekehrten und in die kretische Gesellschaft eingliederten. Erwähnt wird die Familie Damoro zudem auf einer Liste von Adelsfamilien, die in den letzten Jahren der venezianischen Herrschaft auf Kreta lebten[307]. Das Patrozinium des Heiligen Georgios entspringt sicher der Namensgleichheit mit dem Stifter. Eine Besonderheit bietet die Nennung des Ioannis Mousouros (Ιωάννης Μουσούρος) in seiner Doppelfunktion als Priester (Ιερέας) und Maler (Ιστοριογράφος), was äußerst selten in den erhaltenen kretischen Stifterinschriften vorkommt[308]. Ein Georgios Mousouros soll – so bei Sturgza erwähnt – auf einem Pferd, flankiert von Knappen, mit dem Familienwappen auf der Brust auf einem heute zerstörten Fresko in der Panagia-Kirche (1345) nahe Monochorio in der Präfektur Herakleion im Bezirk Kainourgio abgebildet gewesen sein[309]. Ein Ioannis Mousouros lebte zwischen 1380 und 1426 in der Gegend von Chandaka (heute Herakleion)[310]. Der Name Leon Mousouros ist zudem auf der Liste der zwölf »Archontopoula« verzeichnet, der Aristokraten, die der Legende nach unter Alexios I. Komnenos als Träger der Macht des byzantinischen Reiches und der orthodoxen Rechtgläubigkeit gegen die venezianische Herrschaft von Konstantinopel nach Kreta entsendet wurden, um eine einflussreiche byzantinische Oberschicht zu bilden[311]. Der Text eines alten, traditionellen patriotischen Rizitika-Liedes erwähnt eine gepflasterte Straße von Cha-

300 Bissinger, Wandmalereien 194-195 Nr. 165. – Bissinger, Kreta 1121.
301 Spatharakis, Rethymnon 90-97 Nr. 8. – Spatharakis, Dated 148-152 Nr. 50.
302 Papamastorakēs, Biannos 315-327.
303 Zur wirtschaftlichen, kulturellen und konfessionellen Einordnung der kretischen Einraumkapellen, Gkratziou, Krētē 93-125; Grund- und Aufriss sind bei Papamastorakēs, Biannos abgebildet, dort 316 Abb. 1.
304 Gerola, Monumenti Veneti IV 575 Nr. 6.
305 Papamastorakēs, Biannos 315 A. 7.
306 Tsirpanlēs, Katasticho 82.
307 Sturgza, Dictionnaire.
308 Drei namentlich genannte und ein anonymer Kleriker, die zugleich Maler waren, sind auf Kreta durch Inschriften bekannt; dazu Tsamakda, Kakodiki 40.
309 Sturgza, Dictionnaire 362; Erwähnung und Zeichnung auch bei Spatharakis, Amari 102 Abb. 662 (nach Gerola, Monumenti Veneti II 339 Nr. 52 Abb. 17.1); weiterhin Gerola, Elenco Nr. 605.
310 Cattapan, Documenti 204 Nr. 27.
311 Cheetham, Greece 275-276. – Detorakis, Geschichte 146.

nia nach Omalos, die von der Familie Mousouros gebaut wurde[312]. Noch heute sind Reste bei Karanou erhalten. So gehörte auch der Maler und Priester Mousouros wie auch die Stifterfamilie in Akoumia der adeligen, alt eingesessenen Oberschicht der kretischen Gesellschaft an. Ganzfigurige, monumentale Stifterbilder wie in Akoumia sind nicht vorhanden. Jedoch gibt es szenenintegrierte Bildnisse von Stiftern, eine Person in der Darstellung der Präfiguration der Gottesmutter und drei in der Kreuzerhöhung.

Szenenanordnung

Der Gurtbogen unterteilt das Bildprogramm in zwei thematisch unterschiedliche Bereiche[313]. Die Malereien im Ostjoch, die einen äußerst schlechten Gesamtzustand aufweisen, zeigen ein traditionelles Bildprogramm, dessen Inhalt in vielen kretischen Einraumkapellen standardisiert ist. Im Bema erscheint in der Apsiskalotte der Pantokrator. An der Apsisstirnwand ist oben die Philoxenia platziert, darunter an den Seiten die bipolare Verkündigung sowie Isaaks Opferung und an der unteren Wandzone Diakone und Bischöfe. Im eucharistisch gestalteten Apsiskonche befindet sich in der unteren Zone eine fast völlig zerstörte Kirchenväterliturgie. Im Tonnengewölbe sind mittig die Himmelfahrt und anschließend einige Szenen aus dem christologischen Zyklus erhalten.

Außergewöhnlich sind die Zusammenstellung und die Auswahl der Szenen im Westjoch (**Abb. 4**). Im Scheitel des südlichen Gewölbeteils an die Westwand anschließend zieht sich über die ganze Wölbung eine ausladende Wurzel-Jesse-Darstellung. Östlich angrenzend sind oben drei Szenen aus dem Leben und Martyrium des Patronatsheiligen Georgios dargestellt: die Wiederbelebung des Ochsen, die Folter auf dem Scheiterhaufen und die Marter mit Feuerfackeln. Darunter schließt eine schon bis auf wenige Reste zerstörte Kreuzigung Christi an. Das nördliche Gewölbe zeigt von West nach Ost zwei außergewöhnliche und äußerst selten im kretischen Bildrepertoire vorkommende großformatige Szenen: die Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten und die Kreuzerhöhung. Darauf folgen oben in der Gewölbemitte die ersten zwei Adam-und-Eva-Szenen: die Erschaffung Adams und die Erschaffung Evas. Die Leserichtung im zweiten Register geht nun von Ost nach West. Es folgen zwei weitere Bilder aus der Genesis: der Sündenfall und die Vertreibung. Direkt daran schließen zwei weitere Georgios-Szenen an: die Rad- und die Eisenhakenfolter. Im dritten Register ordnen sich die Szenen nach der chronologischen Reihenfolge der Vita des Georgios, dann erneut von West nach Ost, mit weiteren Darstellungen des Patronheiligen an: das Verhör vor dem Kaiser, Georgios im Gefängnis, die Zerstörung der heidnischen Götzenbilder und abschließend seine Enthauptung. Im Tympanon der Westwand befindet sich eine weitgehend zerstörte und verkalkte Darstellung der Deutera Parousia mit Szenen aus dem Weltgericht.

Nördlich der Tür ist die gut erhaltene Stifterinschrift über den Ärzteheiligen Kosmas und Damian platziert. Ansonsten sind die unteren Wandzonen, wie üblich im kretischen Bildprogramm, mit stehenden Heiligen ausgemalt. Auffällig ist die große Anzahl von weiblichen Heiligen: Anastasia Pharmakolytria, die seltener dargestellte Pelagia, sicherlich inspiriert durch die nahe gelegene Hagia Pelagia-Kirche in Ano Viannos[314], Katharina, Marina, Irene und Paraskevi. Wie in Akoumia wird hier auch die Heilige Anna mit Maria vor der Brust dargestellt. Weiterhin gibt es zwei Hirtenheilige, Bukolos und Mamas, sowie drei Militärheilige zu Pferd, Georgios (Platanites), Theodoros Stratelates und Demetrios. Beachtenswert ist die monumentale, überlebensgroße Figur des Heiligen Christophoros, der die ganze Westwand südlich der Tür einnimmt. Er trägt das Jesuskind, das ihn liebevoll ins Gesicht fasst, auf den Schultern durch das Wasser[315]. In seiner Funktion als Türwächter wird er in der westlichen Kunst gerne in der Nähe der Eingangstür platziert. Sein Anblick soll vor plötzlichem Tod bewahren. Auch hier ist eine vorbildhafte Motivübernahme des äußerst selten auf Kreta abgebildeten Heiligen aus der Kirche der Hagia Pelagia in Ano Viannos anzunehmen.

Adam-und-Eva-Szenen

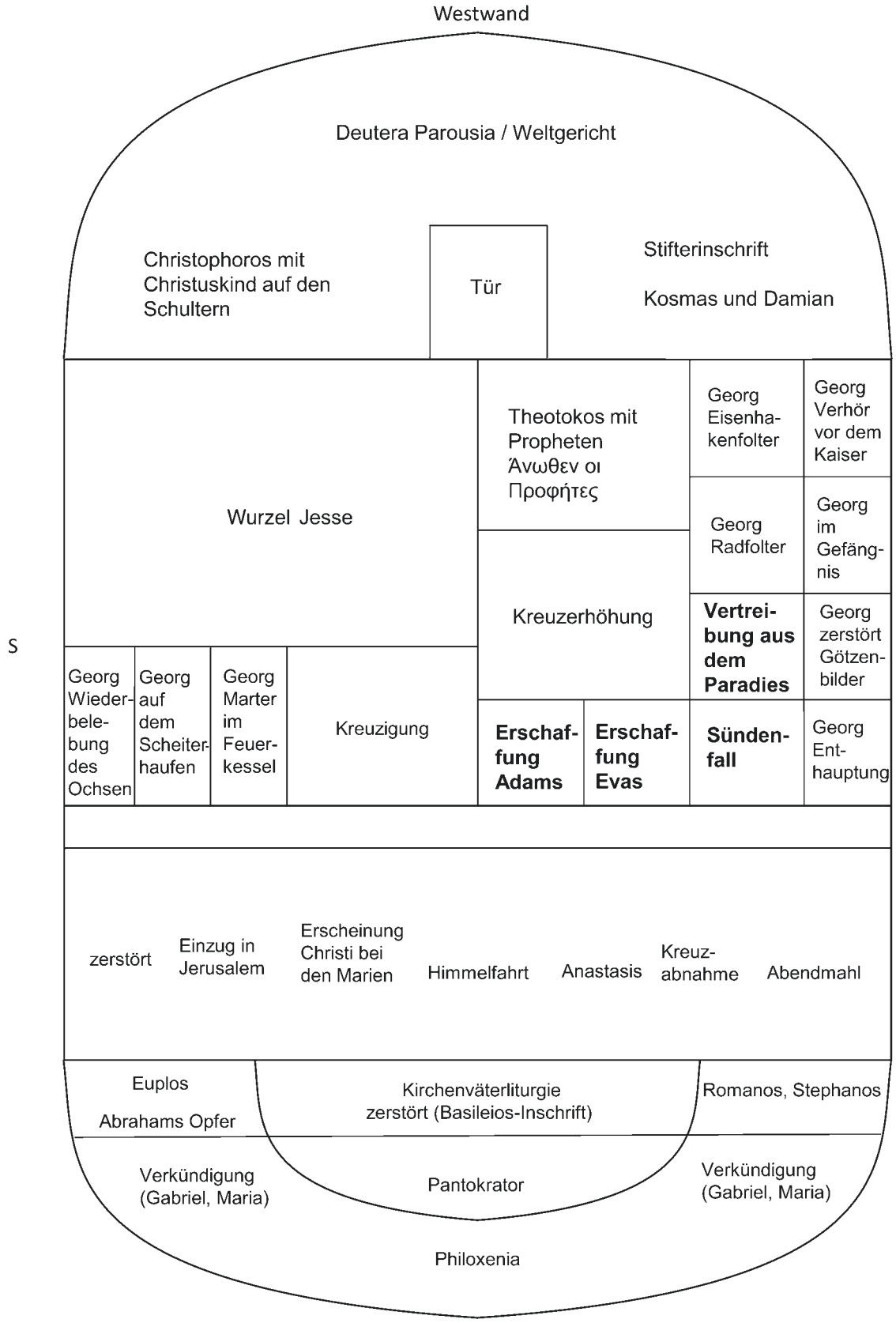
Die im Verhältnis zu den monumentalen, raumbeherrschenden Szenen der Kreuzerhöhung, der Präfigurationen der Gottesmutter und der Wurzel Jesse kleinformatigen Adam-und-Eva-Szenen stehen etwas versteckt am nördlichen Gewölbe im westlichen Joch, beginnen oben im Osten am Scheitel, gehen vertikal nach unten und dann horizontal nach Westen weiter, sodass sie die Kreuzerhebung L-förmig einrahmen (**Taf. 43**). Fortgeführt werden sie durch den Georgios-Zyklus. Die ersten drei Szenen sind durch Kalkfraß fast vollständig zerstört. Durch die in der Vergrößerung besser ersichtlichen Malereireste, die Gestaltungselemente der erhaltenen letzten Szene und Parallelen in Evangelismos und Akoumia, lassen sich die zerstörten Bilderfelder weitgehend, wenn auch teilweise nur hypothetisch, rekonstruieren.

312 Ein Auszug aus dem Liedtext: …να κατεβώ στον Ομαλό, στη στράτα τω Μουσούρω… www.kretakultur.dk/english/folklore/music/rizitika.htm (20.01.2020).

313 Zum Bildprogramm der Kirche Papamastorakēs, Biannos 315-316. – Spatharakis, Dated 148-149.

314 Dat. 1360; zur Kirche Spatharakis, Dated 111-114 Nr. 39.

315 Die Darstellung des Heiligen Christophoros ist für Kreta ungewöhnlich und verweist auf westlichen Einfluss. Die Christusträger-Legende wurde erst im 13. Jh. auf den frühchristlichen Märtyrer übertragen. In der Verehrung und Kunst der katholischen Kirche ist er in der Zeit vom 13. bis 16. Jh. ein äußerst populärer Heiliger und wird, wie hier in Ano Viannos, als Hüne mit dem Christusknaben auf der Schulter abgebildet; zum Leben und zu Darstellungen des Heiligen in Ost und West Schneider, Christophorus.



Untere Wandzonen:
Hirtenheilige: Boukolos, Mamas; weibliche Heilige: Anna Galaktotrophousa, Anastasia Pharmakolytria, Pelagia, Katharina, Marina, Irene, Paraskevi; Reiterheilige: Georgios (Platanites), Theodoros Stratelates, Demetrios

Abb. 4 Szenenanordnung: Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos.

Erschaffung Adams

Die Hintergrundkulisse ist für alle vier Szenen konform arrangiert und lässt sich anhand der vierten Szene sehr gut für die Erschaffung Adams nachbilden (**Taf. 44, 1-2**). Der obere Randstreifen ist mit vier dicht beieinander stehenden Bäumen gefüllt, auf deren langen Stämmen an der Spitze jeweils ein Busch aus palmenartig-gefächerten, sichelförmigen Blättern aufsitzt. Die Palmen unterscheiden sich lediglich durch eine farbliche Nuancierung der Blätter, die in immer gleicher Reihung in grün, purpurrot, gelb und grau getönt sind. Diese Anordnung ändert sich nur in der Sündenfallszene. Das Blattwerk wird in immer helleren Farbnuancen abgestuft und endet oben in einem Kranz weißer Sichelblätter. Von diesen Baumkronen sind bei einer Bildvergrößerung einige Reste bei der Adamerschaffung erhalten. Der untere Bildteil zeigt eine grüngraue Steinmauer mit Zinnen, unten begrenzt von einem gelben Streifen, aus dem die vier Paradiesflüsse herausfließen. In der letzten Szene sind sie beischriftlich benannt, lesbar ist nur noch ΦΥCON, was dem Fluss Φίσων nach Gen 2,11 entspricht[316]. Im Hintergrund ist ein Stück einer Begrenzungsmauer sichtbar, was darauf hindeutet, dass die Erschaffung Adams innerhalb des Paradieses stattfindet. Unterhalb der Bäume lässt sich eine große Anzahl geflügelter Engel erahnen (**Taf. 45, 1**). Sie stehen neben- und hintereinander gestaffelt, sodass teilweise nur Segmente ihrer Nimben auszumachen sind. Die Anzahl lässt sich nur ungenau bestimmen. Möglich wäre aufgrund der Vielzahl der Nimben eine achtköpfige Engelschar wie sie in Evangelismos und Akoumia belegt ist. Bekleidet sind sie mit perlen- und edelsteinbestickten Loroi. Vor ihnen spannt sich bildparallel eine Art Hängematte über die ganze Bildbreite, auf der der nackte Adam mit dem Kopf nach Osten liegt, die Beine eng geschlossen, die Arme ausgestreckt, die Hände über der Scham liegend (**Taf. 45, 2**). Das Gesicht ist völlig zerstört. Auf dem Bild des Sündenfalls sind auf Adams Kopf Reste einer mit Perlen und Edelsteinen verzierten Krone erkennbar, sodass auch für diese Szene der krönende Kopfschmuck anzunehmen ist (**Taf. 50, 2**). In der rechten Bildhälfte vor der Matte ist nur noch schemenhaft die Christusfigur in einem grauen Gewand zu vermuten. Diese lässt sich aus der Vertreibungsszene rekonstruieren. Christus steht im Dreiviertelprofil, bekleidet mit einem in Faltenbahnen fallenden Pallium. Er hebt die rechte Hand über Adam, in der Linken hält er einen Rotulus. Durch die Liegerichtung Adams besteht kein Blickkontakt zwischen ihm und Christus.

Erschaffung Evas

Hier zeigt sich das identische Hintergrundszenario wie in der letzten Szene (**Taf. 46, 1-2**). Die Engel stehen wiederum hinter der Matte, auf der in gleicher Stellung wie bei seiner Erschaffung der ausgestreckte Adam liegt (**Taf. 47, 1-2**). Auch hier sind die Zerstörungen äußerst massiv. In Analogie zu den Bildern in Evangelismos und Akoumia ist die Entstehung Evas als Halbkörper aus der Seite Adams zu vermuten. Aus den erhaltenen Resten ihres Kopfes in der Sündenfallszene lässt sich zumindest ein Kronreif oder eine Art Diadem auf ihrem Kopf rekonstruieren (**Taf. 49, 2**). Die Stellung der beiden Protoplasten zueinander könnte wie in Evangelismos und Akoumia in einer gegenseitigen Zuwendung und einem begrüßenden Blickkontakt bestanden haben. In der rechten Bildseite sollte in Kongruenz zur Adamschöpfung abermals Christus als Erschaffer Evas platziert werden.

Sündenfall

Neben den vier palmenähnlichen Bäumen ist hier der Paradiesgarten klarer zu erkennen, da die Engelschar in dieser Szene nicht vorkommt (**Taf. 48, 1-2**). Im Hintergrund zieht sich eine zinnenbekrönte Mauer, die das Paradies, das mit vielen Blumen und Sträuchern bewachsen ist, nach oben abschließt. Aus der vorderen Paradiesmauer fließen erneut die vier Ströme. In diesem Garten steht die nackte, wahrscheinlich bekrönte Eva in Dreiviertelansicht. Ihren Kopf dreht sie leicht zu einem drachenähnlichen Hybridwesen, das sich nach den beiden Tieren in Evangelismos und Akoumia rekonstruieren lässt (**Taf. 49, 1**). Erhalten sind Teile des Gefieders und des Schwanzes, der sich um den Stamm des rechten Baumes windet. Weiterhin ist der obere Teil von Evas Kopf zu sehen, der leicht zur rechten Bildseite gewendet ist (**Taf. 49, 2**). Aus den erhaltenen Resten ist mit großer Sicherheit eine ursprüngliche diademartige Bekrönung abzulesen. Deutlich erkennbar ist ihr rechter Arm, der nach oben hoch gestreckt ist, um eine kleine ovale Frucht von dem in der linken Bildhälfte stehenden purpurroten Palmenbaum des Paradieses zu pflücken, während ihr linker Arm nach unten zeigt, eine weitere pflaumengroße Frucht in der Hand haltend (**Taf. 50, 1**). Direkt vor ihrer linken Hand befindet sich Adam, halb von der vorderen Paradiesmauer bedeckt, und streckt seinerseits seine linke Hand empor, um die Frucht von Eva in Empfang zu nehmen (**Taf. 50, 2**). Bei Adam ist eine Krone mit größerer Evidenz als bei Eva zu rekonstruieren. Ob ersterer sitzt oder steht, ist nicht mehr präzise verifizierbar. Durch die Verortung seines Kopfes im unteren Bildfeld und in Angleichung an die Kirchen in Evangelismos und Akoumia kann jedoch eine Sitzposition vermutet werden.

316 Γήων, Τίγρις und Εὐφράτης sind die anderen drei, im Genesistext genannten Flüsse.

Vertreibung

Auf eine explizite Gerichtsszene wird in diesem Zyklus verzichtet. Die letzte Genesissequenz zeigt die Ausweisung Adams und Evas aus dem Paradies (**Taf. 51, 1-2**). Das rahmende Bühnenbild entspricht den vorherigen Szenen. Innerhalb des Paradiesgartens, hinter der vorderen Mauer, schreitet mittig Christus, der seine rechte Hand erhebt und in der Linken einen Rotulus hält. Begleitet wird er von zwei Engeln, die hinter ihm gestaffelt stehen. Die Gruppe bewegt sich zur linken Bildhälfte, wo ein weiterer Engel diesmal vor der Paradiesmauer steht. Ein Tor ist nicht vorhanden. Christus beugt sich etwas vor zu dem vor ihm in gleicher Laufrichtung außerhalb des Paradieses stehenden Engel, der die beiden Protoplasten aktiv und handgreiflich vertreibt. Diese halten sich bereits vor dem paradiesischen Garten auf und scheinen mit ausgestreckten Füßen in der Luft zu schweben. Die zerstörten Köpfe lassen keine Bestimmung ihrer Reihenfolge zu, jedoch spricht die männliche Brustmuskulatur für die vordere Position Adams. Ein Engel hat die auf Adam folgende Eva von hinten an den Hüften gefasst, als wolle er sie mit Vehemenz aus dem Paradies hinauswerfen (**Taf. 52, 1-2**). Beide Protoplasten stehen eng aneinandergeschmiegt – Eva hat den Kopf auf Adams Schulter gelegt – vor der Paradiesmauer, deren Flüsse nach rechts gerückt sind, um dem Ausweisungsvorgang Darstellungsraum zu verschaffen. Beide tragen keine Kronen mehr und sind nackt, bis auf die Bedeckung ihrer Scham durch große, blattartige grüne Lendenschurze. Sie wenden die Köpfe etwas nach hinten und zeigen sehr betroffene und nachdenkliche Mienen. Mit diesem dramatisch inszenierten und drastisch dargestellten Vertreibungsvorgang endet der vierteilige Adam-und-Eva-Zyklus.

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** präsentiert sich hier etwas anders als in den beiden vorherigen Kirchen. Die räumliche Distanz der himmlischen Sphäre ist durch das Fehlen der Mandorla und des Thronmotivs sichtbar aufgehoben. Christus mit Kreuznimbus und Rotulus steht direkt an der »Schöpfungs-Geburts-Matte« vor dem nackten Adam zusammen mit der imperial gekleideten, höchstwahrscheinlich auch kongruent zu in den anderen zwei Kirchen, achtköpfigen **Engelschar**. Kein Engel ist auszeichnend hervorgehoben. Die Engelgruppe hat hier eine andere Funktion als in den anderen zwei Kirchen. Sie ist nicht als **himmlischer Hofstaat**, die den erhöhten Christus herbeitragen, zu interpretieren. Die Engel haben enge »Tuchfühlung« mit Christus, der nicht durch eine Mandorla von ihnen getrennt ist. Die Aufhebung der Distanz verändert ihren Status. Sie sind Gefährten des die Schöpfung vollziehenden Meisters Christus, ähnlich der Jüngerschar, die den lehrenden und Wunder vollbringenden Jesus in seinem Erdenleben begleitet. Der **Schöpfungsakt** der einphasigen Erschaffung erfolgt auch hier durch die Handbewegung Christi ohne direkte Handanlegung. Adam liegt auf einer Art Hängematte oder Kline, den Kopf wie in Akoumia in Richtung des Schöpfers gelagert, sodass kein Blickkontakt besteht. Eva entsteht aus der rechten Seite des liegenden Adam. Der Schöpfungsort ist, anders als in Evangelismos, der Paradiesgarten. Die **Protoplasten** erscheinen auch hier nackt ohne primäre Geschlechtsmerkmale, weitere körperliche Kennzeichen sind aufgrund der Zerstörungen nicht mehr herauslesbar. Eine Bekrönung ist durch die Rekonstruktion der erhaltenen Kopfteile sehr wahrscheinlich. Nimben oder Behaarung wie in Akoumia sind nicht erkennbar. Die szenenadaptierte Hintergrundkulisse besteht aus einem dicht bewachsenen **Paradiesgarten** mit vier gleichförmigen Palmen mit sichelförmigen Blättern in unterschiedlichen Farben und einer eingrenzenden Zinnenmauer. Der **Paradiesbaum** in der Versuchungsgeschichte ist nicht durch ein andersartiges Aussehen hervorgehoben, sondern durch eine durch Platzwechsel bedingte farbliche Veränderung. Bei der Vertreibung nimmt er seine ursprüngliche Position ein. Der obere weiße sichelförmige Blätterkranz erinnert an den Strahlenbaum in Evangelismos. Er ist allerdings nicht wie dort in rotierender Aktion gezeigt. Es existieren keine zwei unterschiedlichen **Versucherwesen** wie in Akoumia. Beim Sündenfall kann als Verführer ein hybrides Drachenmonstrum analog zu den zwei früheren Kirchen rekonstruiert werden. Das **Sündenfall**schema wird ebenfalls übernommen. Eine explizite Gerichtsszene fehlt. Diese ist vielmehr in modifizierter Form durch den Wortgestus des wandelnden Christus in die **Vertreibung** integriert. Diese erfolgt durch einen Schiebeengel mit direkter Handanlegung. **Postparadiesische Kompositionen**, die die Arbeiten Adams und Evas oder sonstige Ereignisse aus dem irdischen Leben der Protoplasten darstellen, sind nicht vorhanden. Die ausgewiesenen Ureltern werden gleichsam in den darauffolgenden Georgios-Martyriums-Zyklus hineingeschoben.

Ano Viannos zeigt eine in großen Teilen äußerst eigenständige Variante der Bildumsetzung des Genesisstoffes. Der thronende Schöpfergott wird durch den wandelnden Christus ersetzt. Der Schauplatz der Erschaffung wird durch die Einführung einer Geburtsmatte innovativ gestaltet. Das drachenähnliche Verführerwesen sowie der Ablauf des Sündenfalls werden dagegen aus den zwei anderen Kirchen übernommen. Die Vertreibungsinszenierung erfährt eine völlig neue ikonographische Übersetzung.

Kontextszenen

Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten

Die an der Nordwand platzierte Szene der Ἀνωθεν οι Προφήτες bietet einen einzigartigen Kompositionsaufbau (**Taf. 53**). Das Bildthema »die Propheten haben dich vorher verkündigt« ist in der erhaltenen byzantinischen Wandmalerei und auch auf Kreta unikal, es bleibt ein Sujet, das vorzugsweise auf

Ikonen verbildlicht wird[317]. Die in der Bildmitte thronende Panagia Vrephokratousa mit dem durch den Handgestus segnenden Christuskind vor der Brust ist symmetrisch von zehn Propheten umgeben, die, jeweils fünf hintereinander angeordnet, ihre Rechte zu ihr erheben. Alle sind durch namentliche Beischriften und durch ihre jeweiligen Attribute identifizierbar, die die alttestamentlichen Weissagungen auf das Mysterium der unbefleckten Empfängnis und der Jungfräulichkeit der Gottesmutter verbildlichen: Aaron mit dem blühenden Stab, Gideon mit dem Vlies, Jeremia mit der Brücke, Jesaja mit der Zange mit glühenden Kohlen, David mit der Bundeslade, Mose mit dem brennenden Dornbusch, Jakob mit der Leiter, Ezechiel mit dem geschlossenen Tor, Jona mit der schützenden Wolke und Habakuk mit dem Berg. Als Suppedium der Gottesmutter dient ein zerbrochener Sarkophag, ein Hinweis auf Leiden und Auferstehung ihres Sohnes. Auf der rechten Seite steht zwischen der Gottesmutter und Habakuk im Vordergrund ein Altar, auf dem der Stamnos und die Gesetzestafeln liegen, dahinter erkennt man das heilige Zelt des Zeugnisses, dessen Vorhang nach Ex 26 aus Purpur und Karmesin gewebt ist. Es beherbergt das Tabernakel für die Gesetzestafeln und den siebenarmigen Leuchter (Ex 25,31-40). Das Zelt ist zugleich Ort göttlicher Offenbarungen und präfigurativer Hinweis auf die Inkarnation, die Aufnahme des Christuslogos im jungfräulichen Leib Marias[318]. Über der Gottesmutter schwebt ein siebenarmiger Leuchter mit einem monochromatisch eingefügten Marienmedaillon vor einer gemalten Apsisarchitektur[319]. Sicher besteht neben der heilsgeschichtlichen und typologischen Ebene eine liturgisch-kirchliche Konnotation. Der hinter dem Altar in der bildnerisch gestalteten Apsis stehende siebenarmige Leuchter erinnert an die sieben Sakramente und stellt einen Bezug zur gottesdienstlichen Praxis her.

Eine direkte Verbindung zwischen der Adam-und-Eva-Thematik und dem Ἄνωθεν οι Προφήτες bietet die Kykkotissa-Ikone aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai mit einer Theotokos Vrephokratousa umringt von Personen des Alten und Neuen Testaments, darunter auch von den Propheten mit ihren Präfigurationen[320]. Die parallele Abbildung der Joseph flankierenden Paare Adam-Eva und Joachim-Anna im zentralen unteren Register verknüpft diese in ihrer Funktion als erste und letzte Vorfahren Christi. Der Titulus aus der Schrift über die Gottesmutter von Romanos Melodos stellt beide in den übergeordneten heilsgeschichtlichen Plan des Erlösungsgeschehens[321]. Das Mysterium der Inkarnation, das mit der Zeugung Marias beginnt, hebt die begangenen Verfehlungen der Protoplasten auf. Die theologische Interpretation der Ikone legt auch hier eine inhaltliche Verbindung zwischen dem präfigurativen Theotokosmotiv und der Protoplastenthematik nahe. Durch die räumliche Interaktion beider Darstellungen in Ano Viannos ist auch hier die fortlaufende heilshistorische Linie von der Erschaffung des Menschen über die präfigurativen Visionen der Propheten und die Inkarnation bis hin zur Vorausschau auf den Opfertod Christi gezogen. Der Maler bietet mit der bildlichen Umsetzung dieser heilsgeschichtlich-soteriologischen Materie eine einzigartige und unikale Lösung[322].

Eine in weiten Teilen beschädigte, in den erhaltenen Fragmenten hingegen auffällig kongruente Darstellung dieser Theotokosszene mit prophetischen Präfigurationen zeigt die Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (**Taf. 54, 1**)[323]. Für diese Kirche konnte bereits ein Werkstattzusammenhang mit Evangelismos festgestellt werden. Wie im Folgenden auszuführen sein wird, gibt es noch weitere frappante Übereinstimmungen zwischen den Kirchenausmalungen in Kalloni und Ano Viannos. Es muss auf jeden Fall von einem äußerst engen Kopierverhältnis ausgegangen werden. Ob auch Ano Viannos in diesen Werkstattkontext der Kirchen in Evangelismos und Kalloni einzuordnen ist, wird neben den ikonographischen Analogien ein Stilvergleich zeigen (dazu auch S. 77-78).

Kreuzerhöhung

Die zweite Szene zeigt eine eigenwillige, mit Passionskreuz und Hetoimasia verknüpfte Variante der Ὕψωση του Σταυρού (**Taf. 55**)[324]. Die Kreuzerhöhung wird auf Kreta nur in zwei weiteren Kirchen dargestellt[325]. In der Bildmitte stemmt ein

317 Zum Thema Pentiuc, Old Testament 307-320 und die Beschreibung im Malerhandbuch, Deutsch 128-129 Nr 398 über das Bildthema: »die Propheten haben dich vorher verkündigt« mit der Zuordnung der jeweiligen Attribute zu den einzelnen Propheten. In der Erzengelkirche in Vlachiana (Präfektur Herakleion), dat. 1447, erscheinen an der Westwand die Prophetenpräfigurationen innerhalb eines Geburtshymnus, allerdings in anderer ikonographischer Übersetzung.

318 Dazu die alttestamentlichen Stellen zum heiligen Zelt als Ort der Erscheinung Jahwes vor Mose Ex 25; 33,7-11 und die Aufnahme im Neuen Testament Apg 7,39-44 und Apk 21,3; von Gregorios Palamas wird das von Mose geschaute Zelt der Herrlichkeit Gottes mit dem Christuslogos identifiziert; die Gottesschau des Mose bewirkte bereits vor der Inkarnation dessen Vergöttlichung; die metahistorische Gegenwart Christi ist mit dem Zelt des Zeugnisses unlösbar verbunden; dazu Kapriev, Philosophie 298-299.

319 Nach Sach 4,2; der Leuchter wird im Malerhandbuch, Deutsch 128 als Attribut des Zacharias erwähnt. Medaillons mit dem Marienbild sind oft in den präfigurativen alttestamentlichen Metaphern eingefügt, etwa in den serbischen Kirchen, so in der Peribleptos-Kirche in Ohrid (1265) Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 174 oder auch im Parekklesion des Chora-Klosters (1315-1320) Underwood, Kariye Djami III 444-460.

320 Dat. in die Mitte des 12. Jhs.; Abbildung und Besprechung bei Vassilaki, Virgin 314-316 mit weiterer Literatur.

321 Eigene Übersetzung: »Joachim und Anna bekamen ein Kind, und Adam und Eva wurden befreit«; der griechische Text bei Pentiuc, Old Testament. Der Satz ist ein Zitat aus dem Hymnus auf die Geburt der überaus heiligen Gottesgebärerin; Text Romanos Melodos I 63.

322 Eine andere eigenwillige Variante der Präfigurationen der Theotokos zeigt die große Koimesis-Darstellung in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino (1316-18). Dort umringen die Propheten mit ihren Attributen die zum Himmel fahrende Gottesmutter; Abbildung bei Pentiuc, Old Testament Abb. 7.10a. Weiterhin erscheint das Thema in der Bogorodica-Ljeviška in Prizren; Abbildung bei Panić/Babić, Bogorodica Abb. 30.

323 Zur Kirche s. Anm. 103. 139.

324 Zur bildlichen Umsetzung der Kreuzerhöhung in der byzantinischen Kunst Galavaris, Kreuz 277-278. – Papamastorakēs, Biannos. – Vokotopoulos, Hypsōsē 133-143; auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 90-97 mit weiteren Beispielen aus der byzantinischen Kunst.

325 In der Hagia Paraskevi-Kirche nahe Arkadi (ca. 1400); zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 85-97 Nr. 8 Abb. 80; dort wird das in der byzantinischen Kunst übliche Bildschema mit dem auf einem Ambo stehenden Bischof, der ein kleines Patriarchenkreuz, nicht das Passionskreuz erhebt, verwendet. Eine nahezu mit Ano Viannos deckungsgleiche Szene befindet sich in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni.

Bischof, mit Polystaurion und Phelonium bekleidet und auf einer roten Kathedra stehend, ein übergroßes Holzkreuz in die Höhe. Das Kreuz wird im Bildtypus der Himmelfahrt Christi von einer grisaillefarbenen weißumrandeten Lichtaureole umhüllt und von zwei Engeln emporgetragen. In die Gloriole sind die Leidensinstrumente Christi, Dornenkrone, Lanze, Nägel und Schwamm, eingefügt. Der Bischof reckt sich mit seinem ganzen Körper in die Höhe, um das Kreuz möglichst weit himmelwärts über eine bildparallel verlaufende mauerartige Architektur zu erheben. Darüber steht in direkter Berührung eine weitere, von zwei Engeln und Seraphim gehaltene, mit hellen gezackten Lichtstrahlen umgebene Himmelsgloriole, die die Hetoimasia[326], den vorbereiteten leeren Thron mit dem Heiligen Geist in Gestalt einer Taube, jedoch ohne das sonst in kretischen Weltgerichtsdarstellungen aufliegende Evangelium, umschließt. Die Beischrift Hagios und die von Seraphim begleitete Gloriole verweisen ansonsten auf den Bildtypus der Deutera Parousia. Dieser Thron im Himmel scheint der finale Zweck des hoch erhobenen Kreuzes zu sein. Die eingezogene Mauer in der mittleren Bildebene trennt die irdische von der himmlischen Sphäre, in die das Kreuz hineingehoben wird. In seiner Rede zur Kreuzerhöhung beschreibt Andreas von Kreta im 8. Jahrhundert die Herrlichkeit Christi und seine Erhöhung als den Zielpunkt der Hypsosis[327].

In der vorderen Reihe stehen links neben dem erhöht stehenden Bischof drei weitere hintereinander gestaffelte Personen mit bischöflichem Gewand, dahinter sind zwei weitere Nimben erkennbar. Im Vordergrund rechts steht ein mit Loroi bekleidetes und mit Stemmata bekröntes nimbiertes Kaiserpaar, vermutlich Konstantin und Helena. Nur sie und die vier Bischöfe sind nimbiert. In der hinteren Reihe sind weitere Personen erkennbar, rechts sechs und links zwei. Durch ihre imperiale Ausstattung mit Loroi und Kamelaukia sind sie dem Adelsstand zuzuordnen. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine nähere Identifizierung. Sie tragen lange Kerzen und sind so als Mitwirkende an dem liturgischen Fest der Kreuzerhöhung charakterisiert. Im Vordergrund vor dem zweiten Bischof ist ein Dreierensemble von kleiner dargestellten, unnimbierten Personen eingefügt, die ein aufgeschlagenes Buch halten. Es ist auf den ersten Blick nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob es sich um Stifter oder um einen kleinen Sängerchor handelt, der zum historischen Bestandteil des Festes gehört. Kaiser Konstantin weist auf den Bischof, der das Kreuz in die Höhe streckt. Es handelt sich zusammen mit der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni um die früheste Einfügung von Konstantin und Helena in dieses Bildthema, wie es auch im Malerhandbuch vom Athos vorgeschrieben ist[328]. Der Bezug zu den Ereignissen der Kreuzesvision bei Konstantin und der Kreuzauffindung durch Helena ist evident. Das Fest der Kreuzerhöhung am 14. September hat seinen Ursprung in der Weihe der Grabeskirche in Jerusalem (335), bei deren Bau durch Konstantin d. Gr. die Kaisermutter Helena das Kreuz Christi und das der beiden Schächer aufgefunden haben soll[329]. Die feierliche Kreuzaufrichtung erfolgte daraufhin durch Bischof Makarios von Jerusalem. Unter Herakleios wurde 630 nach dem Sieg über die Perser die von jenen geraubte Kreuzesreliquie feierlich nach Jerusalem zurückgeführt und erneut in der Grabeskirche aufgestellt, wie es die Legenda Aurea berichtet. Beim Hypsosis-Fest wird im Akt der Kreuzerhöhung dieser Ereignisse gedacht und die Erhebung als ritueller Akt wiederholt[330]. So zeigt sich hier in dieser Umsetzung des Themas ein historischer Bezug zur Kreuzauffindung durch die Hinzufügung von Konstantin und Helena. Romanos Melodos verknüpft in seinem »Hymnus auf die Verehrung des ehrwürdigen Kreuzes« das Fest mit dem tapferen Kaiser Konstantin als Kämpfer für den rechten Glauben und mit der würdigen Helena, die das verborgene Holz des Lebens aufgefunden hat[331].

Papamastorakēs sieht zudem durch die Aufnahme der zahlreichen imperialen Personen das Vorbild für diese Szenengestaltung in der Feier im Triklinium des Kaiserpalastes in Konstantinopel, die gemäß Ps.-Kodinos die Anwesenheit von Kaiser und Hofstaat vorsah[332]. Zusätzlich stellt er eine zeitgeschichtliche Verbindung zum konstantinopolitanischen Herrscherhaus her. Auf der rechten Bildseite könnten die Herrscher Manuel II. Palaiologos und sein Sohn Johannes VIII. abgebildet sein. Die vielen imperial gekleideten Personen, die an der Liturgie teilhaben, sind am besten durch eine historisierende Deutung des Kreuzerhöhungsfestes erklärbar. Ob es sich um eine reale Abbildung des Festaktes in Konstantinopel oder um ein fiktiv zusammengestelltes Ensemble handelt, bleibt spekulativ. Eine bildliche Verknüpfung der Szene mit dem hauptstädtischen Kirchenraum wäre als Zeugnis für eine klar definierte antilateinische Rechtgläubigkeit und eine enge Anbindung der Stifter an die orthodoxe Kirchengemeinschaft in Konstantinopel zu werten.

Die Darstellung enthält jedoch nicht nur historisierende Details, sondern wird auch mit dogmatisch-theologischen Elementen überhöht. Die sehr individuelle Interpretation dieses Themas zeigt ein Vergleich mit anderen Kreuzerhöhungsdarstellungen, die generell nicht sehr häufig in der spätbyzantinischen Monumentalmalerei präsent sind, etwa in

326 Zur Hetoimasia Brenk, Tradition 38-40. 218-220. – Bogyay, Thron. – Schiller, Ikonographie III 193-202 mit weiterer Literatur.

327 Homilie X zur Kreuzerhöhung, PG 97, 1020.

328 Das Malerhandbuch, Deutsch 149 beschreibt die Szene so: »… ein Ambo, auf demselben der heilige Makarius von Jerusalem, der Patriarch, der das ehrwürdige Kreuz Christi hält. Unter dem Ambo die heilige Helena, die Kaiserin, und mit ihr viele hohe Beamte und eine Menge Volk, welche hinaufschauen und die Hand emporhalten«. In der Verkündigungskirche in Gračanica (1321/1322) ist nur Konstantin hinzugefügt. In postbyzantinischer Zeit werden beide, Konstantin und Helena, gerne in die Szene integriert; Beispiele bei Moran, Singers Abb. 27-28.

329 So bei Ambrosius, Obitu Theodosii Kap. 45-46. 416-417.

330 Das Kreuzerhöhungsfest wird zuerst im Golgatha-Martyrion (eingeweiht im Jahre 335) zelebriert. Im Chronikon Paschale aus dem 7. Jh. wird von dem Fest am 14. September im Jahre 614 in der Hagia Sophia in Konstantinopel mit einer Aufstellung des Kreuzes berichtet; dazu Thierry, Croix 205-228. – Baert, Holy Wood.

331 Kap. 18-19; Text Romanos Melodos I 76.

332 Papamastorakēs, Biannos 324.

den Menologienzyklen im Kloster in Gračanica oder im Pantokrator-Kloster in Dečani. Diese bilden den liturgischen Akt in der Hagia Sophia in Konstantinopel nach. Der Patriarch, der die kleine Kreuzreliquie mit zwei Querbalken hochhält, steht auf einem Ambo, umgeben von Klerus, Diakonen, Psaltai und Akoluten[333]. Das übergroße Kreuz mit Leidensinstrumenten in einer Gloriole betont hier über das historisch-liturgische Fest hinaus eine theologisch-soteriologische Ausrichtung auf den Kreuzestod Christi und die Hoffnung auf seine endzeitliche Herrschaft auf dem himmlischen Thron. Nicht das übliche Patriarchenkreuz, sondern das mit Leidensreliquien bestückte Passionskreuz wird hier erhöht. Die seltsame Vermischung mit den Elementen der darüber abgebildeten Hetoimasia erlaubt unterschiedliche Deutungen. Einerseits ist ein Bekenntnis zur orthodoxen Trinitätslehre ersichtlich, wobei der leere Thron als Theophaniezeichen Gottes, das Passionskreuz als Christussymbol und die Taube als Heiliger Geist zu interpretieren sind. Die innertrinitarische subordinierende Verbindung der drei Hypostasen, symbolisiert durch die vertikale Staffelung von Thron, Taube und Passionskreuz, impliziert eine antilateinische Spitze gegen das westliche Bekenntnis des Filioque, den Ursprung des Geistes aus dem Vater und dem Sohn[334]. Andererseits ergibt sich ein endzeitlicher Konnex mit dem Weltgericht, in dem der leere Thron als Symbol des Richterstuhls Christi aufgenommen ist. Diese innovative Szenenverflechtung von Hypsosis, Passionskreuz und Hetoimasia umfasst dogmatische, soteriologische, historisierende und liturgische Elemente.

Die Kreuzerhöhungsszene steht in enger räumlicher und inhaltlicher Verklammerung mit den Adam-und-Eva-Sequenzen. Formal bilden die kleinen Bildfelder der Protoplasten einen L-förmigen Rahmen für dieses monumentale Bildfeld. Die Mauerarchitektur der Erschaffungsszene Adams wird in das Hypsosisbild verlängert. Das mandorlaumschlossene Passionskreuz wird der anthropologischen Schöpfungstat gegenübergestellt. Christus wird durch seine Funktion als göttlicher Erschaffer, als durch den Kreuzestod definierter Erlöser und als Wiederkommender in der Hetoimasia gekennzeichnet. Die kulissenartig gestaltete Hintergrundszenerie mit den vier Paradiesflüssen und den vier gleichgeformten Bäumen verweist auf die vier Enden des Kreuzes. Zugleich wird ein Bezug zur liturgischen Praxis des Festes, zu der Hinwendung des Kreuzes in alle vier Himmelsrichtungen, hergestellt. Eine typologische Verflechtung wurde schon bei den Kirchenvätern hergestellt. Der Baum des Paradieses wird antitypisch dem lebenspendenden Holz des Kreuzes gegenübergestellt. Auch Ephraem der Syrer identifiziert den Paradiesbaum mit dem Kreuz von Golgatha[335]. Die apokryphe Literatur des Mittelalters verbindet Adam- und Kreuzholzlegenden durch den Leitgedanken des neu erwachsenden Paradiesbaumes auf Adams Grab, aus dem das Holz des Kreuzes entstammt[336]. Nach Romanos Melodos erkennt der reuige Sünder am Kreuzesholz, dass das Kreuz Christi der neue Lebensbaum aus Eden ist[337]. Im 14. Jahrhundert predigt der Patriarch von Konstantinopel, Philotheos Kokkinos, die Aufhebung der Schuld Adams und Evas durch das Kreuz Christi[338]. Die Liturgie zum Hypsosis-Festtag verweist im Doxastikon[339] in polysemer Anspielung auf das Holz (ξύλον), das Adam getäuscht hat und das als Holz des Kreuzes die Überlistung des Satans bewirkte. Der Tag des Festes ist ein strenger Fastentag und ein Tag der Buße auch im Rückblick auf das Essen der verbotenen Frucht durch die Protoplasten. Die Neigung des Kreuzes in alle vier Himmelsrichtungen erinnert an die Welterschaffung und die Erschaffung Adams aus den vier Elementen und verleiht dem Fest eine kosmisch-universale Sicht. Es zeigt den Erlösungswillen des Schöpfergottes nach der Vertreibung aus dem Paradies durch das lebenspendende Kreuz als Aufhebung der Sünden und Neuschöpfung nach seiner Heilsordnung. Die Einfügung der Hetoimasia, die in der Paraskevi-Kirche in Arkadi nicht erscheint, gibt der Szene einen eschatologischen Sinn und konnektiert sie mit der Adam-und-Eva-Thematik, die im Weltgericht den leeren Thron flankieren[340]. Der Thron wartet auf die Wiederkunft Christi als Weltenrichter, der zum zweiten Gericht über die Menschheit erscheint. Adam und Eva werden dort als Fürsprecher für die Gläubigen eingesetzt, deren Abbildung vermutlich in der Hetoimasia an der stark zerstörten Westwand im Bild des Jüngsten Gerichts integriert war.

Eine auffällig deckungsgleiche, bis auf wenige Details identische Kreuzerhöhung existiert in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (**Taf. 56**). Sogar die drei kleinformatigen unnimbierten Personen, die in das Bildgeschehen integriert sind, werden in beiden Kirchen gleich positioniert. Da beide eine fast konforme Variante dieser unikalen thematischen Übersetzung benutzen, ist eine gegenseitige Beeinflussung durch einen Kopier- oder Werkstattkontext mit Sicherheit anzunehmen.

333 Im Kloster Gračanica (1321-1322) und im Pantokrator-Kloster in Dečani (1335-1350); Abbildungen bei BLAGO Archives Gračanica und Dečani www.srpskoblago.org/Archives/Gracanica/ und www.srpskoblago.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/calendar-10/calendar-10-15.html und www.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Menologion/September/CX4K3509.html (27.09.2019). In Lektionaren und Menologien wird diese Szene häufig dargestellt; eine Auflistung bei Galavaris, Kreuz 277-278.

334 Auch Papamastorakēs, Biannos 326 vermutet bei dem leeren Thron mit der Taube eine antilateinische Spitze gegen das filioque im Westen und damit ein Bekenntnis zum orthodoxen Glaubensdogma; Spatharakis, Rethymnon 97 lehnt dagegen diese Interpretation ab.

335 Ephraem, Hymnen und Sermone 522-770.

336 Seth, der Sohn Adams, holt Samen, bzw. einen Zweig des Baumes aus dem Garten Eden und pflanzt ihn auf das Grab Adams, bzw. legt die Samen unter Adams Zunge, so etwa in Bearbeitungen des lateinischen Leben Adams und Evas aus dem 12./13. Jh. oder in der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine aus dem 13. Jh.; dazu Toepel, Schatzhöhle 137. – Kretzenbacher, Kreuzholzlegenden.

337 »Hymnus auf die Verehrung des ehrwürdigen Kreuzes« 2; Text s. Romanos Melodos I 69.

338 PG 151, 724.

339 Deutscher Text s. Onasch, Liturgie 443.

340 Spatharakis, Rethymnon Abb. 80. In Kalloni ist der obere Teil zerstört, durch die nahezu identische Ikonographie kann jedoch die Hetoimasia auch dort vermutet werden.

Stifter

In der Georgios-Kirche sind zwei szenisch eingebundene Stifterdarstellungen zu vermuten. Ein Stifter kniet in Deesis-Haltung vor dem Thron Marias in der Präfiguration der Theotokos, und drei potentielle Stifter stehen links bei der Gruppe der Bischöfe in der Kreuzerhöhung. Ersterer, unnimbiert, ist mit einem weiten mittelbraunen Gewand mit einer hellbraunen, schalartig umschlungenen Kopfbedeckung bekleidet, hebt seinen Kopf und streckt seine rechte Hand in Analogie zu den Propheten in Richtung der Gottesmutter mit dem Kind (**Taf. 54, 2**). Das Gesicht dieser männlichen Figur ist heute weitgehend zerstört. Erkennbar ist noch der Ansatz eines grauen Bartes. Diese Person wird bisher mit dem Stifter der Kirche, Georgios Damoro, identifiziert[341]. Die einfache Kleidung widerspricht allerdings seinem Stand als Mann aus dem Landadel. Eine Möglichkeit wäre, dass Damoro als Mönch in ein Kloster eingetreten ist[342]. In der Stifterinschrift werden jedenfalls weder Frau noch Kinder des Georgios Damoro genannt.

In der zweiten Szene steht links hinter dem kreuzerhebenden Bischof und vor dem zweiten Geistlichen frontal ein gestaffeltes Figurenensemble mit drei im Maßstab kleiner dargestellten Personen ohne Nimben (**Taf. 57, 1**). Die vordere Person, die teilweise die anderen zwei verdeckt, ist jung und bartlos und mit einem am Hals geschlossenen schwarzen Umhang (Phelonion) und schwarzer kappenartiger Kopfbedeckung bekleidet. Sie wird durch zwei Dinge hervorgehoben. Einerseits legt der dahinterstehende Bischof seine rechte Hand auf ihren Kopf, was diese unter den besonderen Schutz des Geistlichen stellt. Papamastorakēs vermutet, dass es sich um die Konsekration eines Klerikers durch den Bischof handelt[343]. Spatharakis erkennt in ihm einen Novizen[344]. Andererseits hält diese Person ein aufgeschlagenes Buch in den Händen. Der Text [ΣΤ]Α[Υ]ΡΟ(Ν) ΑΝΗΨΟΥΜΕΝΟΝ bezeichnet den Titel der Szene bzw. des Festes der Kreuzerhöhung. Rechts, von der Figur im Vordergrund weitgehend verdeckt, ist nur ein Kopf zu erkennen, auch mit kappenartiger Kopfbedeckung. Die dritte Person, deren Gesicht Zerstörungen aufweist, ist mit einem weißen Untergewand bekleidet, dessen Saum ornamental ausgeschmückt ist. Darüber trägt sie einen roten Mantel mit segmentartiger Verzierung und wohl auch die kappenartige Kopfbedeckung oder Haargestaltung. Die Stifter der Hagios Georgios-Kirche in Apodoulou, die Mönche darstellen, sind ähnlich gekleidet[345]. Vergleichbare Gewänder gibt es bei einem jungen bartlosen Kleriker in der Hagios Nikolaos-Orphanos-Kirche in Thessaloniki (**Taf. 57, 2**). Er ist mit schwarzer kappenartiger Kopfbedeckung, weißem Untergewand und rotbraunem Mantel bekleidet und hält ein aufgeschlagenes Buch mit der Totenliturgie aus Psalm 118 in den Händen. Er ist in der Funktion als Vorsänger (Κανονάρχος) bei der Koimesisfeier des Heiligen Nikolaos abgebildet[346]. Kanonarchoi in ebendieser Tracht werden oft bei Darstellungen der Totenliturgie von Heiligen mit einem geöffneten Psalterion in liturgischer Aktion eingefügt[347]. Ab dem 12. Jahrhundert war es üblich, die Mäntel der Sänger und Vorsänger mit goldenen Stickereisegmenten (Hyphasmata) zu verzieren, wie sie die rechte Person trägt[348]. Das Gewand des Kanonarchos bei der Totenfeier für den Heiligen Demetrios in der Demetrios-Kirche im Patriarchat von Peć ist damit ausgeschmückt[349]. Auch im Narthex des kretischen Höhlenklosters Hagios Ioannis nahe Koudoumas ist ein ebenso bekleideter Vorsänger bei der Ausführung der Liturgie für die Funeralien Ephraems des Syrers hinter der Totenbahre platziert (**Taf. 58, 1**)[350]. So wäre es durchaus erwägenswert, dass auch in Ano Viannos die Person mit dem aufgeschlagenen Buch im Vollzug der Festtagsliturgie der Kreuzerhöhung als Vorsänger abgebildet ist, während die anderen beiden als weitere Chorsänger fungieren. Möglich wäre auch eine Interpretation im funeralen Kontext. Der Kanonarchos wird üblicherweise bei der Totenfeier abgebildet. Auch hier könnten er und die anderen beiden Sänger als Zelebranten bei einer Bestattungs- oder Kommemorialzeremonie fungieren. Diese liturgische Handlung könnte als szenenintegrierter Bezug auf das Ableben eines der Stifter gewertet werden. Die Handauflegung muss nicht auf eine Konsekration hinweisen. Auf einem königlichen Stifterbild im Pantokrator-Kloster Dečani kann diese Geste als Zeichen besonderer Hervorhebung oder familiärer Zusammengehörigkeit gedeutet werden[351]. Weitere Stifterbilder auf serbischen oder moldawischen Wandmalereien belegen den Ritus der Handauflegung als persönlichen Schutzgestus, der besonders jüngeren Familienmitgliedern gilt[352]. Die drei Personen könnten so als fester Szenenbestandteil, ohne jegliche individuelle Verbindung zu dieser speziellen Kirchenausmalung, wie in den Bildern der Totenliturgien als liturgisches Handlungsensemble interpretiert werden. Die Geste der Handauflegung spricht jedoch für die Abbildung real existierender Personen, die eventuell durch ein Stiftungsverhältnis mit der Kirche verbunden sind. Das aus dem Rahmen der Gesamtdarstellung fallende, etwas kleinere Format der Personen, das gerne bei eingefügten Stiftern ohne eigenes Bildfeld benutzt wird[353],

341 Papamastorakēs, Biannos 318. – Spatharakis, Dated 151.
342 Tsamakda, Reale Personen.
343 Papamastorakēs, Biannos 323.
344 Spatharakis, Dated 152.
345 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Amari 27-33 Nr. 6 Abb. 75.
346 Dat. 1310-1320; zur Kirche Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos mit Abbildung Taf. 77.
347 Bildbeispiele bei Moran, Singers 66-85 Abb. 37-53.
348 So schreibt es das Krönungsprotokoll von Kaiser Manuel II vor (1392); Moran, Singers 36.
349 Dat. Mitte 14. Jh.; Abbildung bei BLAGO, Archives Dečani www.srpskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/StDemetriosChurch/Nave/UndertheDome/SouthWall/282N1841.html (27.09.2019).
350 Dat. 1359/1360; zum Kloster Psilakis, Klöster 74. – Psilakēs, Monastēria I 269-271. – Bougrat, Koudoumas 163-167 Abb. 22-25. – Acheimastou-Potamianou, Ephraim 46-47.
351 Abbildung bei Velmans, Peinture Abb. 25.
352 So etwa in der Timios-Stauros-Kirche in Patrauți; Abbildung bei Sinigalia/Boldura, Bukowina 84.
353 In der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza (1325/1326) ist ein kleinformatiger Stifter neben dem Heiligen Nikolaos eingefügt.

und die aktiv dem Betrachter zugewendete Haltung des ansonsten sehr historisierend-theologisch durchdachten und stilisiert wirkenden Festbildes lassen hinter diesen liturgischen Sängern real existierende Kirchenstifter vermuten.

Bevor eine hypothetische Identifizierung der Figuren mit den in der Inschrift genannten Donatoren vorgenommen werden kann, muss auf das fast abbildungsgleiche Stiftertrio innerhalb der Kreuzerhöhungsszene in der Hagios Antonius-Kirche in Kalloni hingewiesen werden (**Taf. 58, 2**). Die Kirche ist nicht fest datiert, wird meist in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts eingeordnet, also zeitlich etwas vor der Georgs-Kirche in Ano Viannos[354]. Die frappierenden ikonographischen Übereinstimmungen in der Kirchenausmalung weisen auf ein enges Reproduktionsverhältnis oder eine gemeinsame Künstlerwerkstatt hin. Die drei Personen sind in ihrer Positionierung innerhalb der Szene und in ihrer neben- bzw. hintereinander gestaffelten Stellung identisch. Das gesamte Schema des Bildensembles der Kreuzerhöhung mit den drei realen Personen wirkt wie eine Kopie aus der Kirche in Kalloni. Zugleich wurden auch geringfügige Veränderungen vorgenommen. In Kalloni ist ganz links auch eine Person mit vorne geknotetem schwarzem Umhang und auch mit einem um den Kopf geschlungenen schwarzen Tuch zu sehen. Als Untergewand trägt sie ein dunkelbraunes Unterkleid mit schwarzer herunterhängender Schärpe. Auch sie hält ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, das allerdings teilweise zerstört ist. Hier fehlt jedoch die Handauflegung des Priesters wie in Ano Viannos. Von der zweiten, überwiegend verdeckten Person ist nur der Kopf mit einer schwarzen Kopfbedeckung zu erkennen, die mit der aus Ano Viannos übereinstimmen könnte. Die dritte Person ist in Kalloni besser erhalten. Auch sie trägt eine schwarze kappenartige Kopfbedeckung und ist mit einem weißen, ornamental verzierten Gewand mit einer roten Halseinfassung und rotem Umhang bekleidet. Die ikonographische Deckungsgleichheit lässt vermuten, dass es sich in Kalloni um dieselben drei Stifter handelt wie in Ano Viannos. Möglich ist auch ein Übernahmeprozess ohne bewusste Identifikation dieser drei Figuren als Stifter. Dann könnte von einer Bestimmung dieser Personen als überindividuelle Akteure und somit als verbindlicher Bestandteil des Festes dieser Kreuzerhöhungsszene ausgegangen werden. Die Szene mit den Präfigurationen der Theotokos in Kalloni ist im unteren Teil weitgehend zerstört, sodass nicht mehr zu erkennen ist, ob auch dort ein identischer Stifter wie in Ano Viannos integriert war. Eine Stifterinschrift ist in Kalloni nicht vorhanden oder nicht mehr existent. Über die möglichen Relationen dieser dann individuell zu interpretierenden Stifterfiguren in Ano Viannos zu den in der Inschrift erwähnten Stiftern, Ioannis Mousouros und Georgios Damoro, können nur Vermutungen angestellt werden. Eine Familie, Ehefrauen oder Kinder der beiden Stifter werden in der Inschrift nicht genannt. Denkbar ist, dass der junge Kanonarchos in enger Beziehung zum Priester Mousouros stand. Bei den beiden anderen könnte es sich um weitere Mitglieder aus dem Umkreis beider Familien handeln[355]. Die ikonographischen Übereinstimmungen und das fast identische Stifter-Trio lassen auf eine enge Verbindung der zwei Kirchen in Kalloni und Ano Viannos schließen. Deutet man die Integration dieses Figurenensembles nicht als festen Bestandteil des Hyposisfestbildes, könnten die abgebildeten Individuen, die wahrscheinlich in Verbindung zu den in der Stifterinschrift genannten Personen standen, in beiden Kirchen als Donatoren aktiv gewesen sein. Mutmaßlich beschäftigten diese Stifter auch ein und dieselbe Künstlerwerkstatt zur Ausmalung beider Kirchen, in der der in der Inschrift erwähnte Maler und Priester Mousouros gewirkt haben muss. Erwägenswert ist auch eine liturgisch-funerale Interpretation. Die drei Personen wären dann in kommemorativer Zeremonie für einen bereits verstorbenen Stifter, möglicherweise den in das Theotokosbild integrierten Georgios Damoro, in das Bildfeld der Kreuzerhöhung eingesetzt.

Wurzel Jesse

Die Darstellung der Ρίζα Ιεσσαί[356] kommt nur sehr vereinzelt in kretischen Kirchen vor. Große Teile der Wurzel-Jesse-Darstellung sind aufgrund starker Beschädigungen nicht mehr vorhanden (**Taf. 59**). Die monumentale, über den gesamten westlichen Gewölbeteil reichende Komposition lässt sich anhand des sehr ähnlichen Bildschemas in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni rekonstruieren (**Taf. 60**). Auch hier besteht wiederum ein eindeutiges Rezeptionsverhältnis. Der genealogische Stammbaum Christi und Marias, der als großangelegtes Rankengewächs aus dem unten liegenden Jesse symmetrisch in die Höhe wächst, umfasst die stehenden Propheten mit ihren entrollten Schriften mit den Weissagungen, die alttestamentlichen Heiligen mit ihren präfigurativen Attributen für Christus und Maria, eingebettet in ein Nest aus gerollten Akanthus-Gabelblattranken, die alttestamentlichen Könige, die in der Mitte vertikal platziert sind, weiterhin Apostel, neutestamentliche Szenen und im unteren Teil Darstellungen der klassischen Philosophen[357]. Diese komplexe historisierende Form der Wurzel Jesse bietet eine umfassende universalgeschichtliche Einbindung der Heilshistorie. Bereits die heidnischen Propheten weisen auf Christus hin, und die eingefügten christologischen Episoden erweitern die Wurzel

354 Zur Kirche Anm. 103 und 139.

355 Spatharakis, Rethymnon 91 und Spatharakis, Dated 152 vermutet die Kinder des Stifters Damoro.

356 Die biblische Grundlage der Abbildung ist die alttestamentliche Bibelstelle Jes 11,1 καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ἰεσσαί… und die Genealogie Jesu in Mt 1,1-17; zur Ikonographie der Wurzel Jesse Thomas, Wurzel Jesse 549-558. – Schiller, Ikonographie III 26-33; in der byzantinischen Kunst Taylor, Jesse. – Milanović, Jesse. – Middeldorf Kosegarten, Orvieto 53-61. – Gougoulēs, Riza Iessai; zur Wurzel Jesse in der Apostelkirche in Thessaloniki (nach 1315) Stephan, Thessaloniki 148-175. – Dionisopoulos, Thessaloniki 62-70; speziell auf Kreta Borboudaki, Meronas Kallergis 112-113.

357 Die »Weisen der Griechen« sind nach dem Malerhandbuch, Deutsch 77-78 epigraphisch benannt: Solon, Aristoteles, Plutarch, Sibylla, Platon und Thukydides; dazu auch Papamastorakēs, Biannos 325 Anm. 89.

über die prophetischen Weissagungen hinaus zu einer soteriologisch-ekklesiologischen Heilsordnung. Oben in der Mitte wird das große, über die ganze Höhe der südlichen Wölbung reichende Bild von der Darstellung Christi als Pantokrator mit Evangelium und Redegestus auf dem Thron als Zielpunkt der umfassenden Heilsgeschichte gekrönt, darunter Maria, rechts daneben Christus am Kreuz in einer Mandorla. Inkarnation, Kreuzestod und Erhöhung Christi verdeutlichen das universale Erlösungshandeln und den Heilswillen Gottes.

Liturgisch ist das Wurzel-Jesse-Bild im Sonntag der Vorfahren Christi, dem Festtag vor der Geburt Jesu, verankert. Dort wird auch des Stammvaters Adam gedacht. In der neutestamentlichen Genealogie in Lk 3,23-37 wird, im Gegensatz zu Mt 1,1-17, die Herkunft Jesu bis auf Adam zurückgeführt, der wiederum direkt bei Gott seinen Ursprung hat (…τοῦ Ἀδὰμ τοῦ θεοῦ Lk 3,28). Durch die Kombination der Adam-und-Eva-Sequenzen mit der Radix Jesse wird in Analogie zur lukanischen Geschlechtertafel die Abstammung Christi bis in protologische Zeit verlängert. Neben diesem heilsgeschichtlichen Aspekt und der dogmatischen Bekräftigung des inkarnatorischen Aspekts sowie der fundamentalen Lehre von den zwei Naturen Christi veranschaulicht dieses Monumentalbild auch die eschatologische Ausschau auf den oben thronenden, erhöhten Christus, der auf die zukünftige Erneuerung des Paradieses hinweist. Die Wurzel Jesse bietet eine umfassende Zusammenschau und eine unlösbare, im Verheißungs-Erfüllungs-Schema gestaltete Verbindung von Altem und Neuem Testament. Im Kontext der Adam-und-Eva-Szenen skizziert das Jessebild das ununterbrochene Heilshandeln Gottes von der Schöpfung bis zur Wiederkunft Christi. Eine Verknüpfung mit dem Protoplastenthema besteht zusätzlich durch das Baummotiv. Der entsprießende Baum, der aus Jesse hervorwächst, ist das typologische Gegenstück zum verlorenen Paradiesbaum. Weiterhin steht der aus der Seite Jesse herauswachsende Baum in ikonographischer Analogie zu der aus der Seite Adams heraustretenden Eva. Unter den wenigen Wurzel-Jesse-Darstellungen auf Kreta[358] ist eine weitere im Narthex der Panagia-Kirche in Diblochori (1417)[359] verortet, der ebenfalls Adam-und-Eva-Szenen aufweist (**Taf. 81**).

Georgios-Szenen

Auffällig sind die Reduktion des christologischen Zyklus und die Weglassung von Passionsdarstellungen zugunsten der drei großen Monumentalbilder und eines ausführlichen Patronatszyklus[360]. Die neun Georgsszenen verteilen sich auf beide Wölbungen des Westjochs. Es handelt sich um einen reinen Martyriumszyklus des im Mittelalter beliebten und sehr verehrten Erzmärtyrers Georgios[361] ohne die Hinzufügung der späteren Drachenkampflegende[362]. Es werden die im kretischen Bildprogramm üblichen Darstellungen übernommen: verschiedene Marterszenen, das Bekenntnis vor dem Kaiser, die seltener vorkommende Vernichtung der Götzenbilder[363] und eine Wunderszene mit der Erweckung des Ochsen des Glykerios vom Tod[364]. Außergewöhnlich sind hier allerdings die Positionierung und Einbindung der Bilder. Statt postparadiesischer Arbeitsszenen Adams und Evas folgen direkt im Anschluss an die Vertreibung der beiden Protoplasten zwei Folterszenen des Georgios, die im Register darunter bis zu seinem Tod weitergeführt werden. Adam und Eva werden in der Darstellung der Vertreibung über die Paradiesmauer direkt in die folgende Martyriumserzählung »abgeschoben« (**Taf. 61, 1**). Georgios selbst ist zudem bei seiner Marter, etwa in der Folter mit Eisenhaken oder auf dem Rad, in Analogie zu Adam und Eva völlig nackt wiedergegeben, ohne den sonst meist üblichen Lendenschurz[365]. Als logische Folge des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies ist das Leben der Menschen wie auch des Heiligen Georgios vielen Plagen und Mühen, Martyrien und sogar dem Tod ausgesetzt. Zugleich zeigt sich eine Ambivalenz von Verdammung und Erlösung. Die Hoffnung auf die Gnade Gottes und die Heilsgewissheit eines zukünftigen Paradieses werden in der Erweckungsgeschichte angedeutet. Die Vorbildfunktion des Patronheiligen, der seinen festen Glauben und seine Standhaftigkeit vor dem Kaiser bezeugt, soll den Menschen auch nach dem Sündenfall das Vertrauen auf Gottes Heilswillen bestätigen und ihn ermutigen, allen Versuchungen und Glaubensanfechtungen zu widerstehen. Zugleich ist dem Märtyrer eine endzeitliche Seligkeit verheißen. Die Darbietung des End-

358 In der Panagia-Kirche in Meronas (Anfang 15. Jh.); dazu Spatharakis, Amari 119-174 Nr. 24, bes. 159-165 Abb. 400-410; in der Panagia-und-Ioannis-Kirche in Gourgouthoi (ca. 1415), dazu Spatharakis, Amari 81-85 Nr. 15; in der Hagios Georgios-Kirche in Hagios Georgios (Malles); in der Hagios Ioannis-Kirche in Garipas, aber dort weitgehend zerstört (Anfang 14. Jh.); dazu Spatharakis, Mylopotamos 176-184 Nr. 17.

359 Dazu Spatharakis, Dated 170-173 Nr. 56. – Spatharakis, Agios Basileios 42-53 Nr. 6.

360 Ein extrem reduzierter Festbildzyklus mit einer Schwerpunktverlagerung auf einen 16-szenigen Georgios-Zyklus findet sich in der Hagios Georgios-Kirche in Cheliana, dat. 1319; zur Kirche Spatharakis, Dated 53-55 Nr. 17. – Spatharakis, Mylopotamos 135-159 Nr. 13; weitere kretische Kirchen mit einer Reduktion des christologischen Bildprogramms und einem ausführlichen Georgszyklus sind die Georgs-Kirchen in Komitades (1313/1314), in Koustogerako (1494) oder in Kato Floria (1497); dazu Koukiaris, Christological Cycle 115-116. Er begründet das vermehrte Auftreten dieses Phänomens mit der kirchlichen und politischen Situation auf Kreta. Die verehrten Heiligen sind ethische Vorbilder für Durchhaltevermögen und Geduld angesichts der zu erduldenden Repressalien durch die venezianische Besatzungsmacht und zugleich Hoffnungsbilder für die standhaften Gläubigen.

361 Zum Heiligen Georgios in der Kunst Dorsch, Georgszyklen. – Braunfels, Georg 365-390. – Braunfels-Esche, Georg; speziell in der byzantinischen Kunst Mark-Weiner, George; die dargestellten Szenen werden auch im Malerbuch des Dionysios von Phourna, Malerhandbuch, Deutsch 158-159 beschrieben.

362 Dorsch, Georgszyklen 45; die Legende vom Drachenkampf wurde zur Zeit der Kreuzzüge auf Georg übertragen; ebenda 18-24.

363 Sie kommt in zwei weiteren kretischen Kirchen vor, jedoch mit unterschiedlicher Ikonographie; dazu Spatharakis, Dated 150.

364 Das Ochsenwunder ist im byzantinischen Kulturkreis sehr häufig dargestellt, während es im Westen selten vorkommt; dazu Dorsch, Georgszyklen 177. – Mark-Weiner, George 212-219.

365 Mit einem Tuch um die Lenden bei der Eisenhaken-Folter wird Georgios etwa in der Georgs-Kirche in Lyttos gezeigt, dat. ins 14. Jh., oder mit Lendentuch auf dem Rad in der Georgs-Kirche in Embaros, dat. 1436/1437, auch im Bezirk Viannos (zur Kirche Spatharakis, Dated 185-189 Nr. 61) und in der Georgs-Kirche in Apodoulou, dat. Anfang 14. Jh. (zur Kirche Spatharakis, Amari 27-33 Nr. 6 Abb. 76).

zeitgerichts auf Kreta mit den Chören der heiligen Märtyrer, etwa in Evangelismos, zeigt, dass diese bereits zu den Auserwählten gehören und ihr Platz im Paradies ohne Gerichtsurteil garantiert ist. So entsteht eine Analogie zwischen der ersten Sündhaftigkeit der Protoplasten, die der Versuchung erliegen, und damit dem Verlust des terrestrischen Paradieses, und der vorbildhaften Standhaftigkeit des Märtyrers mit der Rückgewinnung des zölestischen Paradieses. Zugleich werden die Herrschaftssymbole der Protoplasten symbolhaft durch die Gewinnung der Märtyrerkrone des Georgios wiederhergestellt.

Weltgericht

Die Malschicht auf dem Tympanon an der Westwand ist weitgehend zerstört und mit einer Kalkschicht überzogen (**Taf. 61, 2**). Spatharakis vermutet dort eine Koimesis[366]. Dieses Thema ist ikonographisch weder durch die Stringenz des Bildprogramms noch durch die Reste der erhaltenen Wandmalerei sinnvoll zu begründen. Im Vordergrund sind frontal stehende Figuren eruierbar, die der Deesishaltung der über das Totenbett der Gottesmutter gebeugten Trauergemeinde widersprechen. Wahrscheinlicher waren hier Szenen aus dem Weltgerichtszyklus abgebildet, wie es der Westwandgestaltung vieler kretischer Kirchen in spätbyzantinischer Zeit entspricht[367]. Darüber hinaus zeigen auch die vier anderen Kirchen in Evangelismos, Akoumia, Diblochori und in Panteli, die ebenfalls Adam-und-Eva-Szenen abbilden, einen Adventus Christi und/oder ein Weltgericht im Bildprogramm. Die Hagios Antonios-Kirche in Kalloni, zu der ein enges Kopierverhältnis besteht, präsentiert an der Westwand ein Weltgericht mit der Wiederkunft des thronenden Christus als Richter in einer Glorie, die oben mit einem Sechsflügler bekrönt ist (**Taf. 62, 1**). Das in Ano Viannos im Scheitel abgebildete sechsflüglige Engelswesen könnte einer dem Jüngsten Gericht eingegliederten Hetoimasia mit Adam und Eva zugeordnet werden[368]. In Analogie zu Kalloni wäre hier ein Hexapterygon als oberste Bekrönung des in der Mandorla zum Gericht erscheinenden Christus die wahrscheinlichste Option. Ebenso würde der erhaltene frontal dargestellte Kopf eines nimbierten Engels mit der typischen Haarbinde zusammen mit zwei weiteren im darüberliegenden Abschnitt platzierten bestens in die Hierarchie des himmlischen Engelheeres, wie es in Kalloni dargestellt ist, hineinpassen. Da zu dieser Kirche eine äußerst enge Reproduktionsrelation besteht, lässt sich das Bildensemble der Westwand in Ano Viannos nach der dortigen Wandgestaltung rekonstruieren. Oben erscheint der wiederkommende, in der von Engeln getragenen Mandorla sitzende Christus, flankiert von den Deesisfiguren Maria und Johannes Prodromos und unterfangen von der Hetoimasie. Darüber schließen sich die stehenden Engelhierarchien, von denen einige Köpfe erhalten sind, an, und im unteren Teil folgt die Apostelkommunion. Dort sind nur noch Gewandfalten zu erkennen. Der Feuerstrom wie in Kalloni ist aus Platzgründen nicht zu vermuten, da das Bildensemble unten links von dem monumentalen Christophoros und rechts von der Stifterinschrift begrenzt wird. Auch hier findet die Heilsgeschichte, die mit der Schöpfung der Protoplasten beginnt, ihren Abschluss in dem erneuten Adventus Christi. Das neue Paradies, das in dem weitaus umfangreicheren Bildprogramm in Kalloni als eigenes Bildfeld an der Südwand erscheint, wird hier nicht gesondert aufgenommen, es könnte vielmehr in die Weltgerichtsdarstellung an der Westwand eingegliedert gewesen sein.

Stilistische Analyse

Bissinger bezeichnet die Malerei als »vulgär«, »kleinteilig-fein« und »penibel« mit einer flächig reihenden Bildkomposition[369]. Papamastorakēs schätzt die künstlerischen Fähigkeiten des Malers, die er als sehr konservativ bezeichnet, als gering ein und vermutet, dass den Stifter Damoro neben der theologischen Bildung des Priesters wohl Geldmangel zu dieser nicht sehr glücklichen Wahl veranlasst haben könnte[370].

In der Bildkomposition dominieren die agierenden Figuren allein oder in Gruppen großflächig den Raum. In Massenszenerien werden die Assistenzfiguren hinter- oder nebeneinander um die Protagonisten gruppiert. Georgios dominiert als Hauptfigur in der Eisenhaken-Marter-Szene raumfüllend die gesamte Vertikale des Bildfeldes, während in der Kreuzerhöhung das großangelegte Figurenensemble die ganze untere Bildhälfte ausfüllt. Auch in der einzig gut erhaltenen Protoplastenszene mit der Vertreibung erscheinen die fünf Protagonisten raumgreifend. Durch ihre Platzierung vor und hinter der Paradiesmauer entsteht eine gewisse räumliche Tiefe. Die zahlreichen Figuren, Architektur, Landschaft oder weitere Requisiten füllen die Bildflächen der Szenen fast vollständig aus, sodass nur an wenigen Stellen Raum für die dunkelblaue Hintergrundfarbe bleibt.

Als Bühnenbild für die Handlungsebene werden stilisierte Landschafts- und Architekturelemente verwendet, die nach einem einheitlichen Schema mit kleinen Varianten für alle Genesisszenen kopistisch hinterlegt sind. Die kulissenartig gestaltete Architektur der Paradiesmauer mit breiten, weiß gerahmten monochromen Farbflächen zieht sich ohne räumliche Tiefe über die gesamte Bildfläche. Die Gestaltung der Flora zeigt wenig Bemühen um botanische Genauigkeit. Vielmehr entsteht hier eine gleichkonzipierte Theaterkulisse mit

366 Spatharakis, Rethymnon 95 Anm. 40. – Spatharakis Dated 149.
367 Tsamakda, Kakodiki 50.
368 So zeigt es etwa die Hagios Ioannis-Kirche in Asphentiles, dat. Mitte 14. Jh.; zur Kirche Sucrow, Wandmalereien 143-144. – Tsamakda, Kakodiki. 34-35.
369 Bissinger, Wandmalereien 194.
370 Papamastorakēs, Biannos 326.

unterschiedlichen bunten Farbabstufungen, vor der die Figuren agieren. Der jeweils kongruente palmenartige Baumtypus, die Blumenwiese und die Paradiesmauer mit den vier Flüssen werden in allen Szenen repetiert. Diese homogene, gleichgestaltete Hintergrunddekoration verknüpft die Adam-und-Eva-Szenen durch sein wiedererkennbares schablonenhaftes Gestaltungsprinzip zu einer thematischen Einheit und legt zugleich den Schwerpunkt auf die davor agierenden Figuren.

Der Figurenstil ist durch eine harmonisch proportionierte, wohlgeformte, tendenziell schlanke und überlängte Statur gekennzeichnet. Die nackten Körper, wie auch der abgesetzte Brustansatz, und die Kniescheiben werden durch markante dunkelbraune Konturlinien gerahmt. Die Darstellung der Muskelbildung wird durch weiße Binnenzeichnung und farblich leicht abgestufte Rahmenlinien in Brauntönen erreicht. Die Farbübergänge gehen von den dunkelbraunen Randstrichen in ein ockerfarbenes Inkarnat über. Diese Nuancierungen geben den nackten Körpern Plastizität. Die Gewandung umschließt in etwas starrer Faltengebung die Körper, lässt jedoch die Körperkonturen meist noch gut erkennen. Der wenig ausladende Faltenwurf zeigt in den Farbübergängen breite Strichbahnen und aufgesetzte weiße Lichtakzentuierungen oder dunkle Binnenzeichnungslinien. In Massenszenen, etwa in der Kreuzerhöhung, werden die gereihten, etwas überlängten Figuren sehr schablonenhaft-starr ohne große Körperlichkeit gestaffelt, ähnlich der Jungfrauengruppe in Evangelismos. Musterungen oder Verzierungen werden sorgfältig, jedoch nicht kleinteilig-penibel und eher sparsam aufgetragen. Die ornamentale Ausstattung der Gewänder hemmt ein wenig den im Ansatz plastisch gestalteten Schwung der Falten. Der tendenziell länglich-ovale Gesichtstypus zeigt eine etwas weichere Zeichnung als in Evangelismos und Kalloni. Die Gesichter sind durch dunkelbraune breite Konturlinien begrenzt, die durch Farbabstufungen in das Ocker des Inkarnats übergehen, das oftmals mit strahlend blauer Augenfarbe und Augapfelweiß kontrastiert. Die Augen werden zudem wie in Evangelismos und Kalloni durch dunkle Umrisslinien und abwärtsführende Augenlidstriche betont. Die Augenbrauen sind stark hervorgehoben und gehen im Nasenrücken ineinander über. Auch hier erscheinen wie in den anderen beiden Kirchen die weißen Akzentstriche auf Stirn, Augen, Nase- und Mundpartie. Die strukturelle Haargestaltung erfolgt durch etwas starre, schematisch nebeneinandergesetzte weiße Streifen. Diese Merkmale sind auch für die Christos-Soter-Kirche in Galipha typisch (**Taf. 14, 2**).

Der Maler lässt eine Vorliebe für gedämpfte, unaufdringliche Farben erkennen. Ocker, Braun und Rotbraun dominieren die Farbskala. In den Genesisszenen erweitern dunkelgrüne, gelbe und graue Baumblätter die Palette. Kontrastierend dazu sticht das leuchtende Schiefergrau mit hellen Lichteffekten des Christus-Palliums hervor. Ein dunkelblauer Farbgrund hinterlegt die Szenerien. Braune Konturlinien und Aufhellungen durch Weißauftrag strukturieren die Bildfläche.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Auffällig sind die ikonographischen Gemeinsamkeiten der Georgs-Kirche mit der Antonios-Kirche in Kalloni. Diese zeigt ein etwas umfangreicheres Bildprogramm als Ano Viannos. Im westlichen Teil der Kirche steht im oberen Segment der Südwand eine Kreuzerhöhung (**Taf. 56**), daneben eine horizontal geteilte Szene mit der Geburt Marias unten und der Koimesis oben. Darauf folgt die Darstellung der Präfigurationen der Gottesmutter (**Taf. 54, 1**). In den Feldern darunter sind von Ost nach West eine Kindermordszene und die Darstellung des endzeitlichen Paradieses abgebildet (**Taf. 62, 2; 63, 1**). Unten läuft der Patronatszyklus des Heiligen Antonios entlang. An der Nordwand im Osten sind im oberen Teil die beiden auch in Evangelismos dargestellten Endzeitgleichnisse von der königlichen Hochzeit und den Jungfrauen platziert (**Taf. 11, 2; 12, 2**), darunter eine kombinierte Szene mit der Jüngerbelehrung und der Metamorphosis. Den ganzen westlichen Teil nimmt die Wurzel Jesse ein (**Taf. 60**). An der Westwand befindet sich ein großes Weltgericht mit einer Höllendarstellung (**Taf. 62, 1**). Die großen Monumentalszenen, die Wurzel Jesse wie auch die Präfigurationen der Gottesmutter und die Kreuzerhöhung kongruieren bis auf wenige Details mit der Bildgestaltung in Ano Viannos. Das Bild der Hypsosis scheint in beiden Kirchen nach derselben Schablone gemalt zu sein (**Taf. 55; 56**). Es gibt nur wenige Abweichungen in der Musterung der Ornate oder in einzelnen Handbewegungen. Die Reste der erhaltenen Szene mit den Präfigurationen der Gottesmutter entsprechen ebenfalls der Darstellung in Ano Viannos. Das Grundschema der Wurzel Jesse ist in beiden Kirchen gleich gestaltet. In den Einzelelementen zeigen sich leichte Abweichungen in der Ausführung. So wird das Lendentuch Christi, der Nimbus oder die Kopfneigung in der Kreuzigung in leicht differierender Weise ausgestaltet (**Taf. 63, 2**). Beim Vlies des Gideon variiert die Farbgestaltung der Gewänder, die Binnenzeichnung der Faltenbahnen oder die Schriftrolle in der Hand des Propheten (**Taf. 64, 1**). Da es sich sowohl um auf Kreta höchst selten dargestellte Szenen als auch um originelle, zum Teil beispiellose Umsetzungen dieser Themen handelt und darüber hinaus unikale Einzelheiten, etwa die hochgereckte Haltung des Bischofs mit dem Passionskreuz oder die Stifterdarstellung in der Kreuzerhöhung, übernommen werden, ist diese Parallelität äußerst auffällig und signifikant. Weiterhin lässt sich vermuten, dass die Westwand in Ano Viannos mit dem Weltgericht in Analogie zu Kalloni gestaltet wurde. Darüber hinaus tauchen die gleichen palmenähnlichen Bäume, die die Adam-und-Eva-Szenen in Ano Viannos zieren, im endzeitlichen Paradies in Kalloni erneut auf (**Taf. 62, 2**). Ein identisch gestaltetes schiefergraues, mit dunkelgrauer Linienführung und Weißaufträgen strukturiertes Gewand, das Christus in der Vertreibungsszene trägt, ist in der Paradiesdarstellung in Kalloni erkennbar. Ein ähnlich enges Abhängigkeitsverhältnis wurde bereits zwischen Kalloni und Evangelismos bei den Scheidegleichnissen von den Jungfrauen und der königlichen Hochzeit festge-

stellt (dazu dazu S. 36-37). Es ist anzunehmen, dass zwischen diesen, mit der Hinzuzählung von Galipha, vier Kirchen ein Werkstattzusammenhang besteht. Bemerkenswert sind allerdings das differierende Bildprogramm und die in großen Teilen voneinander abweichende bildliche Umsetzung des Adam-und-Eva-Themas in Evangelismos und Ano Viannos. Beide Kirchen zeigen eine sehr eigene szenische, ikonographisch nur bedingt deckungsgleiche Umsetzung, die gewiss durch den unterschiedlichen theologischen Entwurf evoziert ist. Evangelismos reflektiert die endzeitliche Parusie Christi, Ano Viannos setzt den Schwerpunkt stärker auf die Kreuzestheologie, sodass die Interpretation des Schöpfergotts als erhöhter und wandelnder Christus an diese Konzeptionen angepasst wird. Die gemeinsame Schnittmenge bilden der Entstehungsvorgang der Protoplasten und deren Bekrönung, die im Bildfeld horizontal entlanglaufende Paradiesmauer sowie der Ablauf des Sündenfalls mit dem drachenartigen Verführer. Der paradiesische Baum mit den lanzettenförmigen Blättern erscheint in Evangelismos als rotierendes Baumgebilde bei der Versuchung sowie im endzeitlichen Paradies als Palmenbaum (**Taf. 8, 1**). In Ano Viannos ist er fester Bestandteil des Paradiesambientes. Auch in Kalloni wird er für die Gestaltung des himmlischen Paradieses verwendet (**Taf. 62, 2**). Stilistisch lassen sich bei der Übersetzung dieses Palmenbaumes mit Lanzettenblättern in allen drei Kirchen große Übereinstimmungen durch den oben aufgesetzten, strahlenähnlichen Weißauftrag feststellen (**Taf. 64, 2**). Weiterhin ist der Kreuznimbus Christi mit etwas flüchtig aufgemalten, rotweißen streifenförmigen Hasten ebenso in den Erschaffungsszenen in Evangelismos wie in der Vertreibungsszene in Ano Viannos erkennbar. Er erscheint auch in der Kirche in Kalloni, etwa in der Wurzel Jesse.

Bei weiteren Stilelementen lassen sich zwischen den vier Kirchen enge Berührungspunkte aufzeigen. Die gedrängte Bildaufteilung lässt wenig Raum für den dunkelblauen Hintergrund. Die etwas überlängten Körper, die präsent den Bildraum beherrschen, und die oftmals etwas starre, schablonenhafte Figurenreihung sind in allen Kirchen zu beobachten. Ausgeprägt ist auch die Vorliebe für aufgesetzte Weißeffekte in der Binnenzeichnung, stärker blockartig auf der Gewandung und feiner strukturiert auf den Gesichtern und Frisuren oder Engelsflügeln. Ornamentale Verzierungen werden vielfältig eingesetzt. Die weißen aufgereihten Perlenschnüre finden gerne als Zierelement Verwendung. Auch den ovalen Gesichtstypus mit breiten dunkelbraunen Konturlinien, den großen, oftmals hellblauen, stark gerahmten Augen mit getupftem Augenweiß, den länglichen schmalen Nasenrücken und den akzentuiert gebogenen Augenbrauen zeigen alle vier Kirchen. Die reliefierten Designelemente im Nimbus werden allerdings nur in Evangelismos eingesetzt.

Der ikonographische und stilistische Vergleich lässt trotz unterschiedlichen Bildprogramms und abweichender Detailausschmückung eine gemeinsame Malerwerkstatt vermuten. Alle vier Kirchen stehen in unmittelbarer örtlicher Nähe zueinander. Auch der zeitliche Rahmen um 1400 spricht für eine enge Verbindung. Da sich in der Kirche in Kalloni fast alle »kopierten« Szenen wiederfinden, kann diese als Bindeglied bezeichnet werden. Ihr umfangreiches ikonographisches Programm könnte für die anderen Bildausstattungen als musterbuchartiger Fundus gedient haben. Beide Kirchen, Evangelismos und Ano Viannos, schöpfen aus ihrem ikonographischen Schatz. Allein die Fresken in Hagios Georgios in Ano Viannos sind fest datiert. Die zeitliche Zuordnung der drei Kirchen lässt sich wegen fehlender Stifterinschriften in Evangelismos und Kalloni nicht präzise festlegen. Stilistische und ikonographische Gemeinsamkeiten legen es nahe, zwischen diesen drei Kirchenausmalungen keinen allzu großen zeitlichen Abstand anzunehmen. Eine Datierung um 1400 wäre eine glaubhafte Option, denkbar in der Abfolge Kalloni-Evangelismos-Ano Viannos. Weiterhin sind die überwiegend zerstörten Malereien der Christos-Soter-Kirche in Galipha diesem Künstlerverband zuzuordnen, deren enge ikonographische und stilistische Nähe zum Adventus in Evangelismos aufzeigbar ist (dazu S. 36). Bei Annahme derselben Künstlerwerkstatt für alle vier Freskenausstattungen wären die analogen ikonographischen Schemata und Versatzstücke durch ein dort vorhandenes Repertoire an Dekorationsentwürfen zu erklären. Die Konzeption der jeweiligen Bildprogramme mit ihren individuellen Vorstellungen und die Auswahl aus der Szenenkollektion gehen sicher auf den Wunsch der jeweiligen Stifter zurück. Ob der in Ano Viannos erwähnte Maler und Priester Mousouros für alle bildlichen Kirchenausschmückungen verantwortlich war, ist nicht sicher nachweisbar. Durch die fast identischen Stifterabbildungen in Ano Viannos und Kalloni könnte er, eventuell zusammen mit weiteren Künstlern aus demselben Werkstattverband, bei der Gestaltung und Ausmalung dieser beiden Kirchen maßgeblich beteiligt gewesen sein. Die nuanciert unterschiedlichen Ausführungen im Detail, die Verwendung von verschiedenartigen Verzierungselementen oder die geringfügigen stilistischen Abweichungen sind durch die Beteiligung mehrerer Künstlerhände aus diesem Atelier bei der Bewerkstelligung der Freskengestaltung erklärbar.

Bildprogrammanalyse

Die vier kleinen Genesisepisoden sind, anders als in Akoumia, nicht bedeutungsvoll hervorgehoben, sondern haben ein bescheidenes Format und einen untergeordneten Platz im Bildprogramm. Im Gegensatz dazu beherrschen die drei monumentalen Bildfelder der Wurzel Jesse, der Kreuzerhöhung und der Präfigurationen der Gottesmutter den gesamten Raumkomplex. Zudem sind die vier in L-förmiger Rahmung um die Kreuzerhöhung angeordneten Darstellungen in den Georgios-Zyklus integriert. Das piktorale Konzept der Kirche zeigt eine Schau des durch alle Zeiten gültigen göttlichen Heilsplans. Die Szenen an der Nordwand kreisen thematisch um die zentralen Bilder der mariologischen Typologien und der Kreuzerhöhung mit dem hier als Passionskreuz interpretierten Kreuz, das, auf die Erlösungstat Christi hinweisend,

den Knotenpunkt der ganzen Oikonomia bildet. Die Erschaffung Adams im obersten Register steht am Beginn der langen Heilsgeschichte Gottes mit den Menschen. So genügen für den heilshistorischen Aspekt die vier auf die nötigsten Ereignisse der Urgeschichte konzentrierten Erzählungen von Erschaffung, Sündenfall und Vertreibung, die die Geschichte Gottes mit den Menschen einleiten. Als logische Folge des Sündenfalls werden im Anschluss nicht postparadiesische Geschehnisse der Protoplasten gezeigt. Vielmehr wird die Lebensrealität nach der Vertreibung aus dem Paradies am Beispiel des Heiligen Georgios veranschaulicht. Die Mühsal und Marter, das Einstehen für den Glauben, der Kampf gegen die bösen Mächte, hier in Gestalt des Kaisers und seiner Schergen, und sein qualvoller Tod werden den Gläubigen vor Augen geführt. So erfüllen die Adam-und-Eva-Szenen neben der heilsgeschichtlichen zugleich auch eine ätiologische Funktion. Sie erklären Mühsal und Tod des irdischen Lebensweges. Zugleich taucht eine paränetische Implikation auf. Die Vita des Georgios ist vorbildhaft für die Gläubigen und wird antitypisch dem der Protoplasten gegenübergestellt. Das Einstehen für den Glauben und das Widerstehen gegenüber allen Anfechtungen wird mit der Übertretung und dem Erliegen der Versuchung im Sündenfall kontrastiert und dem Betrachter als gottgefälliger, idealer Lebensweg aufgezeigt. Als Lohn wird die Erlösung am Ende der Zeit bei der Wiederkunft Christi in Aussicht gestellt. Auffällig ist, dass der Passionszyklus Christi fehlt und dafür die ausführliche Hagiographie des Georgios als posttypologischer Bezug zur Christusvita eingesetzt wird[371]. Wundertopos, Martyrium und Vernehmung durch den Kaiser stehen für Christi Wunder, Geißelung und Verhör[372]. Die Totenliturgie bestätigt diese Gleichsetzung. Der Märtyrertod wird als Abbild des Opfertodes Christi angesehen[373].

Hoffnung auf Erlösung und auf ein erneuertes Paradies wird in den Bildern der Präfiguration der Gottesmutter in Aussicht gestellt. Mit der Inkarnation beginnen die Neuschöpfung Gottes und, damit einhergehend, die Erlösung und Vergöttlichung der sündigen Menschen. Die Menschwerdung Christi ist hier eng in die universale Heilsgeschichte eingewoben. Bereits die alttestamentlichen Propheten weissagten die Geburt des Erlösers und das Mysterium der Jungfräulichkeit der Gottesmutter. Seinen Höhepunkt erlangt der Heilsplan Gottes jedoch mit der Kreuzigung Christi, auf die neben der Darstellung in der Wurzel Jesse noch zweimal hingewiesen wird, in der Kreuzigungsszene selbst an der Südwand und in der Kreuzerhöhung des Passionskreuzes an der Nordwand. Das Holz des Paradiesbaumes wird im Kreuzesholz antitypisch aufgenommen. Durch das Kreuz wird der Sündenfall in eine neue Dimension erhoben und eine neue Stufe in der Heilsordnung erreicht. Versteckte Hinweise in den Adam-und-Eva-Szenen verbinden diese mit der inkarnatorisch-staurologischen Bildkonzeption. Bereits dort reflektieren eingebaute Chiffren die Menschwerdung und das Kreuzesgeschehen im Voraus. Die Geburtsmatte Adams wird mit der Marias parallelisiert und weist auf die Geburt Christi hin. In der gleichbleibenden Kulisse, die durch die vier Paradiesflüsse und die vier stilisierten Bäume gekennzeichnet ist, werden die vier Enden des Kreuzes prototypisch sichtbar gemacht. Die Exegese des Schöpfergottes als wandelnder Christus passt sich in das Konzept des auf die Kreuzestheologie ausgerichteten Bildprogramms ein. Ano Viannos verändert bewusst den Kreatortypus der anderen drei Kirchen. Der erhöhte und wiederkommende Weltenrichter wird durch den irdischen Christus ersetzt. Die stärkere Betonung der menschlichen Natur des Erlösers verweist auf seinen Kreuzestod. Die protologischen Szenen sind durch ikonographische Zeichen und ihre theologische Konzeption bereits auf die staurologische Erlösungstat ausgerichtet. Zusammen mit den Heiligen-Vita-Szenen schaffen sie die bildliche Einfassung für die bedeutsamen Heilstaten Gottes, die Inkarnation und den Kreuzestod Christi.

An der Südwand wird mit der monumentalen Wurzel Jesse, dem Stammbaum Jesu mit den unzähligen alttestamentlichen Präfigurationen, die universale Heilsgeschichte komprimiert zusammengefasst. Der Erlösungsweg Gottes mit den Menschen wird aufgezeigt, der bereits im Alten Testament verwurzelt ist. Die Adam-und-Eva-Episoden verlängern diesen Abriss retrospektiv um den eigentlichen Ursprung der Menschheitsgeschichte, die in der Spitze der Wurzel Jesse mit Inkarnation, Kreuzestod und Erhöhung Christi ihre Krönung erreicht. Die nebenstehende Kreuzigung und die gegenüberliegende Kreuzerhöhung prononcieren die theologische Ausrichtung des Bildprogramms auf den Kreuzestod als Zentrum der universalen Heilsgeschichte.

Die an der Westwand vermutete Darstellung des Adventus Christi zum Weltgericht demonstriert die Vollendung dieser Heilsgeschichte und die erhoffte endgültige Rückführung in das Paradies, das Adam und Eva am Beginn der Menschheitsgeschichte verloren haben. Das Endzeitparadies ist dann als Restituierung des Garten Eden zu interpretieren, der den Anfang des Bildprogramms im Westteil der Kirche bildet. Urzeit- und Endzeitdarstellungen rahmen so die Heilsgeschichte als typologische Klammer ein. Es entwickelt sich ein dreiteiliges heilsgeschichtliches Schema: die ideale Urzeit im irdischen Paradies, die leidvolle Gegenwart auf der Erde und die heilvolle Endzeit im himmlischen Paradies. Das Kontinuum ist dabei die auch nach dem Sündenfall geltende Gnade und Güte Gottes für den Menschen, die sich im Kreuzestod Christi manifestiert und auch für den eventuell verstorbenen Stifter

371 Zur Funktion der Hagiographie als Postfigura Christi Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte 139-142.

372 Auch Koukiaris, Wall Paintings resümiert in seinem Aufsatz über zwölf Kirchen auf Kreta und auf dem Peloponnes mit reduziertem christologischem Zyklus, dass dieser durch Heiligenviten ersetzt wurde. Die Beliebtheit der Hagiographien ab Ende des 13. Jhs. zeigt sich auch in den zahlreichen Hagiologien der Patriarchen und Mönche und in der Bewegung des Hesychasmus (116). Zudem spiegelt sich die politische Situation der venezianischen Besatzung und der dadurch entstandenen Bedrängnisse der orthodoxen Kirche in den Martyrien der Heiligen, die diese durch ihr Bekenntnis zum christlichen Glauben gegenüber der kaiserlichen Macht erlangten (117).

373 Totenfeiern 20.

gültig ist. Der Schwerpunkt dieses Bildkonzepts wird von der eschatologischen auf eine staurologische Ebene verlagert. Liturgisch eingebunden ist das ganze Programm in das Fest der Kreuzerhöhung, das sowohl der ersten Menschen und ihrer Sünde gedenkt als auch an den erlösenden Kreuzestod Christi erinnert. Die kommemorative Totenzeremonie, der etwaig das Stiftertrio in der Kreuzerhöhung zuzuordnen ist, nimmt im Gedenken an den verstorbenen Stifter Georgios Damoro die Erinnerung an die göttliche Erschaffung des Menschen und seine Rückführung in das Paradies auf.

Die Kreation unikaler Szenen wie der Präfigurationen der Gottesmutter und die außergewöhnliche Umsetzung der Kreuzerhöhung verleihen dem Bildprogramm zusammen mit den unkonventionellen und individuell interpretierten Adam-und-Eva-Sequenzen Exklusivität und Originalität. Durch die Neuschöpfung von szenischen Bildelementen und die innovative thematische Zusammenstellung sticht die Kirche in Ano Viannos zusammen mit der »Schwesterkirche« in Kalloni aus dem traditionellen Kanon anderer kretischer Kirchen hervor. Konzeption, Szenenauswahl und Komposition bekunden die Bedeutung des Stifterpotentials. Das durchdachte und hoch diffizile Bildprogramm basiert mutmaßlich auf dem theologischen Wissen des Priesters und Malers Ioannis Mousouros.

Der Narthex der Panagia-Kirche in Diblochori

Die Εκκλησία της Παναγίας της Ζωοδόχου Πηγής in Diblochori (Ντιμπλοχώρι)[374] befindet sich in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios. Der heute verlassene Ort liegt südwestlich von Mourne, in der Nähe der Kreisstadt Lampini. Die Kirche steht auf einem ehemaligen Territorium der berühmten kretischen Adelsfamilie der Kallergis[375]. Die Bezeichnung Ζωοδόχος Πηγή geht auf die Panagia-Kirche der lebenspendenden Quelle, die wohl bereits durch Justinian an einem alten Heiligtum außerhalb Konstantinopels errichtet wurde, zurück[376]. Die Gegend um Lampini ist zudem für ihre vielen heilkräftigen Quellen berühmt.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Die Kirche wird, wie auch die bisherigen, in der gängigen Forschungsliteratur behandelt. Gerola transliteriert in seinem vierten Band zu den venezianischen Monumenten Kretas (1932) die Stifterinschrift[377]. In einigen Aufsätzen aus den 70er Jahren erwähnt Borboudakēs auch die Panagia-Kirche[378]. Eine kurze Ausführung zum Bildprogramm bietet Pelantakēs 1973 in seinem Heft zu den byzantinischen Kirchen im Bezirk Hagios Basileios[379]. Im Reiseführer »Byzantinisches Kreta« von Gallas/Wessel/Borboudakis (1983) werden in Kürze die Malereien des Narthex erwähnt[380]. Zum Stil äußert sich Bissinger im Kreta-Artikel des RbK (1990) und in seinem Kreta-Buch (1995)[381]. Eingehend beschäftigt sich Spatharakis in seinem Band zu datierten Kirchen auf Kreta (2001) und erneut in seinem aktuellen Buch zu den Kirchen in Hagios Basileios (2015) mit dieser Kirche[382]. Pyrrou ordnet den Narthex in Diblochori einem weitgefassten Werkstattkomplex zu, dessen Maler im 14. bis Anfang des 15. Jahrhunderts die Kirchen auf den Feudalgütern der Adelsfamilie Kallergis ausmalten (2014)[383]. Weiterhin wird 2014 in einem Aufsatz von Angelakē die Adventus-Darstellung im Narthex von Diblochori behandelt[384].

Das Kirchengebäude besteht bautypologisch aus einer Einraumkapelle von ca. 2,50 m × 8 m und einem später im Westen angebauten querliegenden Narthex von ca. 3,40 m × 3,10 m, in den die Genesisszenen eingefügt sind (**Taf. 65, 1**)[385]. Der Narthex überragt, ähnlich wie in Akoumia, in Breite und Höhe den Naos. Ein jeweils einjochiges, spitzbogiges Tonnengewölbe ohne Gurteinteilung überfängt die beiden Kirchenräume. Ein eingezogener Öffnungsbogen in der ehemaligen, jetzt teilweise zerstörten Westwand des Naos trennt wie in Akoumia die zwei Raumteile. Die Außenseite besteht aus verputzten Feldsteinmauern, auf die ein mit runden Schindeln gedecktes Satteldach aufgesetzt ist. An der Westwand des Narthex sind im oberen Teil fünf Keramikschalen eingemauert[386]. Am Westgiebel des Narthex sind die Reste eines aufgemauerten Glockenturms zu sehen. Im Süden wurde nachträglich ein kapellenartiger Anbau ohne Ausmalung angefügt. Die Eingangstür mit spitzbogigem Tympanon befindet sich im südlichen Teil des ansonsten unbelichteten, fensterlosen Narthex. Gkratziou vermutet, dass die Kirche ursprünglich als Katholikon eines Klosters fungierte[387]. Diese Hypothese, für die jedoch keine zwingenden und nachvollziehbaren Argumente angeführt werden, könnte gegebenenfalls durch archäologische Freilegungen im Umfeld der Kirche untermauert werden.

Eine Stifterinschrift, die sich an der Nordwand des Naos über einem großen Ornamentfeld direkt neben dem Durchgangsbogen befindet, datiert den Anbau und die Malereien des Narthex auf das Jahr 1417 (**Taf. 65, 2**). Die schwarzgelb gerahmte Inschrifttafel ist auf roten Grund aufgesetzt. Das helle Schriftfeld ist mit gleichmäßigen, formschönen schwarzen und 4 cm hohen, akzentuierten Majuskeln mit Ligaturen sehr akkurat ausgefüllt. Die Inschrift wurde von Gerola[388] als Faksimile nachgezeichnet und transliteriert und lautet nach eigener Übersetzung: »Erneuert und ausgemalt wurde die göttliche und hochheilige Kirche der allergesegnetsten Herrin, unserer Theotokos und immerwährenden Jungfrau Maria Lampinis, durch Mitwirkung und Mühe und Ausgaben des Herrn Leontakis Troulinos und seiner Frau Anis und ihrer Kinder, und seiner Brüder Herrn Nikolaos und Herrn Ioan-

374 Zur Geschichte der unterschiedlichen Schreibweisen des Ortes s. Spanakēs, Poleis 587-588.
375 Zur Familie der Kallergis Gerland, Noblesse 50-56. – Detorakis, Geschichte 146-147. 167-187. – McKee, Venetian Crete 76-83. – Borboudaki, Meronas Kallergis 105-118.
376 Vassilaki, Virgin 21 mit Verweis auf Prokopios, »de aedeficiis« 1.3.1.
377 Gerola, Monumenti Veneti IV 492 Nr. 6.
378 Borboudakēs, Chronika 353 Abb. 256; Chronika 659-690; ArchDelt 27, 1972; ArchDelt 30, 1975.
379 Pelantakēs, Agios Basileios 173-174.
380 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 289-291.
381 Bissinger, Kreta 1153. – Bissinger, Wandmalereien 208-209 Nr. 187 Abb. 177.
382 Spatharakis, Dated 170-173 Nr. 56. – Spatharakis, Agios Basileios 42-53 Nr. 6.
383 Pyrrou, Kissos 147; Untersuchungen zu diesem Kallergis-Werkstattkomplex erfolgten bereits durch Borboudakēs, Panagia Merōna (1986) und Borboudaki, Meronas Kallergis (2013/2014) und Panagia Meronas Amari (2015); dazu auch Georgopoulou, Architecture 469-470.
384 Angelakē, Diblōchori.
385 Maße nach Kōnstantinos, Zōodochos Pēgē.
386 Zu den eingemauerten Schalen an den Außenwänden kretischer Kirchen Yangaki, Vessels mit weiterer Literatur.
387 Gkratziou, Krētē 97.
388 Gerola, Monumenti Veneti IV 492 Nr. 6; dazu auch Pelantakēs, Agios Basileios 33-34.

nis. Vollendet im Monat Juni (am) 5., Indiktion 10, im Jahre 6925 = 1417«. Es handelt sich um eine Kollektivstiftung der Familie Troulinos, die wohl dem lokalen Landadel angehörte, wie es der Titel des Kyr (Κυρ) nahelegt. Diese honorige Auszeichnung für die Donatoren ist in allen drei erhaltenen Stifterinschriften der Adam-und-Eva-Kirchen zu lesen. Auch dieser Stifter gehörte gemäß einer Adelsliste der Noblesse des ländlichen Rethymnon der kretischen Oberschicht an[389]. Ein Leontakios Troulinos aus Rethymnon wird als Anhänger der antilateinischen Verschwörung unter Siphis Vlastos, allerdings in den Jahren 1453/1454, erwähnt, wahrscheinlich ein Abkömmling dieser wohl nationalkretisch gesinnten Familie, die in der Gegend von Rethymnon angesiedelt war[390]. Der Name Maria Lampini ist eine lokale Bezeichnung und steht in Beziehung zur ursprünglichen Bischofstadt Lambi/Lampini[391], die 8 km von Diblochori entfernt liegt. Dort befindet sich die Bischofskirche, eine große Kreuzkuppelkirche aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die der Panagia geweiht ist[392]. Die Malereien des Naos in Diblochori werden aus stilistischen Gründen von Bissinger Ende des 13. Jahrhunderts datiert[393]. Spatharakis weist aufgrund der teilweise erhaltenen Stifterinschrift im Naos die Fresken der Werkstatt von Theodor Daniel und Michael Veneris Anfang des 14. Jahrhunderts zu[394].

Szenenanordnung

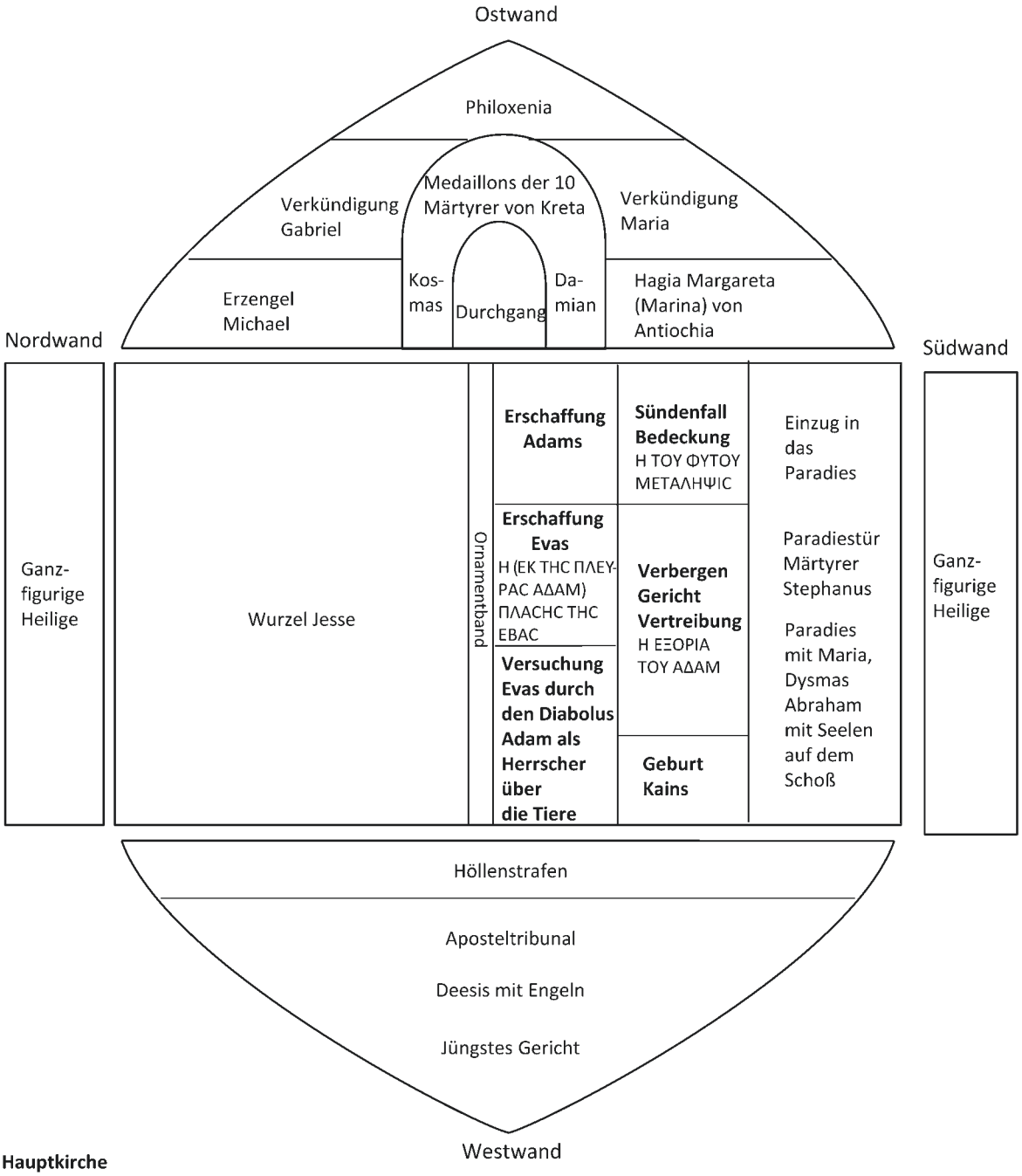
Die Bildprogramme im Naos und im später angebauten Narthex stammen aus zeitlich unterschiedlichen Ausmalphasen (**Abb. 5**)[395]. In der Apsiskalotte des früher datierten Naos befindet sich eine Deesis, am Apsisbogen das Mandylion und die bipolare Verkündigung, im Apsisrund die Kirchenväterliturgie. Das Gewölbe des Bemas ziert eine Himmelfahrtsdarstellung. Der Naos enthält neben einem christologischen Zyklus in den oberen Gewölbeabschnitten jeweils nach unten anschließend acht Szenen aus dem Marienleben, die dem Patrozinium der Panagia Rechnung tragen. Der später durchgebrochene spitzbogige Durchgang zum Narthex, der die ursprüngliche Westwand zerstört hat, ist an der Bogenunterseite mit den nur teilweise erhaltenen Büsten der zehn Märtyrer von Kreta und unterhalb der Konsolen mit den stehenden Ärzteheiligen Kosmas und Damian dekoriert.

Der Narthex wird durch die bildliche Ausstattung der Ostwand, die nach den ikonographischen Gesetzen einer Apsis gestaltet ist, als eigener Kirchenraum verstanden. Auf dem Tympanon des Bogens zum Narthex hin befindet sich die Philoxenia Abrahams mit wunderschön gestalteten Realien auf dem gedeckten Tisch. Anschließend folgt nochmals wie in der Hauptapsis eine bipolare Verkündigung. In der unteren Wandzone steht unter dem Verkündigungsengel Gabriel der Erzengel Michael, und unter Maria erscheint im Gegenüber eine weibliche Heilige in imperialer Kleidung mit Märtyrerkreuz. Ansonsten beinhaltet der Narthex ein reduziertes Programm mit nur wenigen, zum Teil monumentalen Szenen. Das spitzbogige Gewölbe ist in der Mitte durch ein Ornamentband geteilt. Die nördliche Hälfte ist vollständig mit einer großen, nur noch fragmentarisch erhaltenen Wurzel-Jesse-Darstellung bedeckt. Der Südteil zeigt gegenüberliegend sechs gerahmte Genesisszenen in zwei Registern. Von Ost nach West beginnt der Zyklus oben mit der Erschaffung Adams, danach folgen die Erschaffung Evas und dann eine Doppelszene mit der Versuchung Evas durch den Teufel kombiniert mit Adam vor den Tieren. Die zweite Reihe schließt im Osten mit der kontaminierten Szene des Sündenfalls und der Bedeckung an. Die nächste Darstellung beinhaltet das Verbergen der Protoplasten, das Gericht und die Vertreibung. Als postparadiesische Szene wird die Geburt Kains visualisiert. Die darunter folgende Zone ist dem Thema des endzeitlichen Paradieses gewidmet. Der Heilige Stephanos führt die Chöre der Erlösten zur Paradiestür. Dahinter thront die Gottesmutter zusammen mit dem guten Schächer und Abraham, der die verstorbenen Seelen auf dem Schoß hält. Die unteren Wandzonen bedecken ganzfigurige Heilige in sehr schlechtem Erhaltungszustand. An der Westwand ist das letzte Gericht thematisiert. Der obere Teil zeigt den zweiten Adventus Christi. Darunter sind einzelne gerahmte Felder mit Köpfen von Heiligen verortet. Ganz unten rechts ist die Hölle, in deren Feuerstrom die Verdammten hineingeworfen sind, in Szene gesetzt. Links sind einige mit Rahmen versehene Segmente mit unterschiedlichen Sünderdarstellungen und ihren Bestrafungen erhalten.

Adam-und-Eva-Szenen

Über den gesamten oberen südlichen Gewölbeteil ziehen sich die sechs gerahmten Szenen in zwei Registern, die zusammen mit dem endzeitlichen Paradies eine malerische Einheit bilden (**Taf. 66**). Als Gegenüber zu diesem Bildensemble ist eine monumentale Wurzel Jesse an die Nordwand gesetzt.

389 Sturgza, Dictionnaire 75.
390 Detorakis, Geschichte 184; Gerland, Noblesse 167 erwähnt weiterhin ein Dokument von 1577 eines Notars aus Rethymnon namens Ioannes Troulinó.
391 Das Episkopat von Lambi existierte seit 431. Der Name leitet sich vom antiken Ort Lampi (Λάμπη) oder Lappi ab. Der Sage nach wurde es als Bistum von Titus, dem legendären ersten Bischof von Kreta, gegründet. Nach der Wiedereroberung Kretas durch Nikephoros Phokas wurde das Episkopat nach Kalamonas verlegt (heute in Rethymnon); dazu Curuni/Donati, Creta 104. – Andrianakēs, Agios Basileios 19.
392 Zur Kirche Kalokyrēs, Lampēs. – Curuni/Donati, Creta 104 Nr. 20. – Andrianakēs, Agios Basileios 19-25. – Spatharakis, Agios Basileios 111-128 Nr. 15 mit weiterer Literatur.
393 Bissinger, Kreta 1153.
394 Spatharakis, Agios Basileios 52-53.
395 Zum Bildprogramm der gesamten Kirche Spatharakis, Dated 170-172. – Spatharakis, Agios Basileios 42-50.



Hauptkirche
Bema:
Deesis (Apsiskonche), Kirchenväterliturgie, Diakone, Verkündigung, Mandylion, Himmelfahrt im Gewölbe, Heiligenfiguren
Naos:
Tonnengewölbe:
christologischer Zyklus oben
Südseite: Geburt, Reise nach Bethlehem, Lazaruserweckung, Judasverat
Nordseite: Anastasis, Einzug in Jerusalem, Taufe, Darbringung
mariologischer Zyklus unten
Südseite: Zurückweisung von Joachims Opfer, Verkündigung an Joachim, Treffen Joachim/Anna, Verkündigung an Anna, Christusszene
Nordseite: Tempelgang Marias, Liebkosung Marias, Geburt Marias
Südwand: thronender Christus, Konstantin und Helena, Heiliger und 2 Soldatenheilige zu Pferd
Nordwand:
Stifterinschrift mit Bezug auf den Narthexanbau, 6925=1417, Ornamente, 2 Soldatenheilige zu Pferd, Koimesis
Westwand:
Ornamente, Durchgang zum Narthex

Abb. 5 Szenenanordnung: Panagia-Kirche in Diblochori.

Erschaffung Adams

Der Adam-und-Eva-Zyklus beginnt wie auch in den vorherigen drei Kirchen mit der Erschaffung Adams (**Taf. 67, 1-2**). Der gesamte rechte Teil der Szenerie ist bis auf wenige Reste zerstört. Er lässt sich anhand der nächsten, besser erhaltenen Abbildung, der Erschaffung Evas, recht gut rekonstruieren. Im linken Bildteil steht eine hintereinander gestaffelte Dreiergruppe von geflügelten Engeln in Loros-Kostümen. Der vordere Engel steht frontal und verdeckt teilweise die zwei anderen, der rechte beugt seinen Kopf zu ihm herab. In der Bildmitte ließe sich, ähnlich wie in Akoumia, ein Schöpfungsbaum vermuten, so wie ihn auch die folgende Eva-Erschaffungsszene zeigt (**Taf. 68, 1-2**). Dort wird jedoch kein anthropomorphes Gebilde wie in Akoumia verwendet. Der Baum weist vielmehr botanische Züge auf. Auf einem langen braunen Stamm sitzt eine Krone aus dichten gefiederten, schmalen Blättern und herabhängenden ovalen, feigenähnlichen Früchten. Bei der Adamerschaffung sind lediglich die Quellen der vier Flüsse schemenhaft zu erkennen, die wie Wurzeln aus dem Baum hervorströmen. Auf diesen liegt wie in Akoumia bildparallel der nackte Adam, lang ausgestreckt mit geschlossenen Beinen und enganliegenden Armen. Mit den Füßen berührt er den neben ihm stehenden Engel. Der Oberkörper ist in Umrisslinien erkennbar, der Kopf zerstört. Dieser lässt sich am besten nach dem erhaltenen Kopf in der Tierbewachungsszene rekonstruieren (**Taf. 69, 1-2**). Dort trägt der bärtige Adam eine mit Edelsteinen verzierte gezackte Krone wie in Evangelismos, Akoumia und Ano Viannos, hat hingegen keinen Nimbus wie in Akoumia. Die ganze rechte Bildseite ist ruinös. Nur noch ein Truhenthron in der rechten Bildecke ist vorhanden. An dieser Stelle war sicherlich die Schöpfergruppe platziert, die durch die Umrisslinien bei der Evaerschaffung im linken Bildteil und das Christus-Engel-Arrangement in der Vertreibungsszene präzisiert werden kann (**Taf. 68, 1-2; 76, 1-2**). Christus mit Kreuznimbus und Rotulus in seiner linken Hand sitzt auf einem Truhenthron und weist mit der Rechten auf den liegenden Adam. Es ist durchaus vorstellbar, dass um ihn herum wie in Akoumia fünf weitere Engel geschart standen. Drei sind deutlich erkennbar, die Malerei auf der angrenzenden Fläche ist weitgehend zerstört. Von der Raumgebung her ließen sich zwei weitere Engel ergänzen, sodass auch hier die Achtzahl wie in Evangelismos, Akoumia und eventuell auch in Ano Viannos erreicht wäre. Die Aufteilung drei zu fünf erfolgt dann analog zu Akoumia. Die Hypothese der acht Engel lässt sich durch die ikonographische Nähe zu Akoumia, die sich in den weiteren Darstellungen verifizieren wird, und die Achtzahl der Engel bei der Vertreibung untermauern. Die Liegeposition Adams ist wie in Ano Viannos und Akoumia ausgerichtet. Sein Kopf zeigt zu Christus, sodass kein Blickkontakt zwischen Schöpfer und Geschöpf besteht, während in Evangelismos durch die spiegelverkehrte Lage die Blicke aufeinander gerichtet sind. Den Hintergrund bilden mutmaßlich, wie in der folgenden Szene zu erkennen, zwei mit Früchten behangene Bäume mit gefiederten Blättern und ein Gebüsch aus Laubwerk und Blumen.

Erschaffung Evas

Die Bildaufteilung bei der Erschaffung Evas ist ähnlich gestaltet wie in der vorherigen Szene (**Taf. 68, 1-2**). Die Schöpfergruppe mit Christus und den zu ergänzenden fünf Engeln ist in die linke Bildhälfte gerückt. In der Mitte steht abermals der Schöpfungsbaum. Aus dem geschwungenen Stamm entsprießt oben eine geteilte Krone aus langem gefiederten Blattwerk mit feigenartigen Früchten. Weitere Bäume wachsen rechts und links davon. Über den vier Flussquellen, die wie Wurzeln den Baum nach unten verlängern, liegt horizontal Adam ebenso wie bei seiner Erschaffung. Durch die neue Bildanordnung ist auch er spiegelverkehrt abgebildet, mit dem Kopfende wieder zur Schöpfergruppe hin ausgerichtet. Aus seiner linken Seite erhebt sich die Halbfigur Evas. Beide Protoplasten sind, bis auf die unteren Extremitäten Adams, nur noch in Konturlinien erhalten. Bei Adam lässt der Umriss seines Kopfes auf eine Bekrönung schließen, bei Eva sind die Zerstörungen für eine Kronenzuweisung zu groß. In der Versuchungsszene lassen sich jedoch die Reste eines goldenen Kronreifs oder Diadems erkennen (**Taf. 70; 71, 1**). Nach dem Vorbild der anderen Kirchen haben beide einen begrüßenden Blickkontakt zueinander, wie es die Kopfwendung Evas und leicht erhöhte Kopfhaltung Adams nahelegen. Die drei weiteren Engel, die man hier analog zur Erschaffung Adams im rechten Bildteil erwarten würde, fehlen hier und sind durch die geschlossene Paradiestür ersetzt. Eingerahmt durch hohe zinnenbekrönte Türme erhebt sich in der Mitte das mit Edelsteinen verzierte, zweiflügelige verschlossene Paradiestor. Der obere Teil wird durch einen burgartigen Aufbau mit Zinnen dekoriert, in den ein ornamental aufgemaltes Gesicht integriert ist. Ob es sich um ein rein dekoratives Element handelt, wird noch zu klären sein. Von unten führen Treppenstufen zum Tor hinauf. Die Füße Adams berühren den linken Pfosten der Paradiestür. Der Hintergrund besteht aus einem analogen botanischen Ambiente aus Sträuchern, Blumen und Paradiesbäumen wie in der vorherigen Szene. Die Überschrift im oberen Bildfeld lautet: Η ΕΚ ΤΗϹ ΠΛΕΥΡΑϹ ΑΔΑΜ ΠΛΑϹΗϹ ΤΗϹ ΕΥΑϹ (die Erschaffung Evas aus der Seite oder Rippe Adams).

Versuchung Evas und Adam als Herrscher über die Tiere

Das nächste Bildfeld kombiniert wie in Akoumia zwei Szenen, die Versuchung Evas und den thronenden Adam vor den Tieren (**Taf. 69, 1-2**). Die Ikonographie schließt sich eng an die in Akoumia an. Im linken Bildfeld schreitet eine menschenähnliche schwarze Teufelsgestalt mit knochigen Gliedmaßen, einem abstehenden schwarzen Haarschopf, schwarzen gefiederten Flügeln und einem dünnen, um sein linkes Bein

geschlungenen Schwanz mit großen Schritten voran (**Taf. 70**). Über ihm erscheinen der Kopf und der Körper einer vertikal gewundenen Schlange. Sein Ausdruck wirkt grimmig und sein rechter Arm ist erhoben. Der ausgestreckte Zeigefinger weist auf die vor ihm stehende Eva und berührt fast ihre Stirn (**Taf. 71, 1**). Diese steht abgewendet im Dreiviertelprofil und dreht den Kopf leicht zu dem schwarzen Wesen hin. Die Augen blicken wie in Akoumia den Betrachter an. Auf ihrer geflochtenen Haartracht sind die Reste eines goldenen Kronreifs oder Diadems auszumachen. Anders als in Akoumia, wo ein Thron für Eva fehlt, steht neben ihr ein leerer Truhenthron, dessen Rückenlehne die obere Hälfte eines Vierflüglers bildet (**Taf. 71, 2**). Evas rechter Arm ist erhoben und weist auf den neben ihr wachsenden Baum. Die Linke ist nach unten ausgestreckt und zeigt auf den auf der anderen Seite dieses Baumes sitzenden nackten und bekrönten Adam. Er ist in Dreiviertelprofil auf einem Truhenthron mit Suppedium, ohne die Vierflüglerlehne wie bei Eva, platziert, die linke Hand liegt auf seinem linken Knie. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Rechten weist er auf eine Tiergruppe vor ihm, die in gestaffelter Formation auf den Stufen zur geschlossenen Paradiespforte steht. Die Paradiestür ist ebenso wie in der vorherigen Szene gestaltet. Die Gruppe der sechs Landtiere ist teilweise zoologisch spezifizierbar, teilweise auch phantasievoll ausgeführt. Ein Löwe, gehörnte Tiere, eine Art Gans und ein schlangenähnliches Getier blicken auf den vor ihnen sitzenden Adam. Die zwei Bäume im Hintergrund haben ihr Aussehen verändert. Statt der Schöpfungsbäume der vorherigen zwei Szenen trägt der linke spitz zulaufende große Blätter mit rundlicher Fiederung und kleine filigrane Blüten. Der rechte Baum zeigt dichtes länglich-ovales, ungefiedertes Blattwerk und runde Früchte. Die Überschrift ist bis auf einzelne Buchstaben nicht mehr lesbar.

Sündenfall und Bedeckung

Auch das nächste Bildfeld enthält erneut eine kontaminierte Darstellung, anders als in Akoumia, wo ausschließlich der Sündenfall gezeigt wird (**Taf. 72, 1-2**). Der linke Bildteil schließt sich indes ikonographisch an die dortige Abbildung an. Auf einem Truhenthron sitzt der bekrönte, nackte Adam, das rechte Bein ist angewinkelt und hochgezogen, als wolle er mit dem Fuß seine Scham bedecken, das linke hängt herab. Neben ihm steht ein leerer Thron, dessen halbrunde Rückenlehne oben mit einem kronenähnlichen Gegenstand dekoriert ist und darunter den gewundenen Teil eines Vierflüglers erkennen lässt. Es ist denkbar, dass hier vorausschauend die Krone Evas, die beim Sündenfall verlorengeht, abgebildet ist. Die vier Quellen der Paradiesflüsse treten unter dem Thron hervor. Hinter dem Thron wächst der Baum in der Mitte des Paradieses in die Höhe. Er entspricht dem Aussehen nach dem Baum der Schöpfung. Neben diesem steht die nackte Eva im Dreiviertelprofil zu Adam hingewendet. Auffällig ist die Betonung der Brüste Evas durch eine starke dunkelbraune Konturierung. Mit ihrer rechten Hand greift sie oben in den Baum und pflückt eine kleine rundliche Frucht. Mit der anderen Hand reicht sie eine weitere an den sitzenden Adam, der seinen linken Arm angewinkelt erhoben hat und mit der geöffneten Hand die Frucht berührt. Eine Esshandlung beider wird nicht verbildlicht. Wie in den drei bereits untersuchten Kirchen befindet sich hinter Eva ein drachenschlangenähnliches, auf zwei Beinen stehendes Hybridwesen mit einem schlangenähnlichen Hals und Kopf, Flügeln und einem langen geringelten Schwanz (**Taf. 73, 1**). Eva neigt den Kopf seitwärts zu ihm herab. Es scheint, als ob das Getier ihr etwas ins Ohr flüstern würde (**Taf. 74, 1**). Durch die oberflächlichen Zerstörungen sind viele Details nicht mehr präzise sichtbar. Durch eine Vergrößerung der Abbildung lassen sich zwei ungewöhnliche Elemente in der Komposition erahnen. Die Beine Evas werden unten von dem Schwanzende der Chimäre wie von Fesseln umwunden (**Taf. 73, 2**). Hinter dem herabgewölbten Schlangenhals des Drachens über Evas Kopf ist der Hintergrund orangerot gefärbt. Mit schwarzen Strichen eingezeichnete Gesichtszüge eines Tieres sind erkennbar. Der Tierkopf zeigt große Ähnlichkeit mit dem in der Weltgerichtsszene an der Westwand im roten Höllenfeuer stehenden Untier (**Taf. 74, 1-2**). Die rechte Bildhälfte bietet eine ikonographische Innovation, die nicht im Repertoire der vorherigen Kirchen vorhanden ist. Raummäßig etwas gedrängt werden die Protoplasten beim Bedecken ihrer Scham nach dem Sündenfall gezeigt (**Taf. 75**). Ein groß aufgerichteter nackter Adam, jetzt ohne Krone, reckt sich zu einem über ihm wachsenden Baumwipfel mit großen feigenähnlichen Blättern. Mit seinem rechten ausgestreckten Arm greift er nach einem Blatt, während er mit der linken Hand bereits eines vor seine Scham hält. Das zweite Blatt ist wohl für Eva bestimmt, die ebenfalls nackt ohne Krone auf den Stufen zur geschlossenen Paradiestür sitzt und mit ihrer linken Hand ihren Busen bedeckt. Ihr Blick wandert hoch zu dem neben ihr stehenden Adam. Die Darstellung des Paradiestors entspricht der in den anderen Szenen. Neu hinzugefügt ist ein orangeroter sonnenähnlicher Kopf mit Gesicht und gezackten Strahlen, der links neben dem Tor oberhalb des Paradieszaunes erscheint und ein wenig an das Sonnengesicht in Akoumia erinnert.

Verbergen, Gericht und Vertreibung

Auch das nächste Bildfeld, das etwas breiter als die anderen ausfällt, verbindet zwei Szenen zu einer Einheit, die ikonographisch ähnlich in Akoumia vorhanden, dort allerdings in zwei Felder aufgeteilt sind (**Taf. 76, 1-2**). Links thront Christus mit Rotulus in einer Mandorla auf einem breiten Sitz mit Suppedium, aus dem untenhin die vier Paradiesflüsse hervorquellen, umgeben von vier geflügelten Engeln, deren vorderer die Gloriole trägt. Oben aus einem halbrunden Himmelssegment ragt die Halbfigur eines weiteren Engels, der Posaune bläst, hervor. Christus weist mit seiner rechten Hand auf das Protoplastenpaar, das sich in einem fächerförmigen Versteck aus

großen palmenähnlichen Blättern verborgen hat. Dort hocken sie, nackt aneinander geschmiegt, mit den Händen ihre Scham verbergend. Eva hat den Arm Adams gegriffen, beide schauen erschrocken hin zu Christus und der Engelschar und erwarten solidarisch ihren Schuldspruch. Nahtlos fügt sich die zweite Szene der Vertreibung an. Beide Protoplasten sind nur noch schemenhaft zu erkennen, sodass die Reihenfolge der Vertriebenen unsicher bleibt. In Analogie zu Akoumia ist auch hier Eva hinter Adam zu vermuten. Zwei Engel stoßen die nackte Eva von hinten an der Schulter voran. Vor ihr geht der nackte Adam, der von einem weiteren, vor ihm schreitenden geflügelten Engel mit der linken Hand an beiden Handgelenken gepackt und in Richtung der geöffneten Paradiestür gezogen wird. Blattschurze wie in Akoumia sind nicht erkennbar, obwohl durch die vorangehende Bedeckungsepisode diese zu erwarten wären. Wahrscheinlich sind sie aufgrund der ausladenden Bewegung der Schrittstellung Adams und Evas durch ihre Oberschenkel verdeckt. Der Engel trägt über einem purpurnen Pallium einen langen, einer Chlamys ähnlichen, am Hals geknoteten grünen Reiseumhang. Den Kopf wendet er zu den Protoplasten und weist mit seiner erhobenen linken Hand auf das geöffnete Tor. Die Toranlage wird oben nicht mehr von einem stilisierten Gesicht, sondern von einem apokalyptischen Vierflügler geziert. Eine Überschrift findet sich auf dem oberen roten Rahmen des Bildes: Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ (Die Vertreibung Adams).

Postparadiesische Szene

Die letzte und kleinste Darstellung ist im Gegensatz zu den anderen im Hochformat gemalt und zeigt eine klare breite Flächenaufteilung ohne die verspielten Details der vorherigen Szenen (**Taf. 77, 1-2**). Vor einer mauerartigen Hintergrundarchitektur mit hohen Zinnen, die auf das Leben der Protoplasten außerhalb des Paradieses hinweisen soll, ist rechts ein halbrundes Himmelssegment eingefügt, aus dem die Halbfigur eines großen geflügelten Engels hervorschwebt. Bekleidet ist er ähnlich wie die Vertreibungsengel mit einem grünen Pallium und purpurnem Umhang. Er streckt seine Arme aus und berührt mit seiner rechten Hand eine Hängematte, die links oben an der Zinnenmauer festgeknotet zu sein scheint und sich dann diagonal bis kurz unterhalb der Mitte des rechten Bildrahmens spannt. Das letzte Stück der Matte ist durch die rote Bildeinfassung abgeschnitten. Darauf liegt Eva ausgestreckt auf der Seite, auch sie ist mit grüner Palla und purpurnem Umhang bekleidet. Von der Matte hängt ein großer deckenartiger Überwurf herab, der mit einem flächenfüllenden Rautenmuster dekoriert ist. Die Umrisse der einzelnen Rechtecke sind mit Perlen verziert und innen mit Edelsteinen gefüllt. Vor dieser Decke steht Adam, ebenfalls mit purpurnem Pallium bekleidet. Er schmiegt seine Wange in Liebkosung eng an die der liegenden Eva, beide schlingen die Arme umeinander. Im unteren Bildfeld steht ein großer runder Trog, in dem ein nacktes Kleinkind sitzt. Die Beischrift im oberen linken Bildfeld lautet: Η ΓΕ(ΝΕCIC Τ)δ ΚΑΪΝ (Die Geburt Kains). Die Schrift ist teilweise zerstört und nicht mehr klar lesbar. Die verschwommenen Buchstaben in der zweiten Reihe könnten als Zitat aus Gen 4,1 Ἐκτησάμην ἄνθρωπον διὰ τοῦ θεοῦ gedeutet werden. Die Geburt wäre so als von Gott übermitteltes, gnadenvolles Geschenk zu interpretieren. In kontinuierender Szenenabfolge ist die Entstehung Kains durch die Ankündigung, die Empfängnis und das erste Bad visualisiert. Der Engel tritt als Verkünder der Empfängnis Evas auf. Auch eine Funktion als von Gott gesandter Helfer und Beschützer für das Geburtsereignis ist in Erwägung zu ziehen.

Die Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott**, der erhöhte Christus, sitzt wie in Evangelismos und Akoumia auf einem Thron in einer Mandorla. Wie in den anderen Kirchen ist er von einer Engelschar umgeben. Anzunehmen ist hier auch die Anzahl von acht Engeln, in der ersten Szene aufgeteilt wie in Akoumia, fünf hinter dem Thron und drei abseits stehend. Bei der Erschaffung Evas sind die Engel nur in Fünfzahl vertreten, bei Gericht und Vertreibung sind wiederum acht Engel vorhanden. Der einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt wie in Evangelismos und Akoumia in räumlicher Distanz zu den Protoplasten durch das Wort, das durch die erhobene Rechte Christi visualisiert wird. Es besteht kein Blickkontakt zwischen dem Christuslogos und Adam, da der Kopf des liegenden Adam in Richtung der Schöpfergruppe weist. Eva erhebt sich aus der linken Seite Adams. Sie blicken sich in einander zugewandtem Begrüßungsgestus an. Der Platz der Schöpfungshandlung ist ein botanischer Schöpfungsbaum mit den Quellen der vier Paradiesflüsse als Wurzeln. Die **Protoplasten** werden wie in den anderen Kirchen ohne primäre, jedoch mit sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt, Evas Busen beim Sündenfall pointiert. Körperbehaarung oder ein Nimbus wie in Akoumia sind nicht vorhanden. Adam trägt eine Krone, Eva wahrscheinlich eine Art Diadem wie in Ano Viannos. Ihre Bekrönung ist durch einen erhaltenen Kronenrest bei der Versuchung und die auf ihren Thron beim Sündenfall abgelegte Krone bezeugt. Der **Paradiesgarten** mit phantasievollem, botanisch nicht genau spezifizierbarem Pflanzenwuchs zeigt keine Mauerabgrenzung. Das Paradiestor wird durch eine Treppe bereichert. Der schöpfungsinduzierte **Paradiesbaum** ist nicht wie in Akoumia als Sonnengesicht auf einem feurigen Strahl gestaltet, sondern weist botanische Züge auf. In beiden Kirchen entfließen aus dem unteren Stamm die vier Paradiesflüsse. Der Versuchungsbaum entspricht dem Schöpfungsbaum. Die Gestaltung der **Verführerwesen** weist enge Parallelen zu Akoumia auf. Die kontaminierte Versuchungsszene zeigt ein identisches schwarzes anthropomorphes Teufelswesen, das von einer Schlange begleitet wird. Ähnlich wie in Akoumia sitzt Adam als **Herrscher über die Tiere** auf einem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf die vor ihm stehenden Landtiere, deren Anzahl

jedoch gegenüber Akoumia verdoppelt ist. Beim **Sündenfall** dagegen zeigen alle vier Kirchen das gleiche Hybridwesen mit kleinen Abweichungen im Detail. Der Ablauf folgt in allen vier Kirchen nach einem identischen Handlungsschema, dem Pflück-, Weitergabe- und Annahmeprozedere. **Gericht**s- und Vertreibungsszene sind hier zu einer großangelegten Komposition verbunden. Christus sitzt wie in Akoumia als Richter, von einer Mandorla umgeben, auf einem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf die sich im Blätterversteck verbergenden Protoplasten. Ein Engel ist als Übernahme aus Akoumia durch einen Posaunenengel im Himmelssegment ersetzt. Auch die **Vertreibung** zeigt große Ähnlichkeit zu Akoumia. Bei Eva wird das angelogische Stoß-, bei Adam das Ziehmotiv angewendet. Der Engel mit Schwert fehlt, eventuell bedingt durch die kontaminierte Szenenverkürzung. Die **postparadiesischen Kompositionen** der vier untersuchten Kirchen weisen keine Gemeinsamkeiten auf. Sie sind völlig unterschiedlich und individuell gestaltet oder werden wie in Ano Viannos durch den Patronatszyklus ersetzt. Hier wird die Geburt der Nachkommen ausgewählt. Als Erzählchiffren dienen die Ankündigung durch einen Engel, die Empfängnis, symbolisiert durch die Liebkosung, die Geburtsmatte und das erste Bad des Kindes.

Die Kirche in Diblochori nimmt grundlegende Bildtypen auf, die bereits in Evangelismos Verwendung fanden. Zugleich ist eine Vertrautheit mit den Neuschöpfungen in Akoumia erkennbar und eine mehr oder weniger exakte Rezeption mit durchaus eigenen schöpferischen Variationen und Ausschmückungen fassbar. Darüber hinaus werden eigene innovative Entwürfe hinzugefügt.

Kontextszenen

Endzeitparadies

Die urzeitlichen Paradiesdarstellungen werden durch ihre gemeinsame Platzierung auf dem südlichen Gewölbe in direkter Folge den endzeitlichen gegenübergestellt und bilden zusammen ein homogenes Bildensemble (**Taf. 78**). Petrus führt die Gruppe der Heiligen zu der von dem Erzmärtyrer Stephanos geöffneten Paradiestür (**Taf. 79, 1**). Im anschließenden Abschnitt sitzt die Gottesmutter vor einer reichen Baumkulisse mit dem guten Schächer und Abraham, der die erlösten Seelen auf dem Schoß hält (**Taf. 79, 2**). Ikonographische Details verbinden beide Paradiesszenarien. Zu der verzierten, durch einen Sechsflügler bewachten Paradiestür, die durch zwei Türme gerahmt wird, deren grisaillefarbene Fläche mit ornamentalen Monochromata-Verzierungen ausgeschmückt ist, führt ebenfalls eine Treppe hinauf. Das gesamte florale Ambiente des Urzeitparadieses, so die phantasievollen Bäume mit den rundgefiederten Kronen oder mit den herabhängenden fädrigen Blättern, ist hier assimiliert. Ebenso treten die vier Paradiesflüsse, die aus dem Schöpfungbaum entspringen, hier als vier Quellen aus der Paradiesmauer hervor. Das Vertreibungsbild steht direkt über dem erneuten Einzug in das Paradies. Die für den Auszug der Protoplasten geöffnete Tür wird für den Einzug abermals aufgeschlossen. Protologie und Eschatologie sind durch analoge Bildmetaphern untrennbar ineinander verzahnt. Die Adam-und-Eva-Szenen finden so ihren Abschluss in einem optimistischen Ausblick auf das für die Gläubigen erneuerte Paradies.

Deutera Parousia, Weltgericht und Strafszenen

Die Westwand zeigt im oberen Teil die zweite Wiederkunft Christi zum Gericht[396], die auch schon in Evangelismos, Akoumia und wahrscheinlich auch in Ano Viannos als Kontextszene der Adam-und-Eva-Thematik Verwendung findet (**Taf. 80, 1**). Erhalten sind der Adventus Christi in einer Mandorla, getragen und begleitet von Engeln, und die integrierte Deesis mit Maria und Johannes dem Täufer. Darunter erscheinen die Apostel und die Engel in einzelnen kleinen Bildfeldern. Christus bildet die zentrale Mitte dieses endzeitlichen Bildes. Darunter breitet sich im rechten Teil ein großer roter Feuersee aus, in den Sünder gestoßen werden. Dort ist auch das schwarz konturierte braunrote Höllenungeheuer mit Hades auf dem Rücken platziert, dessen Kopf als drohendes endzeitliches Vorzeichen in die Sündenfallszene integriert ist. In der Mitte sind personalisierte Strafszenen in Einzelsegmenten abgebildet[397]. Die Sündenthematik aus den Protoplastenszenen wird dort aufgenommen und aktualisiert. Angepasst an den Sittenkodex der kretischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts werden die Bestrafungen für kontemporäre Vergehen visualisiert. Der Diabolos und das Höllenungeheuer sind auch nach der Vertreibung der Protoplasten weiterhin in der Welt präsent und verführen die Menschen zu immer neuen Sünden. Die nicht so häufig anzutreffende Strafszene einer Frau, die sich weigert, Kinder zu empfangen oder ihr Kind zu stillen[398], steht in Kontrast zu dem positiven Bild der fruchtbaren Eva in der postparadiesischen Episode. Auch in dieser Kirche ist eine paränetische Tendenz zu beobachten. Um in das Paradies zu gelangen, muss der Gläubige fortwährend den Versuchungen des Diabolos widerstehen. Die postparadiesische Eva wird zum vorbildhaften Prototyp einer Frau, die das gottwohlgefällige Leben einer Ehefrau und Mutter führt. Als Antitypus fungiert die Sünderin in der Strafszene.

396 Die Adventus-Darstellung in dieser Kirche bespricht der Aufsatz von Angelakē, Diblōchori.

397 Zu den einzelnen Strafszenen Angelakē, Diblōchori 338-340.

398 Die Sünderin wird von Schlangen in die Brüste gebissen, weil sie sich weigert, Kinder zu bekommen, abtreibt oder ihre Kinder nicht stillt; dazu Angelakē, Diblōchori 344 Abb. 6.

Inkarnation

Ein Schwerpunkt des Bildprogramms liegt auf der Inkarnation, der Menschwerdung Christi. Am Durchgangsbogen zum Naos wird das bereits dort im Apsisbogen dargestellte Verkündigungsbild rezipiert (**Taf. 80, 2**). Durch diese Wiederholung wird die Bedeutsamkeit der Empfängnis Mariens prononciert. In der letzten protologischen Szene wird die Geburt der Nachkommen Evas in bildlichen Analogien zu den Darstellungen der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi kreiert. Die Aufnahme einzelner Motive wie die Geburtshängematte, die Verkündigung durch einen Engel und das erste Bad des Kindes, stellt einen Deutungszusammenhang mit der marianischen Thematik her. Eva wird als Prototyp Marias charakterisiert. Erstere führt die Menschheitsgeschichte durch ihre Nachkommenschaft fort, während durch Maria die Heilsgeschichte der Menschen in eine neue soteriologische Dimension erhoben wird. So steht Eva indirekt als kausales Prinzip am Beginn des göttlichen Erlösungshandelns, das mit der Menschwerdung Christi den Weg der Vergöttlichung ermöglicht und in einer finalen Rückführung in das verlorene Paradies endet. Zugleich wird die Einflüsterung der Sünde durch den Diabolos antitypisch der Verkündigung an Maria durch einen Engel gegenübergestellt.

Wurzel Jesse

Die Darstellung der Ρίζα Ιεσσαί bindet wie auch in Ano Viannos das Bildprogramm in einen heilsgeschichtlichen Rahmen ein. Große Teile der Fresken sind durch Zerstörung nicht mehr sichtbar (**Taf. 81**). Im dem unteren linken Segment sind die heidnischen Propheten, die Philosophen, erhalten, die auch in Ano Viannos und in Kalloni die Wurzel Jesse bereichern[399]. Im rechten Segment sind einige alttestamentliche Propheten, Präfigurationen und christologische Szenen erkennbar, eingebettet in ein grünes Rankengeflecht. Oben erscheinen der Pantokrator und darunter die Gottesmutter. Durch die Spruchbänder und Bibeltexte werden die fundamentalen Glaubenssätze der orthodoxen Lehre festgehalten. Auch hier steht wie in Ano Viannos die Lebensbaumthematik in Analogie zum verlorenen Paradiesbaum. Die Protoplastenerzählungen erweitern schöpfungstheologisch die Jessewurzel um ihre heilsgeschichtlichen Ursprünge. Eine weitere typologische Verbindung beinhaltet das Motiv des seitlichen Herauswachsens. Der Baum rankt aus der Seite des Propheten Jesse wie Eva aus der Seite Adams entsteht.

Gekrönte Heilige

Am Durchgangsbogen zum Naos unterhalb der Maria der Verkündigung und im Gegenüber zum Erzengel Michael ist eine gekrönte Heilige mit Märtyrerkreuz abgebildet (**Taf. 82, 1**). Die Beischrift ist zerstört. Es ist nicht gänzlich auszuschließen, dass es sich um eine eigenwillige Darstellung der Heiligen Margareta von Antiochia handeln könnte[400]. Im Osten ist für sie der Name Marina üblich. Dort wird sie ohne Krone und mit Maphorion dargestellt, während sie in der westlichen Kunst meist gekrönt erscheint[401]. Mit ihr verbindet sich ebenso wie mit dem Erzengel Michael die Legende vom Drachenkampf. Durch das Kreuzeszeichen konnte sie aus dem Leib des Ungeheuers unversehrt entfliehen. Sie wird meist mit einem Drachen unter ihren Füßen und einem kleinen Kreuz abgebildet. Der untere Teil des Bildfeldes ist jedoch zerstört. Die Standhöhe der Heiligen erlaubt es bestenfalls, die Platzierung eines Drachens unter ihr anzunehmen. Ein Schwanzende kann möglichenfalls im unteren rechten Teil identifiziert werden. Die Heilige Margareta bzw. Marina ist Fürsprecherin der Frauen, Schutzpatronin der Hebammen und der Gebärenden. Sie hilft bei schweren Geburten und Unfruchtbarkeit[402]. Der Bezug auf die Adam-und-Eva-Szenen ergäbe sich so zum einen durch das Drachenmotiv und zum anderen durch die Darstellung der gebärenden Eva. Ihre dreizipfelige Märtyrerkrone ist der Krone Adams angeglichen. Das grüne Lorosgewand und der rote geknotete Umhang entsprechen der Kleidung der Engel in den protologischen Szenen. Die Zuweisung der Heiligen als Margareta muss allerdings auf Grund der fehlenden Inschrift und der für sie ungewöhnlichen Ikonographie hypothetisch bleiben. Die Heilige Marina wurde bereits im 12. Jahrhundert in Kurbinovo und Kastoria und in der Folge in kappadokischen Kirchen[403] in ihrer Funktion als Siegerin über den Beelzebub abgebildet. In der Hagia Marina-Kirche in Mourne[404] und wahrscheinlich auch in der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza[405] auf Kreta ist sie ebenfalls bildlich mit der Legende der Teufelsbezwingung verbunden, allerdings ohne Bekrönung[406]. Es könnte hier eine für Kreta ungewöhnliche Darstellung der Heiligen Margareta erwogen werden. Aufgrund der gekrönten Darstellung bleibt in jedem Fall auch eine Interpretation als Heilige Katharina oder Heilige Eirene vorstellbar.

399 Borboudakis, Panagia Meronas (112) meint, dass in Diblochori keine heidnischen Philosophen die Wurzel Jesse bereichern. Sie sind jedoch deutlich im linken Teil zu erkennen und zeigen die gleiche ikonographische Ausführung wie in den beiden Kirchen in Kalloni und in Ano Viannos.

400 Zur Heiligen Kimpel/Lechner, Margareta. – Schurr, Ikonographie; Spatharakis, Agios Basileios 49 vermutet verständlicherweise Eirene oder Katharina als Prototypen der gekrönten Heiligen in der byzantinischen Kunst.

401 Ab dem 16. Jh. wird sie auch in der byzantinischen Kunst mit Krone dargestellt, etwa im Moldaukloster Humor oder auf Ikonen.

402 Dazu Kalavrezou, Byzantine Women 276. 300-301 (Nr. 184). 302-303 (Nr. 185).

403 Warland, Kappadokien 115. – Warland, Realien 375.

404 Dat. um 1300; zur Kirche Albanē , Hagia Marina Abb. 7-8. – Spatharakis, Agios Basileios 159-164 Nr. 21 Abb. 405; im dortigen Heiligen-Vita-Zyklus wird die heilige Marina mit einem Drachen dargestellt und tritt in einer weiteren Abbildung auf den Beelzebub unter ihren Füßen.

405 Dat. 1325/1326; zur Kirche Spatharakis, Dated 70-72 Nr. 23; dort ist die Heilige Marina neben einer schlangenumwundenen Säule abgebildet.

406 Tsamakda, Kakodiki 85-86.

Stilistische Analyse

Die Fresken im Narthex von Diblochori werden als eines der letzten Werke in eine lange Reihe von Kirchenausmalungen gestellt, die auf den Lehensgütern der Adelsfamilie Kallergis in Mylopotamos und Hagios Basileios zwischen 1380 und 1417 von unterschiedlichen Malern einer gemeinsamen Künstlerorganisation geschaffen wurden[407]. Auch der Narthex von Akoumia wird von Pyrrou diesem umfangreichen, weit gefassten Werkstattkomplex mit unterschiedlichen stilistischen Ausformungen und Qualitätsmerkmalen zugewiesen[408]. Dieser tendenziell akademisch-idealistische Paläologenstil wird aufgrund der Maltechnik und hochwertigen Qualität mit serbischen Wandmalereien und den Mosaiken im Chora-Kloster in Konstantinopel in Verbindung gebracht[409]. Auch Gallas/Wessel/Borboudakis ordnen die Malereien, die sie der akademischen Kunstrichtung der Kallergis-Territorien zurechnen, in diese »hauptstädtische Stilrichtung«[410] mit »ausgezeichneter künstlerischer Qualität«[411] ein. Bissinger dagegen sieht hier eine provinzielle Ausrichtung mit Tendenzen zu »Verhärtung, Verflachung und Schematisierung«[412]. Allein den Genesisszenen gesteht er eine gewisse Erzählfreude zu, die in kleinteiligen und zierlichen Formen Ausdruck findet[413].

In der Bildkomposition der Genesisepisoden fällt die fast vollständige Ausfüllung des Bildraums mit kulissenartigem Ambiente auf, sodass kaum etwas von dem dunkelblauen Hintergrund sichtbar bleibt. Die Gestaltung der Szenerie ist sorgfältig, kleinteilig und penibel ausgeführt. Der Paradiesgarten wird mit ausladendem Baumbestand und üppigem Pflanzenwuchs mit einer phantasievollen, fast verspielten Ausarbeitung von subtilen Finessen gestaltet. Diese nuancierte Detailverliebtheit bildet einen Kontrast zu der stilisierten Kulisse in Ano Viannos. Die Figuren stehen in dieser wundersam ausgestalteten Szenerie nicht so prägnant im Vordergrund, sie sind vielmehr in diese märchenhafte Landschaft integriert. Die Sündenfallszene wirkt fast wie ein Wimmelbild, in dem es viele überraschende Details zu entdecken gibt. Zudem fallen die kontaminierten Darstellungen auf, bei denen Einzelszenen zu einem Bilderensemble verschmelzen. Auch hier entsteht mit Ausnahme der letzten Szene der Eindruck eines horror vacui wie in Evangelismos.

Das Paradies versetzt den Betrachter in einem Märchengarten. Durch die phantasievollen, kaum botanisch spezifizierbaren Bäume mit verschnörkelten, filigranen Fruchtbeständen, die mannigfaltigen Blumen, das dschungelartige Gesträuch und die mit gerankten Ornamenten und anthropomorphen Monochromata verzierte Paradiestorarchitektur erinnert die Szenerie an die pittoreske Landschaftskulisse eines Renaissancegemäldes. Dabei wird eine korrekte Perspektivbehandlung vernachlässigt wie es bei den Thronen Adams und Evas erkennbar ist. Auch die eingefügten versteckten Details und die eigenwillige und phantasievolle, ausladende Schönheit des Paradiesgartens erinnern an westliche Adam-und-Eva-Darstellungen des 15. Jahrhunderts. Kontrastierend bleibt die letzte Szene mit der Geburt Kains, die stärker durch die großflächige Architekturkulisse in einer schlichteren Hintergrundgestaltung verharrt.

Die grazilen Körper zeigen einen wohlproportionierten, dabei tendenziell schlanken und sehr feingliedrigen Figurenstil mit leicht überlängten Gliedmaßen und Extremitäten. Auffällig sind die schmalen langen Finger und Zehen. Teilweise neigen die Figuren zur Überlänge wie etwa in der Sündenfallszene. Der Umriss der Figuren ist mit starken fast schwarzen Linien markiert, die in hellere Farbtöne modellieren. Zur Binnenzeichnung der Rippen, Muskeln und des Busens Evas werden dunkelbraune Konturlinien, die nur allmählich in ein helleres Ocker übergehen, und feine weiße Farbaufträge verwendet. Durch die scharfe Rippenzeichnung wirken die nackten Figuren der Protoplasten etwas mager und fragil, während der Bauch in fast manieristischer Weise gerundet hervortritt. Auch der Oberschenkel Evas in der Vertreibungsszene wird in übertriebener Rundung dargestellt. Das eher dunkle Inkarnat, das von der schwarzen Konturlinie ins Mittelbraun changiert, hellt sich zur Mitte zu einem Ockerton auf. Die etwas länglich-ovalen schönen Gesichter haben feine, ebenmäßige Züge. Zarte braune Umrisslinien umzeichnen die Physiognomien, um eine allzu auffällige Konturierung zu vermeiden. Farbschattierungen in Ockerabstufungen bis zu Hellbeige und Weißaufträge geben den Gesichtern realistische Plastizität. Die Augen sind braun umrandet mit abgesetzten Lidern, deren Strich seitlich über das Auge hinausragt, und mit akkurat gebogenen Brauen überfangen, die sich der ovalen Rundung des Auges anpassen. Die harmonisch modellierten Nasen zeigen einen geraden schmalen Rücken, dessen obere Gabelung in die Augenbrauen übergeht, und nuanciert ausgebildete Flügel. Auffällig ist die wenig organische Ohrenform, die weit oben ansetzt und in rundem Schwung nach unten heruntergezogen wird. Das Bemühen um eine individuelle und harmonisch-ästhetische Gesichtsbehandlung bei den Protoplasten zeigt deutlich den Einfluss akademisch-idealistischer Stilelemente in der Malweise. Die Gewänder umschließen eng die Körper, sodass sich die Oberschenkel gut unter der langen Bekleidung abzeichnen. Der Faltenwurf wird spärlich mit wenigen linearen vertikalen dunklen

407 Borboudakēs, Panagia Merōna. – Borboudaki, Meronas Kallergis. – Pyrrou, Kissos 146-148 Anm. 30. – Borboudakē, Panagia Merōna Amari; Borboudakēs zählt zu dieser Werkstattgruppe, in die die Panagia-Kirche in Meronas eingeordnet wird, u. a. folgende weitere Kirchen: Hagios Ioannis-Theologos in Margarites (1383), Panagia in Roustika (1391), Hagios Athanasios-Kirche in Kephali (1393), Panagia-Kirche in Sklavopoula (2. Hälfte 14. Jh.), Hagios Stephanos-Kirche in Drakona (2. Hälfte 14. Jh.), Hagia Photini-Kirche in der Nähe des Klosters Preveli, Hagios Georgios-Kirche in Artos (1401), Hagios Ioannis-Kirche in Erfi (Anfang 15. Jh.) und die späteren Ausmalungen im Kloster Valsamonero (1431); neben der untersuchten Panagia-Kirche in Kissos sind bei Pyrrou, Kissos weitere Kirchen aus diesem Werkstattzusammenhang aufgelistet (dort Anm. 30).

408 Pyrrou, Kissos 147.

409 Borboudaki, Meronas Kallergis 110. 114-115. – Pyrrou, Kissos 128.

410 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 291.

411 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 121.

412 Bissinger, Wandmalereien 208. – Bissinger, Kreta 1153.

413 Bissinger, Wandmalereien 208.

Linien oder gezackten Faltendrapierungen modelliert. Die Zwischenräume sind durch flächige breite Farbaufträge ausgefüllt. Glanzlichter und Aufhellungen durch feine weiße Linien bewirken eine etwas aufgesetzt wirkende Plastizität. Dynamik und Interaktion der Figuren entstehen durch weisende Gesten der Hände und die Neigung der Köpfe. Nur in der Vertreibungsszene fallen etwas übertrieben-theatralische Bewegungsabläufe auf. Im Ganzen zeichnet sich eine ästhetisch geleitete, ruhige und feinsinnige Diktion ab.

Die Farbskala ist auch hier begrenzt. Eine Vorliebe für herbstliche Erdfarben in Braun bis Rotbraun und Ockertöne ist erkennbar, aufgelockert durch grüne Farbflächen und den dunkelblauen Hintergrund. Die meist in Grün und Dunkelrot gehaltenen Gewänder sind monochrom-flächig mit leichten Farbabstufungen gestaltet. Die Nimben erstrahlen in einem warmen Goldgelbton.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Die Fresken müssen sicherlich einem Maler der weitgefassten Werkstatt der Kallergis-Güter, der mit der Malweise des akademisch-ästhetisch ausgerichteten Paläologenstil vertraut war, zugeordnet werden. Vornehmlich das Bemühen um die Humanisierung der Figuren, die Abwendung von übertriebenen graphischen Gestaltungselementen und die Anmut ausstrahlende malerische Bildsprache weisen in diese Stilrichtung. Die Gestaltung der Figuren erinnert an den Künstler der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli (1411)[414]. So ähnelt der nackte Asket an der Nordwand mit seinem schlanken Körper mit braunen Umrisslinien, die allmählich ins Ockerbraun übergehen, den etwas überlängten Gliedmaßen mit den feinen langen Fingern, den ovalen aufgemalten Kniescheiben und der Binnenzeichnung des Brustansatzes der Evafigur in der Sündenfallszene (**Taf. 82, 2**). Auch die weit oben angesetzte, nach unten gezogene gekringelte Ohrform taucht in Selli auf. Identisch ist auch die Ikonographie des Endzeitparadieses (**Taf. 83, 1**). Der Protomärtyrer Stephanos öffnet die Paradiestür für die Heiligen. Dort weilen der Gute Schächer, die Gottesmutter und der Patriarch Abraham mit den Seelen auf dem Schoß. Als Hintergrund werden die gleiche schwungvolle Baumkulisse und die phantasievolle Paradiestorarchitektur gewählt (**Taf. 83, 2**). Die perlenverzierte Kronenform der Heiligen Könige dort ähnelt der Bekrönung Adams. Morphologische Kongruenzen zeigt der Judaskuss in Selli mit der postparadiesischen Umarmungsszene Adams und Evas in Diblochori (**Taf. 84, 1**). Die Stellung der aneinandergeschmiegten Köpfe ist nach einem identischen Schema gestaltet. Beide Stifterinschriften verwenden denselben Buchstabentypus und zeichnen sich durch eine sorgfältige ästhetische Schriftform aus. So ist der Narthex von Diblochori einer gemeinsamen Werkstattgruppe mit der Ioannis-Theologos-Kirche in Selli zuzuordnen, wenn nicht sogar dem gleichen Künstler. Ein ähnlicher Figuren- und Gesichtstyp zeichnet sich auch in der Nähe des Klosters Preveli gelegenen Hagia Photini-Kirche ab[415]. Die ästhetisch anmutenden Gesichter lassen die typische Lidzeichnung, die gebogenen Brauen, die geraden formschönen Nasen, die in einer feinen Gabelung in die Augenbrauen übergehen, die herabgezogenen Ohren und das modelliert-plastisch wirkende Inkarnat erkennen. Die Körpergestaltung Christi am Kreuz mit dem manieriert wirkenden Bauchaufsatz, den aufgezeichneten Rippen und Kniescheiben entspricht der der Protoplasten. Ebenso bestehen Verbindungen zu der etwa auch zur gleichen Zeit ausgemalten Hagios Konstantinos-Kirche außerhalb von Drymiskos, deren Reste von Verdammten- und Höllendarstellungen große Ähnlichkeiten mit denen Diblochoris aufweisen[416]. Zudem gibt es auch dort eine auch weitgehend zerstörte große Wurzel-Jesse-Abbildung. Demnach ist anzunehmen, dass der Narthex in Diblochori zusammen mit diesen drei Kirchen von einer Malerhand oder zumindest von Künstlern aus einer weit gestreuten, der akademisch-idealistischen Stilrichtung verbundenen Werkstattgruppe dekoriert wurde, die maßgebend für die Ausmalung der Kirchen auf den Grundstücken der Adelsfamilie Kallergis zuständig war.

Bildprogrammanalyse

Durch die prominente Platzierung der Adam-und-Eva-Szenen direkt über der großen Paradiesszene entsteht eine enge typologische Verknüpfung von ur- und endzeitlichem Paradies. Die ikonographischen Kongruenzen bei der Gestaltung des zölestischen und protologischen Paradiesgartens sind äußerst evident. Durch die vertikale Anordnung von Vertreibung und erneutem Einzug in das Reich Gottes ergibt sich eine syntagmatische Verflechtung. Die Protoplastengeschichten werden positiv kontextualisiert. Einerseits legt die letzte postparadiesische Szene den Schwerpunkt auf den Weiterbestand der Menschheit durch die Geburt der Nachkommen. Die Fortpflanzung wird nicht wie in Evangelismos als Mühsal und Strafe interpretiert, sondern als gottgeschenkte Möglichkeit für die postparadiesischen Menschen, sich weiterhin als Geschöpfe Gottes zu definieren. Im Gegensatz zu Evangelismos, das die von Schlangen gefesselte, in Schmerzen gebärende Eva abbildet, überwiegt durch die Angleichung an das christologische Geburtsbild der hoffnungsfrohe Gedanke der Philanthropie Gottes. Das von Gott in Gen 2,17 angekündigte

414 So auch Spatharakis, Agios Basileios 53; Auch der Schrifttypus der Stifterinschriften stimmt überein; zur Kirche Anm. 192; stilvergleichende Untersuchungen zu dieser Gruppe von Ausmalungen, zu der auch die Kirche in Selli zählt, sind in der Literatur zur Panagia Kirche in Meronas und zur Hagios Ioannis-Kirche in Kissos aufzufinden, s. auch Anm. 406.

415 Dat. 1. Viertel 15. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 180-188 Nr. 25 Abb. 450-473.

416 Zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 70-71 Nr. 8.

Todesurteil für die Gebotsübertretung wird nicht vollstreckt, vielmehr erweist sich Gott als gnädiger Gott, der Eva das Geschenk der Mutterschaft anvertraut. Die unlösbare Verknüpfung der Hängematte mit der Paradiesmauer verweist auf die nach dem Fall nicht verlorene, sondern weiterbestehende Fürsorge Gottes für die Menschen. Der liebevoll die Matte Evas berührende Engel vermittelt Trost und göttliche Zuwendung. Die Szene nimmt durch den schwebenden Engel und die marianischen Chiffren Bezug zur Inkarnationsthematik auf. Wie auch Gabriel Maria die Geburt Jesu ankündigt, wird auch Eva diese Gnade zuteil. Die Maternität Evas wird in eine marianische Typologie gestellt. Evas Rolle in der Heilsgeschichte ist signifikant, sie führt das von Gott geschaffene Menschengeschlecht fort. Sie ist die Mutter aller Lebenden, wie es die Bibelstelle Gen 3,20 erklärt (Ζωή, ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων)[417]. Mit der Wiederaufnahme der bereits im Naos dargestellten Verkündigung an Maria im Narthex am Durchgangsbogen wird die Bedeutung der Menschwerdung Christi betont und mit der Mutterschaft Evas typologisch verknüpft. Die Inkarnation als erneutes Erlösungshandeln Gottes ermöglicht die Rückführung in das Paradies, das durch das Vergehen der Protoplasten geschlossen wurde. Den Mittelpunkt des göttlichen Heilsplanes bildet hier – im Gegensatz zu Ano Viannos, das die Kreuzesthematik in das Zentrum des Erlösungshandeln Gottes stellt – das Inkarnationsgeschehen. Der göttliche Heilsplan vollendet sich nach dem Weltgericht, das auf der Westwand abgebildet ist, in dem hoffnungsvollen Ausblick auf eine Rückkehr in das einst verlorene Paradies. Ur- und Endzeitparadies sind Anfang und Ende der Heilsökonomie. Der zweifach dargestellte leere Thron Evas mag ebenfalls als Hoffnungsträger interpretiert werden. In Anlehnung an das Bildmotiv der Hetoimasia wird dem Truhenthron Evas das Kronensymbol hinzugefügt, eine Vorausschau auf die zukünftige Wiederbekrönung und Inthronisation im endzeitlichen Paradies. Die, wie in den anderen Kirchen, durch die Herrschaftssymbole der Protoplasten gekennzeichnete Ebenbildlichkeit des Menschen stellt auch hier eine Garantie für die zukünftige Restitution dieses Zustandes dar. Aufgenommen wird das ikonographisch angepasste Kronenzeichen Adams durch die Heilige am Durchgangsbogen zum Naos. Der Erzengel Michael und mutmaßlich die Heilige Marina stehen als Schutzpatrone für den endgültigen Sieg über den Drachen, den Versucher und Verursacher der Sünde. Die Einführung des personalisierten Diabolos, der aus Akoumia übernommen wird, gibt eine Erklärung und zugleich eine tendenzielle Apologie für die Gebotsübertretung Adams und Evas. Vor allem wird Eva, verstärkt durch das Abwesenheitsmotiv Adams, als hilfloses Opfer der satanischen Verführung gekennzeichnet. Das Ausgeliefertsein an die Machenschaften der widergöttlichen Macht in der Person des Teufels umschließt jedoch die gesamte Menschheit. Der mahnende Blick Evas zu den Gläubigen bei ihrer Versuchung impliziert, wie auch schon in Akoumia, einen dringenden Aufruf zur Wachsamkeit vor den ständig präsenten diabolischen Wesen, die in den Strafszenen an der Westwand abermals auftreten und die sündigen Menschen quälen. Durch die abschreckenden Beispiele der Sünder und die positive Sicht auf die von Gott geschenkte Fruchtbarkeit Evas, die die Menschheitsgeschichte fortführt, ist eine paränetische Absicht erkennbar, die den richtigen Weg speziell für gläubige Frauen aufzeigt. Ziel ist es, den Versuchungen des noch immer präsenten Diabolos zu widerstehen und ein gottwohlgefälliges Leben zu führen, das durch eheliche Gemeinschaft und Kindersegen definiert ist. Die Strafszene der Kinderverweigerin wird als warnendes Beispiel hingestellt, während Eva in der postparadiesischen Szene vorbildhaft den wahrhaftigen Weg zur endgültigen Erlösung aufzeigt. Die der Paradiesthematik gegenüberstehende Wurzel Jesse stellt das ganze klar strukturierte, nur aus wenigen Szenen bestehende Bildprogramm in einen heilsgeschichtlichen Rahmen. Altes und Neues Testament werden zu einer gemeinsamen Geschichte Gottes mit den Menschen verbunden, dessen Ursprung und Ziel das Paradies repräsentiert.

Die endzeitliche Gerichts- und Paradiesthematik wird durch die Adam-und-Eva-Szenen auf ihre alttestamentlichen Wurzeln zurückgeführt. Diese erfüllen, wie auch in den anderen Kirchen, eine ätiologische Funktion. Die Notwendigkeit eines zweiten Gerichts wird durch die Versuchungen des bereits im Paradies und auch im Jetzt präsenten Teufels und die Verführbarkeit des Menschen erklärt. Die Erneuerung des Paradieses für die erlösten Menschen begründet sich schöpfungskausal durch die Philanthropie Gottes. In dieser Kirche ist eine äußerst enge Verzahnung von Ur- und Endzeit zu beobachten, einerseits durch den zu einer Einheit verschmolzenen paradiesinspirierten Bildkomplex, anderseits durch die Aufnahme eschatologisch-apokalyptischer Motive in die protologischen Szenen.

Auf motivischer Relationsebene lässt sich wie in Akoumia eine Signifikanz für die Lebenswelt der Stifter erkennen. Die Heilsgeschichte wird personalisiert und individualisiert. Das göttliche Geschenk und die Annahme der Mutterschaft, wie sie vorbildhaft in der letzten Adam-und-Eva-Szene gezeigt werden, könnten auf die in der Stifterinschrift genannte Ani Troulinos, die Frau des Stifters, bezogen werden. Die zusätzliche Erwähnung ihrer Kinder legt nahe, dass das Bildkonzept für diese Stifterin formuliert wurde. Es ist eine denkbare Option, dass Eva auch hier in eine prototypische Beziehung zur bereits verstorbene Donatorin gesetzt wird. Die Räumlichkeit des später angebauten Narthex und die eschatologisch-soteriologische Pointierung des gesamten Bildprogramms bestärkt auch hier wie in Akoumia die Vermutung, dass der Bau als Grablege und Memorialkapelle für die Stifterfamilie Troulinos konzipiert wurde.

417 Zur Rolle Evas in der Heilsgeschichte und ihrer marianischen Typologie Meyer, Nudity 253-255.

Die Metamorphosis-Kirche in Pano Panteli nahe Chandras

Die Εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος liegt weit im Osten der Insel, bei der kleinen, heute nicht mehr existierenden Ansiedlung Pano Panteli außerhalb von Chandras in der Präfektur Lassithi im Bezirk Sitia. Psilakēs und in der Folge auch Phousterēs vermuten, dass die Kirche einst das Katholikon eines kleinen Klosters war[418]. Sie ist nicht dem heute zerstörten Dorf Panteli zugeordnet, sondern liegt abseits inmitten von Ruinen weiterer Gebäude, die wahrscheinlich die Wohn- und Wirtschaftstrakte der Klostergemeinschaft bildeten. Die Größe der Kirche übertrifft mit 8,50 m × 5,75 m das übliche Maß kretischer Einraumkapellen, ein weiteres Indiz dafür, dass diese als Katholikon des monastischen Komplexes fungierte.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Diese Kirche hat bis auf einen 2016 erschienenen Aufsatz von Phousterēs in der Forschungsliteratur wenig Beachtung gefunden[419]. Neben einer kurzen Erwähnung bei Gerola[420] beschreiben Gallas/Wessel/Borboudakis (1983) die Wandmalereien in ihrem Buch zum byzantinischen Kreta[421]. Bissinger nimmt die Fresken nicht in seine Stiluntersuchungen zu den kretischen Kirchen auf. Maderakēs stellt die Ausmalungen in einen engen Zusammenhang mit dem Panagia-Kloster in Vryomeni[422]. Psilakēs erwähnt die Kirche in seinem zweibändigen Werk zu den Klöstern und Eremitagen auf Kreta (1993)[423]. Kurze Informationen gibt der bebilderte Führer zu den religiösen Stätten in Lassithi[424]. Phousterēs beschäftigt sich in seinem Aufsatz eingehend mit der Ikonographie der Wandmalereien und ihrem theologischen Programm.

Die Kirche ist bautypologisch eine relativ große Einraumkapelle (5,75 m × 8,50 m) mit halbrunder Apsis, die durch zwei Gurtbögen auf Konsolen, deren Abschluss je drei melonenartigen Verzierungen ausweist, in drei spitztonnige Joche eingeteilt wird (**Taf. 84, 2**)[425]. Die Außenmauern bestehen aus rohen gehauenen Feldsteinen, die darüber liegende Putzschicht ist teilweise abgebröckelt. Der Eingang befindet sich an der Westseite, kleine Fenster zur Belichtung sind jeweils in der Nord- und Südwand und in der Apsis eingebaut.

Eine Stifterinschrift, die Kirche oder Malereien fest datiert, ist nicht vorhanden. Vermutet wird eine Erbauung der Kirche bereits im 13. oder 14. Jahrhundert. Die Malereien werden aus stilistischen Gründen in den Anfang des 15. Jahrhunderts eingeordnet[426]. Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē verzeichnen in ihrem Werk zu den Graffiti in den Kirchen auf Kreta in der Soter-Kirche unterschiedliche Jahresangaben von 1425, 1462, 1477, 1486 und 1499, sodass der früheste Datumseintrag, 1425, den *terminus ante quem* der Ausmalung bildet[427].

Szenenanordnung

Die Kirchenausmalung weist eine hohe Illustrationsdichte auf (**Taf. 85, 1-2**). In Entsprechung zum Patrozinium des Christus Soter ist das Bildkonzept stark christozentrisch ausgerichtet (**Abb. 6**)[428]. Der Altarraum zeigt in der Apsiswölbung allerdings nicht den Pantokrator, sondern das Inkarnationsbild der thronenden Gottesmutter Nikopoia mit Kind, flankiert von den zwei Erzengeln Michael und Gabriel. In der Apsiskalotte befindet sich die Kirchenväterliturgie mit Melismos, die den selten auf Kreta dargestellten Kyrill von Alexandrien zeigt. Der Große Einzug wird durch einen Engeldiakon an der Nordwand erweitert. Am Apsisbogen erscheinen als Standardszenen in der Mitte das Gastmahl Abrahams, die Philoxenia, und jeweils zu den Seiten die bipolare Verkündigung. Darunter sind Bildfelder mit den nicht so häufig dargestellten Halbfiguren der zwei Erzengel Uriel und Raphael eingefügt. Unter Uriel ist das erst in spätbyzantinischer Zeit auf Kreta erscheinende ikonenhafte Andachtsbild der Akra Tapeinosis, des Schmerzensmannes, abgebildet. Die liturgische Ausgestaltung des Altarraums wird durch die zwei großen, auf die Apsis hin ausgerichteten, spiegelsymmetrischen eucharistischen Szenen der Apostelkommunion jeweils im untersten Gewölberegister des Ostjochs und unterhalb des beginnenden christologischen Zyklus vervollständigt. Diese Bilder zeigen die durch Petrus und Paulus geführten Apostel, die von Christus im bischöflichen Ornat an der Nordseite in der Metadosis das Brot und an der Südseite in der Metalepsis den Wein empfangen. Eine weitere Besonderheit ist das in ei-

418 Psilakēs, Monastēria II 573-574. – Phousterēs, Panteli 383.
419 Phousterēs, Panteli 382-409.
420 Gerola/Lassithiotakēs, Elenco 106 Nr. 801.
421 Gallas/Wessel/Borboudakis 461-464.
422 Maderakēs, Zōgraphikē 274.
423 Psilakēs, Monastēria II 573-574.
424 Aikaterinidis/Sisamakis, Lasithi 200-207.
425 Grund- und Aufriss bei Phousterēs, Panteli 385 Abb. 3.
426 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 461. – Phousterēs, Panteli 390.
427 Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē, Syntagma 251 Nr. 228.
428 Zum Bildprogramm Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 462-464; ein ikonographisches Schema befindet sich bei Phousterēs, Panteli 396-397 Abb. 11.

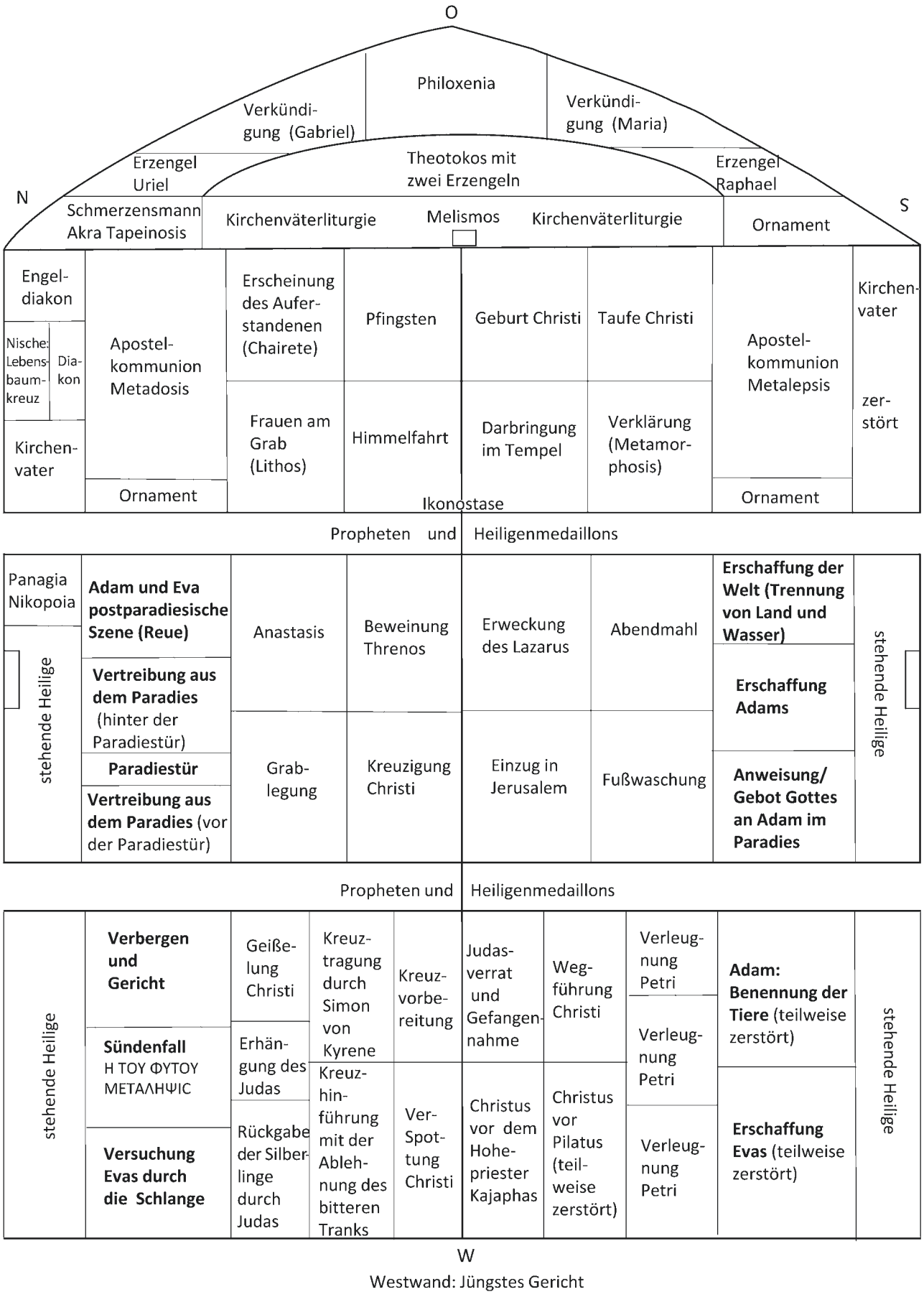


Abb. 6 Szenenanordnung: Metamorphis-Kirche in Pano Panteli.

ner kleinen Nische an der Nordwand neben dem Engeldiakon eingefügte Lebensbaumkreuz.

Die Ausmalung des Tonnengewölbes zeichnet sich durch einen ausführlichen und szenenreichen christologischen Zyklus aus. Dieser zieht sich über alle drei Joche direkt am Scheitel des Tonnengewölbes entlang, unterbrochen durch die Gurtbögen mit Propheten- und Heiligenmedaillons. Die ersten beiden Joche enthalten jeweils acht Szenen mit Bildern aus dem stark erweiterten Festbildzyklus, während das letzte westliche Tonnengewölbe einen eigenen, detaillierten Passionszyklus mit 14 Darstellungen aufweist. Hier ist die Ausmalung von zwei auf drei Register erweitert. Beginnend an der östlichen Tonne an der Südseite mit der Geburt Christi folgen die Hypapante, die Taufe und die Metamorphosis. Die Leserichtung geht im nächsten Joch an der Südseite weiter mit der Erweckung des Lazarus, dem Einzug in Jerusalem mit Christus auf einem schwarzen Pferd, der Fußwaschung und dem letzten Abendmahl. Im nördlichen Tonnengewölbe wird der christologische Zyklus von West nach Ost mit weiteren acht Szenen fortgesetzt. Nach der Kreuzigung folgen Beweinung, Grablegung und Anastasis. Im Ostjochgewölbe ist nicht, wie üblich auf Kreta, eine große raumfüllende Himmelfahrtsdarstellung abgebildet, vielmehr ist diese in den hier weitergeführten christologischen Zyklus mit vier nachösterlichen Darstellungen integriert. Die Erscheinung des Auferstandenen vor den Frauen am Grab, die Chairete-Szene, Himmelfahrt und Pfingsten schließen den Zyklus im nördlichen Gewölbeteil ab. Im Westjoch beginnt mit dem ausführlichen Passionszyklus eine neue thematische Einheit. Die mittleren oberen Bildfelder sind im unteren Teil durch seltene Sequenzen mit Judas- und Petrusszenen eingerahmt. Im südlichen Teil sind in zwei Reihen angeordnet: der Judasverrat mit Gefangennahme, Christus vor dem Hohepriester Kajaphas, die Wegführung des gefangenen Christus und eine teilweise zerstörte Szene, die dann folgerichtig das Verhör vor Pilatus beinhaltet[429]. Darunter befindet sich im dritten Register ein kleiner dreiszeniger Petrus-Zyklus, der die dreimalige Verleugnung Christi und Petri Reue über diese Tat nach der Erzählung der synoptischen Evangelien illustriert (Mt 26,69-76; Mk 14,66-72; Lk 22,56-62; Joh 18,15-27). Im nördlichen Westjoch folgen weitere Passionsszenen in drei Registern: Verspottung und Kreuzvorbereitung, darunter die Kreuztragung durch Simon von Kyrene, und die seltene Szene der Zurückweisung des bitteren Trankes, des mit Galle vermischten Weines, durch Jesus nach Mt 27,34 (Mk 15,23). Zwei Darstellungen, auch aus dem Matthäus-Evangelium, folgen im dritten Register. Thematisiert wird die Reue des Judas, dargestellt durch die Rückgabe der dreißig Silberlinge und durch seine Erhängung (Mt 27,3-9). Daneben ist die Geißelung Christi an der Geißelsäule abgebildet. Die Westwand ist mit einer großen, im unteren Teil beschädigten Deutera Parousia innerhalb eines Weltgerichtsensembles ausgefüllt. Die unteren Wandabschnitte zieren stehende Heilige in sehr schlechtem Erhaltungszustand, und an der Nordwand thront eine Panagia Vrephokratousa. Es werden ausschließlich Mönchsheilige, Bischöfe und Asketen dargestellt, während die weiblichen Heiligen nur als Brustbilder an den Jochbögen erscheinen. Diese Eigenheit des Bildprogramms spricht auch für die Nutzung als mönchische Klosterkirche.

Die Adam-und-Eva-Szenen schließen im mittleren Joch, durch einen Gurtbogen unterbrochen, an die beiden eucharistischen Darstellungen der Apostelkommunion an. Die rotgerahmten Felder laufen in diesem Register unterhalb der szenenreichen christologischen Bildfolgen an Nord- und Südwand entlang, oberhalb der ganzfigurigen Heiligen, die an der unteren Wandzone stehen (**Taf. 85, 1-2**). Dieser ist mit zehn bzw. elf Szenen der längste Adam-und-Eva-Zyklus auf Kreta. Teilweise sind die Bildfelder zerstört, beschädigt oder verkalkt. Am Beginn stehen im mittleren Joch an der Nordseite die Schöpfung der Welt, die Erschaffung Adams und eine Szene mit der Anweisung oder dem Gebot Gottes an Adam. Im südlichen Westjoch folgen zwei fast gänzlich zerstörte Szenen, die sich als Benennung der Tiere durch Adam und als Erschaffung Evas rekonstruieren lassen[430]. Fortgeführt wird der Zyklus im nördlichen Westjoch mit der Versuchung Evas durch die Schlange, dem Sündenfall und der Verbergungsszene mit dem Gericht Gottes. Die letzten Bildsequenzen im mittleren Joch zeigen eine zweiteilige Paradiesvertreibung und eine postparadiesische Szene.

Adam-und-Eva-Szenen

Die fast völlige Zerstörung von zwei Bildfeldern macht eine Rekonstruktion nötig. Da sich die ikonographische Gestaltung in dieser Kirche grundlegend von der der anderen vier Kirchen unterscheidet, können diese nicht als Vergleichsbeispiele berücksichtigt werden. Der Zyklus hier hält sich in der Erzählreihenfolge eng an den alttestamentlichen Text. So kann dieser zur Deutung der nicht sicher identifizierbaren Szenen herangezogen werden. Zudem sind die klar strukturierten Darstellungen in Panteli auf die nötigsten Erzählelemente reduziert, was die Zuordnung erleichtert. Das Fehlen der heute zerstörten Inschriften macht eine sichere Bestimmung des Szeneninhalts für den ungeübten Betrachter schwierig. Wie im dritten Kapitel zu den Bildschöpfungen auszuführen sein wird, folgen die Darstellungen eng den Illustrationen der byzantinischen Oktateuche, die hier neben den erhaltenen Unterzeichnungen als Grundlage für die Rekonstruktion der beschädigten Bildfelder fungieren.

429 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 463 vermuten stattdessen: Judasverrat, Christus vor Pilatus, Gefangennahme, Simon trägt das Kreuz, was aber nicht der Reihenfolge in den Evangelien entspricht. Zudem tauchen Kreuzhinführung und -tragung im nördlichen Westjoch erneut auf.

430 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 463 sowie Phousterēs, Panteli 397 bezeichnen beide Szenen als zerstört und dadurch nicht mehr identifizierbar; zu den Rekonstruktionsmöglichkeiten S. 96.

Erschaffung des Kosmos

Die erste Sequenz veranschaulicht die Erschaffung der Welt (**Taf. 86, 1-2**). Die anderen vier anthropogenetisch ausgerichteten Kirchen verzichten auf den kosmologischen Beginn der Schöpfung. Die kleine Szene zeigt im unteren Abschnitt eine schmale Wasserfläche, aus der ein hoher Berg emporsteigt. Im oberen Teil ist mittig ein halbrundes Himmelssegment abgebildet. Der erste Schöpfungsbericht in Gen 1,1-10 berichtet von den Werken Gottes am ersten und zweiten Tag. Die Erde entsteht durch die Schaffung des Firmamentes und durch die Scheidung von Wasser und festem Land. Das Bildschema folgt den Oktateuchen, etwa Vat. Gr. 746, fol. 22^{r} (**Taf. 86, 3**).

Erschaffung Adams

In der nächsten Szene liegt der nackte Adam ausgestreckt bildparallel auf einer diagonal im Bildfeld ansteigenden braunen, mit kleinen grünen Pflanzen und Sträuchern bewachsenen Ebene, begrenzt an den Enden jeweils von einem Baum, der rote Früchte trägt (**Taf. 87, 1-2**). Oben kehrt das Himmelssegment wieder, aus dem ein heller, spitz zulaufender Strahl auf Adam gerichtet ist. Adam hebt leicht den Kopf. Hier ist die Erschaffung Adams durch den göttlichen Lichtstrahl dargestellt. Die Binnenzeichnungen sind verwaschen, sodass keine Beschreibung der primären oder sekundären Geschlechtsmerkmale möglich ist. Krone oder Nimbus fehlen. Greifbar ist ein selektiver Kopiervorgang der ersten Phase der zweifachen Erschaffungssequenz, wie er in der Oktateuch-Tradition bezeugt ist (etwa Laur. Plut. 5.38, fol. 4^{r} oder Vat. Gr. 746, fol. 28^{r}) (**Taf. 88, 1-3**).

Adam im Paradies und Anweisung durch Gott

Die letzte Darstellung im mittleren Joch zeigt den aufrechtstehenden nackten Adam im Dreiviertelprofil im Paradiesgarten mit Sträuchern und zwei Bäumen mit Früchten (**Taf. 89, 1-2**). Er hat die Arme angewinkelt und hebt die Hände zu dem Strahl, der aus dem Himmelssegment zu ihm herabkommt. Der göttliche Lichtstrom trifft auf Adam, der durch die Geste der erhobenen Hände in Kontakt mit diesem tritt. Diese Szene könnte die Anweisung Gottes nach Gen 2,16-17 darstellen. Nach der Erschaffung Adams pflanzt Gott das Paradies und setzt Adam hinein. Daraufhin unterweist er ihn. Von allen Bäumen darf er essen, nur nicht vom Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen. Panteli folgt dem Bildformular der Oktateuche, das auch hier als Rekonstruktionsschema dient (etwa Cod. Gr. I.8, fol. 40^{r}) (**Taf. 90, 1**).

Benennung der Tiere durch Adam

Die Malschicht der beiden nächsten Bildfelder im südlichen Westjoch ist fast völlig verschwunden. Einzelne Unterzeichnungen lassen sich bei genauem Betrachten erkennen (**Taf. 91, 1-2**). Eine veritable Rekonstruktionsmöglichkeit ergibt sich durch den Vergleich mit den Oktateuchen (etwa Vat. Gr. 746, fol. 31^{r}; Cod. Gr. I.8, fol. 37^{v}) (**Taf. 90, 2-3**). Am linken Bildfeld sitzt der nackte Adam auf einem kleinen Hügel unter einem Baum. Vor ihm erhebt sich ein Vogel in die Luft. Die darunter und dahinter stehenden, heute nicht mehr sichtbaren Landtiere lassen sich nach den Oktateuch-Illuminationen rekonstruieren. Adam weist mit seiner rechten Hand auf die Tiere. Der rechte Bildteil wird von einem weiteren früchtetragenden Baum ausgefüllt. Nach der Unterweisung berichtet der Genesistext von der Benennung der Tiere (Gen 2,18-20). Gott erschafft die Tiere des Feldes und die Vögel des Himmels und bringt sie zu Adam, damit er ihnen Namen gibt.

Erschaffung Evas

Auch diese Szene ist im linken Feld vollständig zerstört, rechts sind Umrisse erkennbar (**Taf. 92, 1-2**). Der Inhalt dieses Bildsegments lässt sich ebenfalls gut aus den Oktateuch-Handschriften herleiten (etwa Vat. Gr. 746, fol. 37^{r} oder Cod Gr. I.8, fol. 42^{v}) (**Taf. 93, 1-2**). Auf einer ansteigenden Ebene vor der Kulisse zweier Bäume kann der nackte Adam vermutet werden. Er ist etwas mit dem Oberkörper zur Seite weggedreht und stützt seinen Kopf auf seinen rechten angewinkelten Arm. Aus seiner rechten Seite erhebt sich die Halbfigur Evas, die mit erhobenen Händen zum Himmelssegment mit dem Lichtstrahl hinaufschaut. Dadurch fehlt der Begrüßungsgestus, der für die anderen vier Kirchen typisch ist. Nach der Benennung der Tiere erschafft Gott Eva aus der Seite Adams, der dabei in einen tiefen Schlaf fällt (Gen 2,21-23).

Sündenfall – Versuchung Evas durch die Schlange

Die nächsten drei Bildfelder im nördlichen Westjoch sind in wesentlich besserem Erhaltungszustand, sodass hier die Sequenzen klar erkenntlich sind. Im Zentrum der ersten Szene steht die nackte Eva auf einem braunen Hügel frontal neben einem Baum mit apfelähnlichen, runden roten Früchten (**Taf. 94, 1-2**). In ihrer rechten Hand hält sie eine dieser Früchte und hebt sie in Richtung ihres Mundes. Um den Stamm des Baumes windet sich eine dicke zweifarbige Schlange mit hellem Bauch und dunkelbraunem Rücken, deren Kopf drachenartige Züge aufweist. Das geöffnete Maul ist im Redegestus nah an Evas linkes Ohr herangerückt. Nur Eva und die Schlange sind die Protagonisten dieser Handlungseinheit. Adam ist nicht, wie in den anderen Versuchungsszenen in Akoumia und Diblochori, zusätzlich bei der Tierbewachung hinzugefügt. Auch wird kein teuflischer personalisierter Ver-

sucher, sondern die im biblischen Text erwähnte Schlange als zoomorphes Reptil dargestellt (Gen 3,1-5). Zudem ist hier keine reine Versuchungsepisode wie in Akoumia und Diblochori intendiert, vielmehr ist der Sündenfall schon geradezu integriert. Eva hat die Frucht vom Baum gepflückt und ist bereits im Begriff, sie zum Mund zu führen. Die anderen Kirchen zeigen bei der Versuchung nur die Anrede durch den Teufel und beim eigentlichen Sündenfall die Einflüsterung durch das Hybriddrachentier und den Pflück- und Weitergabevorgang Evas. Diese Szene fällt etwas aus dem Duktus der Oktateuch-Bilder heraus, die den Sündenfall als dreiteilige Sequenz anordnen (etwa Cod. Gr. I.8, fol. 43^{v}; Vat. Gr. 736, fol. 37^{v}) (**Taf. 93, 3-4**). Panteli entfernt sich von der dortigen Ikonographie und legt den Schwerpunkt durch das Zum-Mund-Führen der Frucht stärker auf die alleinige Versündigung Evas.

Sündenfall – Verführung Adams

Die bestkonservierte Darstellung mit der Überschrift Η ΤΟΥ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙϹ (vom Mahl der Gartenfrucht) zeigt in der Mitte den früchtebehangenen Paradiesbaum auf einer mit Pflanzen bewachsenen Wiese (**Taf. 95, 1-2**). Der Baum ist mit Laubwerk begrünt und trägt runde Früchte. Die rote Farbe mit einer Gelbfärbung um den Blütenrest definiert diese eindeutig als Äpfel. Links daneben steht die nackte Eva im leichten Dreiviertelprofil. Ihren rechten Arm hat sie angewinkelt und führt mit der Hand eine relativ kleine, aprikosengroße Apfelfrucht nun ganz dicht an ihr Gesicht heran. Mit der linken Hand reicht sie eine zweite an Adam weiter, der rechts neben dem Baum steht. Er legt den Kopf zur Seite und blickt aus dem Bildfeld heraus den Betrachter an. Mit dem Unterkörper steht er leicht abgewendet von Eva, der Oberkörper ist ein wenig zu ihr hingedreht. Mit der Hand des linken angewinkelten Armes macht er eine abwehrende Geste, als würde er die Annahme der Frucht verweigern. Mit der Rechten weist er vorwurfsvoll auf Eva hin, die im Begriff ist, die verbotene Frucht zu essen. Über das Ergebnis der Verführung Adams wird der Betrachter im Ungewissen gelassen. Der Eindruck der Ablehnung der Frucht durch Adam überwiegt, sodass hier nur Eva die Übertretung begeht. Dieser Sachverhalt widerspricht dem Genesistext, der von der Annahme und dem Essen der Frucht durch Adam weiß (Gen 3,6). Eine gesonderte Szene mit der Verführung Adams gibt es in den anderen vier Kirchen nicht. Vielmehr ist, etwa in Evangelismos oder Ano Viannos, die Annahme der Frucht durch Adam in den Sündenfall integriert. Beide Protoplasten zeigen eine rote Färbung der Wangen, eventuell eine bildliche Andeutung der Scham über ihre Gebotsübertretung. Zudem sind in dieser Szene durch die sehr gut erhaltenen Binnenzeichnungen die Körperstruktur und die Gesichter der Protoplasten besser erkennbar. Sie tragen beide lange gewellte Haare wie in den anderen Kirchen. Primäre Geschlechtsmerkmale werden vermieden. Die Muskeln des Bauches und die Rippenzeichnung sind bei beiden gleichermaßen vorhanden. Eva lässt sich an der etwas schlankeren Statur, dem leicht nach unten gerundeten Busen, der aber nicht so prononciert wie in den anderen Kirchen, und den etwas feiner gezeichneten Gesichtszügen erkennen. Hier erfolgt eine selektive Aufnahme der Mittelszene aus der kontinuierlichen Bildfolge der Oktateuche (Vat. Gr. 746, fol. 37^{v}; Cod. Gr. I.8, fol. 43^{v}) (**Taf. 93, 3-4**).

Verbergen und Gericht

Das letzte Bildfeld aus diesem Bilderzyklus zeigt Adam und Eva, die in einem halbrunden höhlenartigen Versteck aus langen, lanzenförmigen grünen Blättern im Paradies hocken, wie es auch die Kirchen in Akoumia und Diblochori zeigen (**Taf. 96, 1-2**). Das Paradiesambiente ist wie in den Erschaffungsszenen durch einen braunen Hügel und grünen Pflanzenbewuchs gekennzeichnet. Wahrscheinlich haben sie Blätter vor ihrer Scham, was realiter aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr sichtbar ist. Sie blicken sich zu dem Strahl um, der aus dem Himmelssegment in der linken Bildhälfte hervorströmt. Adam hat seine Arme angewinkelt erhoben und weist auf die neben ihm sitzende Eva, diese wiederum mit ebensolcher Geste auf die sich rechts von ihnen befindliche, fast gänzlich zerstörte Schlange, die ein wesentlich kleineres Ausmaß hat als in der vorherigen Szene. Dieses aus den Oktateuchen übernommene Schuldzuweisungsmotiv ist nur in Panteli zu beobachten, das ein Konglomerat aus zwei unterschiedlichen Oktateuch-Darstellungen adaptiert. Dort wird in differierender Übersetzung ein stehendes Urelternpaar bei der Schuldabwälzung illustriert, während das Sitzmotiv beim Bedecken mit Feigenblättern angewendet wird (Vat. Gr. 746, fol. 40^{v}; 41^{v}) (**Taf. 99, 1**). Die anderen vier Kirchen zeigen eine solidarische Urteilsannahme beider Ureltern. Gen 3,7-9 berichtet vom Verbergen der Protoplasten unter den Bäumen des Paradieses, da sie sich wegen ihrer Nacktheit schämen und sich vor Gottes Urteil, das durch den göttlichen Strahl verkörpert wird, fürchten.

Vertreibung

Im mittleren Joch vor der Apostelkommunion folgen die letzten Adam-und-Eva-Szenen. Die Vertreibung wird in einem durch die Paradiestür zweigeteilten Bildfeld illustriert. Vor einem durch die zwei paradiesischen Bäume gestalteten Landschaftshintergrund stehen im linken Abschnitt Adam und Eva, bekleidet mit einer Art Fell-Exomis, vor der geschlossenen Paradiestür, die in der Mitte von einem anthropomorphen Sechsflügler bewacht wird (**Taf. 97, 1-2**). Adam, der hinter Eva schreitet, schiebt sie von hinten voran, während Eva lamentierend die Hände erhoben hat. Hinter Adam kommt der Strahl aus dem Himmelssegment, der als göttliche Vertreibungsmacht fungiert. Der zweite Teil spielt außerhalb des

Paradieses in einer Landschaft, die durch zwei hohe gezackte Berggipfel gekennzeichnet ist (**Taf. 98, 1-2**). Hier taucht zum ersten Mal ein Engel in langer Tunika und Pallium auf, der Adam am Rücken weiter hinausschiebt. Vor ihm steht Eva, die sich zu diesem Geschehen umgedreht hat und den Vorgang unwillig beobachtet. Auch hier ergibt sich mit leicht variierenden Gestaltungsdetails grundsätzlich das Bildschema der Oktateuche als Rekonstruktionsvorlage (Vat. Gr. 746, fol. 44^{r}; Sm. A.1, fol. 16^{r}) (**Taf. 99, 2-3**).

Postparadiesische Szene

Dieses Bildfeld ist bis auf Umrisse und Farbreste fast völlig ruinös (**Taf. 100, 1-2**). Rekonstruieren lässt sich die letzte Szene als das Trauern und die Reue Adams und Evas nach ihrem Herauswurf aus dem Paradies. Wie in den Oktateuch-Handschriften sitzen Adam und Eva vor einem gewaltigen gezackten Bergmassiv, bekleidet mit gegürteten Tuniken, und lamentieren in großer Verzweiflung und Bestürzung über ihr Unglück (**Taf. 99, 2-3**). Adam erhebt die Hände und Eva stützt im Sorgegestus mit ihrer rechten Hand ihr etwas zur Seite geneigtes Gesicht. Ob Kain als Kleinkind in das Bildfeld integriert ist, bleibt realiter wegen der Zerstörungen äußerst unsicher.

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** wird hier nicht anthropomorph, sondern anikonisch als heller gezackter Lichtstrahl, der aus einem halbrunden Himmelssegment hervortritt, übersetzt. Aufgrund des Fehlens eines Schöpfergottes tritt hier keine Engelschar auf. Der einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt durch den Lichtstrahl. Der horizontal ausgestreckte Adam erhebt leicht den Kopf. Eva, die aus der Seite des schlafenden Adam entsteht, wendet sich nicht Adam, wie in den anderen Kirchen, sondern dem Lichtstrahl zu. Die **Protoplasten** werden nackt ohne primäre und mit nur schwach ausgeprägten sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt. Nach dem Sündenfall tragen sie Fellkleidung. Herrschaftszeichen wie Thron, Krone oder Nimbus fehlen. Der **Paradiesgarten** aus einer ansteigenden, braunen hügeligen Landschaft mit zwei Bäumen wird nicht durch eine Mauer begrenzt. Das Paradiestor erscheint nur bei der Vertreibung. Im Garten wachsen zwei ähnlich gestaltete Bäume, die apfelartige Früchte tragen. In der Versuchungs- und Sündenfallszene erscheint nur ein **Paradiesbaum**. Das **Versucherwesen** unterscheidet sich grundsätzlich von den ersten vier Kirchen. Es gibt weder einen personalisierten Teufel noch ein hybrides Drachenwesen, vielmehr eine große, um den Baum geringelte Schlange, die Eva ins Ohr flüstert. **Adam als Herrscher über die Tiere** ist hier, anders als in Akoumia und Diblochori, bei der Tierbenennung nach dem Genesisbericht gezeigt, die zeitlich vor der Evaschöpfung erfolgt. Der zweiszenig gestaltete **Sündenfall** legt die Betonung auf den aktiven Essvorgang Evas und die Annahmeverweigerung Adams. Beim **Gericht** vollziehen die im Blätterversteck hockenden Protoplasten den Schuldzuweisungsgestus und werden durch den göttlichen Strahl verurteilt. Die Vertreibung ist durch das von einem Sechsflügler bewachte, geschlossene Paradiestor in zwei Abschnitte gegliedert. Der göttliche Strahl vertreibt Adam und Eva aus dem Paradies. Hinter dem geschlossenen Paradiestor werden sie von einem Engel weggeschickt. Als **postparadiesische Komposition** werden die Trauer und Klage der beiden aus dem Paradies Vertriebenen dargestellt. Kain ist nicht sicher verifizierbar.

Die Soter-Kirche in Panteli verwendet im Vergleich mit den anderen vier bereits behandelten Kirchen eine bis auf wenige Übereinstimmungen, wie den einphasigen Erschaffungsvorgang und das Blätterversteck, gänzlich unterschiedliche ikonographische Übersetzung des Genesisstoffes, die selektiv auf die Oktateuch-Handschriften zurückgreift.

Kontextszenen

Liturgische Themen

Im Bema fällt die überraschend vielfältige und eindrucksvolle Ausstattung mit liturgisch-eucharistischen Themen auf. Die Positionierung des ikonenhaften, in die Karfreitagsliturgie eingebundenen Andachtsbildnisses des Schmerzensmanns[431] in der Prothesis verweist auf das Opfer Christi und ist mit dem dortigen Ritus der Proskomidie in Verbindung zu bringen (**Taf. 101**)[432]. Die gekreuzten Arme mit den Wundmalen an den Händen bezeugen die Opfergabe des Leibes Christi während der Kommunion. Die Inschrift auf dem Kreuz Ὁ βασιλεύς της δόξῆς gründet auf der älteren Tradition dieser Bildformel[433]. In serbischen Klosterkirchen erscheint öfters die Verbindung von Schmerzensmann und trauernder Gottesmutter als Symbol der Inkarnation des Logos[434]. Eine Maria Paraklesis ist hier nicht dargestellt, alternierend ist an der Nordwand direkt hinter der Apostelkommunion eine ganzfigurige Panagia Vrephokratousa abgebildet. Die Apsiskalotte zeigt mit der thronenden Gottesmutter eine weitere Marienabbildung. Diese Hervorhebung der bedeutenden Rolle Marias im Erlösungsgeschehen

431 Zum Schmerzensmann in der byzantinischen Tradition Belting, Man of Sorrows. – Đurić, Man of Sorrows 303-331. – Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows mit weiterführender Literatur.

432 Altripp, Prothesis. – Altripp, Liturgie 121. – Altripp, Bildprogramm 25-40.

433 Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows 147 Anm. 3; so etwa auf der bilateralen Ikone im byzantinischen Museum in Kastoria; Abbildung ebenda Abb. 1b; das Bild des Schmerzensmannes ist im 12. Jh., ev. auch schon im 11. Jh. belegt, in der Prothesis erscheint es jedoch erst im 13. Jh.; ebenda 148. 151.

434 So etwa in der Prothesis von Sopoćani (1263-68); Abbildung bei Đurić, Sopoćani 153 Abb. 116; oder im Kirchenraum der Demetrios-Kirche des Markov-Klosters (1376/1377); dazu Mirković/Tatić, Markov Manastir; Abbildung bei Đurić, Man of Sorrows Abb. 1-2.

weist auf die unlösbare Verknüpfung von Inkarnation und Passion im eucharistischen Ritus hin. Auch die auf Kreta eher selten dargestellte, großflächig angelegte bipolare Apostelkommunion[435] mit der nicht oft verwendeten Wiedergabe des austeilenden Christus als Hohepriester[436] macht den engen Bezug zur liturgischen Praxis evident (**Taf. 102, 1**). Die Apostel ziehen jeweils von West nach Ost zu dem in einem bischöflichen Gewand mit Polystaurion und Omophorion bekleideten Christus. Ebenso bewegen sich die Gläubigen vom Naos zum austeilenden Priester im Bema hin. Petrus hebt seine Hand zum Empfang des Brotes und Paulus erhält den Abendmahlskelch. Diese Gesten der Annahme der Kommunionsgaben spiegeln den präsenten kirchlichen Ritus wider. Judas als Verräter wird durch die rückwärtig gewendete Kopfhaltung und den Verlegenheitsgestus innerhalb der Gruppe der brotempfangenden Jünger stigmatisiert[437]. Beide Spendeszenen als räumlich streng getrennte Kompositionen darzustellen, ist ein ikonographisches Merkmal fast aller serbischen Klosterkirchen[438]. Eine ähnliche Ikonographie auf Kreta weist die etwa zeitgleiche Hagioi Apostoloi-Kirche in Andromyloi nahe Lithines auf, die nur wenige Kilometer von Panteli entfernt liegt[439]. Neben der gleichen Positionierung der Apostelkommunion in der Nord- und Südtonne des Bemas findet sich dort auch die Darstellung Christi als austeilender Hohepriester sowie des Schmerzensmannes in der Prothesis. Ebenso legt das Katholikon des Hagios Antonios-Klosters in Vrontisi (Zaros) seinen Schwerpunkt auf diese liturgisch-eucharistischen Bildthemen[440]. Auch dort wird die Apostelkommunion in gleicher Gestalt und Platzierung verwendet[441]. Das in Panteli betonte priesterliche Amt Christi stellt das Bildprogramm zugleich in einen heilsgeschichtlichen Kontext. Die alttestamentliche Priesterschaft Aarons und Melchizedeks wird im Neuen Testament durch Christus wiederaufgenommen und fortgesetzt. Die antilateinische Polemik gegen die Doktrin vom ungesäuerten Brot und das Bekenntnis zur orthodoxen Abendmahlslehre nehmen im venezianisch geprägten Kulturumfeld sicherlich Einfluss auf den Bildfindungsprozess solcher liturgisch-rhetorischer Bilder. Die Apostelkommunionsdarstellungen des 11. Jahrhunderts in der Hagia Sophia in Ohrid oder in Kiew belegen bereits den bildsprachlichen Zusammenhang zwischen dieser eucharistischen Szene mit der realiter dargestellten und demonstrativ in Szene gesetzten Prosphora mit Nika-Stempel und dem kirchenpolitischen Azymen-Streit[442]. Weitere Sinnbezüge zur Abendmahlsthematik bilden die Kirchenväterliturgie mit Melismos, die beiden Engeldiakone mit Ripidia als Abbild des Großen Einzugs und das Gastmahl des Abraham. Die Ausmalung mit dem eucharistischen Lebensbaumkreuz und der Ligatur-Inschrift (IC XC NK ΦX ΦΠ) »Jesus Christus, siege, Licht Christi scheine allen« (ΙΗΣδΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ, ΦΩΣ ΧΡΙΣΤΟΥ ΦΑΙΝΕΙ ΠΑΣΙ) auf den Quadraten zwischen den vier Kreuzarmen in der Prothesis, dem Raumteil der Zubereitung der Prosphora, verweist auf den Nika-Stempel des eucharistischen Brotes (IC XC NK) und die Liturgie der vorgeweihten Gaben während der großen Fastenzeit (**Taf. 102, 2**)[443]. Der religiöse Prozess des Fastens ist antithetisch dem sündhaften Vergehen Evas gegenübergestellt. Das rankende Motiv des Lebensbaumes im unteren Teil des Prothesis-Kreuzes korrespondiert inhaltlich mit dem Paradiesbaum der Genesisszenen. Nicht nur die Protoplastendarstellungen, sondern das gesamte bildliche Programm der Kirche ist in diesen sakramental-eucharistischen Rahmen des Bemas eingefasst. Anfang und Ende der umlaufenden alt- und neutestamentlichen Bildfolgen bildet die zweigeteilte Apostelkommunion. Darüber hinaus zeigt die Beischrift zur Sündenfallszene Evas, Η ΤΔ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙC, als rhetorische Anspielung auf die eucharistische Gabe des Brotes in der Apostelkommunion, die Metalepsis, die unlösbare inhaltliche Verknüpfung von Abendmahl, Sühnetod Christi und der Sünde Evas. Die Affinität der ikonographischen Ausstattung des liturgischen Raums mit anderen kretischen oder serbischen Klosterkirchen untermauert die Hypothese einer möglichen Nutzung der Kirche als Katholikon eines Klosters.

Mönchisch-hesychastische Themen

Das Bildprogramm steht unter dem Einfluss der hesychastischen Lehre des byzantinisch-orthodoxen Mönchtums[444]. Im Tetragramm des Kreuzes in der Prothesis, IC XC NK ΦX ΦΠ, verbirgt sich ein versteckter Hinweis auf das liturgische Gebet in hesychastischen Klostergemeinschaften (**Taf. 102, 2**). Das als Megaloschema benannte Kryptogramm ist auf dem Analavos, dem Schulterumhang hesychastischer Mönche, eingestickt, die die höchste Stufe der geistlichen Hingabe

435 Dazu Tsamakda, Kakodiki 139. Meist erscheint sie direkt im Apsisbereich, so etwa in der Hagios Georgios-Kirche in Kournas, Kreta (12. Jh.), und nicht an der Nord- und Südwand; zur Apostelkommunion Walters, Ritual. – Wessel, Abendmahl; speziell auf Kreta Ranoutsaki, Brontisi 93-108.

436 Etwa in Hagios Nikolaos-Orphanos in Thessaloniki oder in Hagios Nikolaos-Kirche in Vevi; dazu Lodov, Christ as Priest 158-170. – Papamastorakēs, Archierea 67-78.

437 Erst ab dem 12. Jh. wird Judas in der Apostelkommunion negativ konnotiert; dazu Tsamakda, Kakodiki 151 mit weiteren Beispielen auf Kreta und in der serbischen Kunst.

438 Angefangen mit der Panteleimon-Kirche in Nerezi im 12. Jh., weiterhin in der Königskirche in Studenica oder in der Dreifaltigkeitskirche in Sopoćani im 13. Jh. und der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino im 14. Jh.; dazu Wessel, Abendmahl 30-37. – Ranoutsaki, Brontisi 100.

439 Dat. 1415; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 464-466. – Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē, Syntagma 239-242. – Spatharakis, Dated 167-169 Nr. 55; Abbildung bei Ranoutsaki, Brontisi Abb. 160-161.

440 Datierung der Fresken zwischen 1420-1430; zur Kirche Ranoutsaki, Brontisi. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 126-127.

441 Zur dortigen Apostelkommunion Ranoutsaki, Brontisi 93-107 Abb. 13. 25-26.

442 Zum Azymenstreit Avvakumov, Unionsgedanke 29-159 Anm. 150; zur Sophienkirche in Ohrid Schellewald, Sophienkirche 169-192 Abb. 31. 43; s. auch S. 62.

443 Zum eucharistischen Lebensbaumkreuz in spätbyzantinischen Sanktuarien Gerstel, Sanctuary Screen 146-147 Abb. 11-13; zur Verwendung in den serbischen Kirchen Babić, Croix.

444 So auch Phousterēs, Panteli 406-409; zum Hesychasmus in Byzanz Kapriev, Philosophie 201-306. – Strezova, Hesychasm 9-62.

und des spirituellen Lebens erreicht haben[445]. Dieses Emblem, dessen Kreuzeszeichen durch Passionsinstrumente bereichert ist, wird bei der Kommunion als Amtstracht angelegt[446]. Die eingestickten Kryptogramme des großen Schismas zitieren einen Lobgesang auf das heilige Kreuz, durch das der Garten Eden wiedergewonnen wird[447]. Auch die weitere, auf das inkarnatorisch-eucharistische Mysterium und den sakramentalen Vollzug zielende Bildstrategie, wie sie sich im Bemaprogramm der Kirche manifestiert, ist fest in der hesychastisch-spiritualistischen Theologie verankert[448]. Die im Bildkonzept der Kirche sichtbare Ausrichtung auf eine christozentrisch-mystische Theologie[449] mit einer auffällig mariologischen Gewichtung verweist ebenfalls in die Gedankenwelt der hesychastischen Mönchsbewegung[450]. Die Lichtmetaphorik der Protoplastenszenen ist mit der Vorstellung des göttlichen Taborlichts als ungeschaffene Gottesenergie verknüpft. Auch das Patrozinium der Kirche und die Abbildung der Metamorphosis als hesychastische Schlüsselszene nehmen die Thematik der göttlichen Lichtvision dieser mönchisch-kontemplativen Offenbarungstheologie, die in den Athosklöstern verwurzelt ist, auf[451]. Die Heiligendarstellungen in der unteren Bildzone zeigen viele Mönchsheilige und Asketen, während die wenigen weiblichen Heiligen nur als Brustbilder in den Medaillons der Gurtbögen erscheinen. Auch diese Bildkonzeption bestärkt den Eindruck, dass die Kirche zu einem Kloster gehörte, dessen Mönche mit der mystisch-hesychastischen Bewegung eng verbunden waren. Der selten auf Kreta im Apsisprogramm vorkommende Erzengel Uriel, dessen Übersetzung aus dem Hebräischen »das Licht Gottes« bedeutet, fügt sich ebenfalls in diese inhaltliche Ausrichtung ein (**Taf. 102, 3**). Bezeugt ist diese Bewegung auch auf Kreta durch den Mönch Arsenios, der im 14. Jahrhundert die hesychastische Lehre dort lehrte und verbreitete[452]. Auch der Mönch Neilos Damilas (1345-1420), Kirchenlehrer und Abt des in der Nähe der Metamorphosis-Kirche in Panteli gelegenen, heute verlassenen Hagioi Apostoloi-Klosters in Kato Karkassa[453], gilt als Verfechter der hesychastischen Lehren und Anhänger des Gregorios Palamas[454]. Der unionsfeindliche Prediger und hesychastisch beeinflusste Theologe und Mönch Joseph Bryennios lebte von ca. 1382 bis 1402 auf Kreta. Er verteidigte in vielen Homilien die orthodoxe Lehre gegen den lateinischen Thomismus und gab moralisch-theologische Unterweisungen für das spirituelle Leben der kretischen Priester und Mönche[455].

Sünde und Reue

Außergewöhnlich im kretischen Bildkanon und auch in byzantinischen Wandmalereien sind zwei extensive Bildsequenzen, die Verfehlungen und Reue illustrieren. Zwei Szenen aus dem Passionszyklus zeigen das Schuldbewusstsein und die Bußfertigkeit des Verräters Judas (**Taf. 103, 1**)[456]. Durch ihre Platzierung direkt über den beiden Sündenfallszenen sind sie nicht nur räumlich eng mit diesen verbunden. Durch die Stichwörter der Sünde, der Verführung und der Reue treten sie auch inhaltlich mit den Adam-und-Eva-Szenen in intensiven Kontakt. Beide, Judas und die Protoplasten, haben einen entscheidenden Stellenwert innerhalb der Heilsgeschichte. Durch die Verfehlung Adams und Evas sowie durch den Verrat des Judas wird der Erlösungstod Christi erst induziert und der Heilsplan Gottes initiiert. Die Darstellung der dreifachen Verleugnung Jesu durch Petrus und seiner Reue[457] in drei getrennten Szenen kommt äußerst selten in der byzantinischen Monumentalmalerei vor (**Taf. 103, 2**). Die Petrusthematik wird gewöhnlich auf eine oder zwei Episoden reduziert oder szenisch in die Passionserzählungen integriert. In der nahegelegenen Klosterkirche Hagioi Apostoloi in Kato Karkassa etwa wird die Petrusverleugnung auf eine Bildeinheit eingegrenzt[458]. Die drei Petrusszenen in Panteli sind ebenfalls räumlich und thematisch eng mit dem Adam-und-Eva-Zyklus verknüpft. Durch die dreifache Darstellung wird das Thema der Verfehlung sowie der Reue und der Bekümmernis über diese Schuld in extenso betont. Schuld und Trauer sind bereits prototypisch in dem urzeitlichen Geschehen vorweggenommen. Die Liturgie der Passionswoche beschäftigt sich in den Antiphonen zum Gründonnerstag grundlegend mit den Themen der Versuchung, Sünde und Reue. Eine ausführliche Schilderung der Verfehlungstaten des Judas und des Petrus ist mit dem Lob der menschenfreundlichen Gnade Gottes

445 Diese Verbindung zwischen dem eingeschriebenen Tetragramm im Kreuz und dem Megaloschema hesychastischer Mönche sieht auch Rhoby, Tetragrams. – Rhoby, Licht Christi.

446 Abbildungen bei Probatakēs, Diabolos Abb. 270. – Dahm/Bernhard, Athos 132. – Rhoby, Tetragrams Abb. 7; zum Megaloschema New World Encyclopedia, Hesychasm. – Thomas/Constantinides Hero, Monastic Foundation 111,1341. – Döpmann, Orthodoxe Kirchen 256.

447 Griechischer Text und Übersetzung s. Dahm/Bernhard, Athos 225 Anm. 3.

448 Dazu der Aufsatz von Tānase, Hesychasm.

449 Zum Christozentrismus der palamitischen Lehre Kapriev, Philosophie 294-299.

450 Tsirpanlis, Mariology. – Tānase, Hesychasm 131-132.

451 Zur Bedeutung der Transfiguration in der hesychastischen Kunst Strezova, Hesychasm 68. 81-87.

452 In der Vita des Georgios Sinaites wird von einer Reise berichtet, die ihn nach Kreta führt, wo ihn der Mönch Arsenios in die höheren Mysterien des Hesychasmus einweihte; dazu Balfour, Saint Gregory 65. – Hausammann, Kirche 220. – Speake, Mount Athos 133.

453 Datiert sind die Wandmalereien durch Reste einer Stifterinschrift von 1391/1392 und 1422; zum Kloster Psilakēs, Monastēria II 525-527 Abb. 459. – Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 543-550. – Tsakiri, Monasteri 518 Anm. 20; 521 Anm. 41. – Aikaterinidis/Sisamakis, Lasithi 264-265. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 235; das Kloster wurde Ende des 14. Jhs. in ein Frauenkloster umgewandelt.

454 Zur Person und zu seinen Lehren Nikolidakis, Neilos Damilas.

455 Seine auf Kreta gehaltenen Reden, die in vier Bänden veröffentlicht wurden, werden bei Bazini, Bryennios diskutiert.

456 Zur biblischen Gestalt des Judas Wessel, Judas 665-668. – Westerhoff-Sebald, Judas; Beispiele spätpaläologischer Wandmalereien gibt nur es in der Hagios Georgios-Kirche in Staro Nagorichino, im Kloster Dečani, in der Hagios Theodoros-Kirche in Boboševo und in der Hagios Nikolaos-Kirche in Vevi; dazu Paissidou, Vevi 299-300.

457 Zur Petrusverleugnung Laske, Verleugnung Petri 437-440. Die Georgs-Kirche in Staro Nagorichino zeigt auch eine dreigeteilte Verleugnungssequenz; dazu Zarras, Staro Nagoričino 181-213, bes. 191-193.

458 Abbildung bei Tsougarakēs, Monastēria I 292 Abb. 3; weiterhin auf außerkretischen Beispielen in der Apostelkirche in Peć; Abbildung bei Đurić, Fresken Pl. XXX oder auch im Chilandar-Kloster auf dem Athos. In der Hagios Georgios-Kirche in Ano Symi (1453) sind alle drei Sequenzen zu einer Szene kontaminiert; zur Kirche Spatharakis, Dated 202-206 Nr. 67.

verwoben, der die Pforten des Paradieses für diejenigen Sünder wiedereröffnet, die Tränen der Zerknirschung zeigen[459]. Inhaltlich passen sich die Leitgedanken des Gottesgehorsams und der Bußfertigkeit, der Metanoia und der Reue, in das hesychastisch-mönchische Umfeld ein[460]. In dem um 1400 verfassten Typikon des von Neilos Damilas gestifteten kretischen Frauenklosters Panagia Pantanassa in Vaionaia (Hierapetra) propagiert er den Kampf gegen Ungehorsam und Sünde angesichts des letzten Gerichts[461]. Der hesychastischen Lehre widerstrebt der neuplatonische Dualismus von Leib und Seele. Auch der Körper erstrebt Heilung und Vergöttlichung. Die Tränen der Reue oder das Fasten und Beten als körperbezogene Aktivitäten erwirken den Aufstieg der Seele zur Schau der göttlichen Lichtenergie.

Passion Christi

Sehr ausführlich sind die bildlichen Erzählungen von Passion, Kreuzweg und Tod Jesu gestaltet. Aufgenommen wurde auch die seltene Darstellung der Verabreichung des bitteren Tranks an Christus (**Taf. 104, 1**)[462]. Die Ablehnung bedeutet eine Verstärkung und Ausdehnung seines Leidensweges, dessen Nachvollzug im Ritual der Compassio Christi in das mönchische Leben eingegliedert ist. Weiterhin wird die in der westlichen Kunst des Mittelalters sehr verbreitete und beliebte Szene der Auspeitschung Christi an der Geißelsäule eingefügt (**Taf. 104, 2**)[463]. In der byzantinischen Kunst oder auf Kreta wird dieses Motiv eher selten aufgegriffen. Die Apostel-Kirche in Kato Karkassa gestaltet ebenfalls einen ausführlichen Passionszyklus, der neben der Petrusverleugnung die Geißelung Christi an der Säule abbildet[464]. Auch die durch einen Maler mit westlichem Hintergrund ausgemalte Soter-Kirche in Temenia integriert diese Abbildung in ihr Bildprogramm[465]. Im Exonarthex des Katholikons des Athos-Klosters Vatopedi wird Christus innerhalb eines erweiterten Passionszyklus vor der Geißelsäule von Kriegsknechten ausgepeitscht[466]. Im 14. Jahrhundert wurde die Geißelung in monastischen Kreisen, besonders durch die Franziskaner, im Zuge der Ausprägung der Passionsfrömmigkeit stark propagiert. Möglich wäre ein solcher Einfluss durch das in Ierapetra bezeugte katholische Franziskaner-Kloster[467]. Die ikonographische und auch theologische Nähe zum Athos-Kloster Vatopedi lässt jedoch eher an eine Übernahme aus dem athonitischen Umkreis denken. Die im mittelalterlichen Mönchtum sehr populäre Flagellation wurde als probates Bußmittel für die Sündenvergebung angesehen. Hier lässt sich ein inhaltliches Konnektiv zum sündhaften Verhalten der Protoplasten herstellen, zumal die Geißelungsszene direkt über dem ersten Gericht über die Ureltern verortet ist. Christus nimmt die durch den protologischen Verstoß gegen das göttliche Gesetz verursachte Schuld auf sich und führt die Menschheit durch sein Leiden zur Erlösung. Zusammen mit dem Motiv des Schmerzensmannes bildete diese Passionsdarstellung in der mönchischen Praxis ein beliebtes Andachtsbild der meditativen und mystischen Vergegenwärtigung des Leidenden und Gekreuzigten und war Ansporn zur eigenen Askese als Imitatio Christi. Durch den liturgischen und spirituellen Nachvollzug des Kreuzweges und der Passion, der sich in der Bildbetrachtung in ikonischer Präsenz vergegenwärtigt, wird die Sünde der Protoplasten, die antitypisch im Register unter dem Leidensweg Christi dargestellt wird, aufgehoben. Die Bilderzählungen von Ursprung und Beseitigung der Sünde sollen zu einer aktiven Compassio anregen und zugleich die heilsgeschichtliche Dimension für den Betrachter visualisieren. Ausgedehnte Passionszyklen mit Trankszene und Geißelsäule sind in den spätbyzantinischen serbischen Klöstern, etwa in der Demetrios-Kirche des Markov-Klosters in Sušica (1376/1377)[468] oder im Athos-Kloster Vatopedi[469], bezeugt. Das Bildprogramm in Panteli ist stark an mönchisch-ikonographische Vorbilder angelehnt.

Weltgericht und Paradies

Das mit Deutera Parousia überschriebene Westwandgemälde zeigt ein großes Weltgericht im üblichen kretischen Grundschema mit dem thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von Engelscharen, flankiert von der Gottesmutter und Johannes dem Täufer als Deesisgruppe, dem Aposteltribunal, der Hetoimasia, bei der die üblicherweise hinzugefügten Fürbitter Adam und Eva fehlen, dem Paradies und den Chören der Gerechten, der Seelenwägung, dem Feuerstrom und den Personifikationen des Meeres und der Erde (**Taf. 105, 1**)[470]. Die Darstellungen des Höllenfeuers und die individualisierten Strafszenen in den Einzelkompartimenten sind überwiegend zerstört. Neben der auch in den anderen Kirchen verwendeten Typologie von ur- und endzeitlichem Paradies sowie des ersten und zweiten Gerichtes gibt es hier eine ikonographische Kontinuation aus der Sündenfallszene. Die Schlange, die sich in der angrenzenden Versuchungsszene um den Baum des Urzeitparadieses windet, taucht in der über Eck stehenden Darstellung der Personifikation der Erde, die die

459 Benz/Thurn/Floros, Gesänge 83-94.
460 Strezova, Hesychasm 51.
461 Das Typikon wurde übersetzt von Talbot, Neilos Damilas.
462 Nach jüdischer Sitte wurde den Verurteilten ein starker Barmherzigkeitstrank verabreicht, um die Sinne bei der zukünftigen Hinrichtung zu benebeln und die Schmerzen zu lindern. Die Szene wird auch in der Panagia-Kirche in Roustika dargestellt; Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 247.
463 Zum Motiv der Geißelsäule Schweicher, Geißelsäule 127-130. – Volkmann, Geißelsäule.
464 Abbildung bei Tsougarakēs, Monastēria I 292 Abb. 3.
465 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 256 Anm. 66 mit weiterer Literatur.
466 Dat. 1312; zum Katholikon Tsigaridas, Monastery of Vatopaidi. – Sofragiu, Vatopedi Abb. 5.
467 Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 543-544.
468 Dazu Dimitrova, Passion Scenes. – Đurić, Fresken 119-124.
469 Siehe Anm. 465.
470 Zu Deutera Parousia und Weltgericht Tsamakda, Kakodiki 192-208 und Anm. 542 mit weiterer Literatur.

Kreaturen freigibt, ein zweites Mal auf. Dort schlängelt sich eine identisch dargestellte große Schlange. Der alte Sündenwurm windet sich jedoch horizontal, nicht vertikal wie bei der Verführung Evas. Diese bildliche Veränderung könnte eine Anspielung auf ihre Bestrafung aus Gen 3,14, das Kriechen auf dem Bauch, sein. Ungewöhnlich ist die Auslassung der beiden fürbittenden Ureltern in der Hetoimasia. Gericht und Erlösung sind christozentrisch ausgelegt, eine Intervention durch die von Sündenschuld Gekennzeichneten ist nicht Teil des heilsgschichtlichen Plans. Dieser abwertenden Beurteilung entspricht die fehlende, ansonsten standardisierte Nimbierung der beiden in der Anastasis (**Taf. 113, 1**).

Panteli verzichtet auf eine aus dem Weltgerichtsbild ausgegliederte Paradiesdarstellung wie in Akoumia und Diblochori. Das Paradies im linken unteren Teil des Weltgerichts nimmt die ikonographische Gestaltung des protologischen Gartens nicht auf, zeigt vielmehr eine eigene Ausführung mit Phantasiebäumen und die Auferstehungshoffnung symbolisierender Granatapfeldekoration (**Taf. 105, 2**). Auffällig sind die zahlreichen, mit fußlangen braunen Gewändern und Kopfbedeckung bekleideten Seelen der bereits Erlösten, die sich um Abraham scharen, der eine weitere auf seinem Schoß hält[471]. Es ist nicht ganz abwegig, in dieser bewussten Abänderung der Bekleidung der ansonsten meist als Wickelkinder abgebildeten Seelen in kuttenähnliche Mäntel eine sublime bildliche Angleichung an die Mönchsgemeinschaft zu vermuten, die so als Stifter der Kirche ihrer Erlösungshoffnung Ausdruck verleihen. Möglicherweise ist dieses Bildmotiv darüber hinaus in einem funeralen Kontext als heilssicherndes Memorialbild für die verstorbenen Klosterbrüder einzuordnen. Über die endzeitliche Ausrichtung hinaus bleibt die präsentische Eschatologie im sakramentalen Mysterium ein bestimmender Faktor des Bildkonzepts.

Stilistische Analyse

Gallas/Wessel/Borboudakis betonen die Eleganz der »harmonisch proportionierten Figuren«[472]. Phousterēs ordnet die Soter-Kirche, wie auch schon vor ihm Maderakēs[473], einer anonymen Werkstatt zu, die auch die Klosterkirche in Vryomeni ausmalte. Weiterhin zählt er noch zwei weitere Kirchen in der Präfektur Lassithi, die Hagios Georgios-Kirche in Kavousi[474] und die Panagia-Kirche in Lithines[475], zu diesem Kunstkreis[476].

Die Bildkomposition ist sehr ausgewogen. In den Genesisszenen wird eine allzu große Vielfigurigkeit vermieden. Die relativ großen Figuren beherrschen den Bildraum, dessen Schlichtheit die Bedeutung der Protagonisten hervorhebt. Da weder Engel noch ein anthropomorpher Schöpfergott auftreten, ist der Szeneninhalt meist auf eine oder zwei Personen reduziert. Es wird keine detailreiche, ausschmückende Bildsprache benutzt, vielmehr überwiegen kurze, klar strukturierte, vereinfachte Formulierungen. Kleinteiligkeit wird zugunsten der essenziellen Handlungselemente vermieden. Es entsteht der Eindruck einer harmonisch aufgeteilten Bildfläche mit großflächigen ruhigen Komponenten vor blauem Hintergrund, der durchaus als bestimmendes Gestaltungselement erhalten bleibt.

Die Hintergrundgestaltung wird besonders in den Protoplastenszenen durch dunkelblaue Farbigkeit dominiert, die nur teilweise durch weitere Kulissengestaltung oder Handlungselemente überdeckt wird. Der Untergrund des Paradiesgartens ist ebenso großflächig in einheitlichem Beigeton gestaltet und zeigt wenig detaillierte oder verspielte Verzierungselemente, wie sie etwa in Diblochori zu beobachten sind. Nüchternheit, Klarheit und Transparenz beherrschen die Gestaltung. Dies wird durch große, einheitliche Farbflächen erreicht.

Der Figurenstil ist durch harmonische und ästhetisch-proportionierte Gestaltungsmerkmale definiert. Die Körper lassen die gerundete Fülligkeit wie etwa in Akoumia vermissen. Sie neigen zu leichter Überlänge und zeigen schlanke und grazile Gliedmaßen wie in Diblochori. Ein Charakteristikum sind die langen Arme der Protoplasten mit deutlich erkennbaren Gelenkknochen am Oberarm. Ebenso ist die ausgeprägte, sich nach außen abzeichnende Rippenbildung typisch für diesen feingliedrigen und graziösen Figurentyp. Der Bauch ist etwas manieristisch in vertikal gespiegelter Herzform aufgesetzt. Die tendenziell länglichen Gesichter zeigen feine ästhetische Modellierung mit geraden schmalen Nasen, wohlgeformten Lippen und stark gerahmten Augen mit dunkelbraunen Lidschatten. Die kleinen halbrunden Ohren sind sehr tief angesetzt. Das Inkarnat ist dunkel mit braunen Randschattierungen und feinen weißen Lichtreflexen. Die Wangen sind mit leichtem Rougeton koloriert. Die Haargestaltung erfolgt durch alternierende hell- und dunkelbraune Streifensetzung. Die Gesichter strahlen Ernst und Ruhe aus. Durch die Gestik ihrer Arme und Hände werden die Figuren belebt. Gewandung kommt in den Genesisszenen nur bei dem Engel in der Vertreibung vor. Großflächige Farbgebung mit viel Weißauftrag wird dort mit scharfkantig gezackter, braun aufgetragener Binnenzeichnung zur Darstellung des Faltenwurfs kombiniert.

Ruhige, gedämpfte Farben haben Vorrang. Der blaue Hintergrund kontrastiert in den Genesisszenen mit erdfarbenen

471 In der Panagia-Kirche in Roustika etwa sind die Seelen als Wickelkinder dargestellt (**Taf. 140, 2**). In der Panagia-Kirche in Kapetaniana tragen sie knielange, mit Ornamentstreifen verzierte weiße Tuniken; Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 140. Lange braune Gewänder sind unüblich. Eine ins Paradies eingefügte Mönchsgruppe, allerdings nicht in Gestalt von Seelen, zeigt das Evangelium Par. Gr. 74, fol. 93^{v} (dat. ins 11. Jh., in der BnF, Paris); Abbildung https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f214.image (27.09.2019).

472 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 464.

473 Maderakēs, Zōgraphikē 274.

474 Die Datierung wird unterschiedlich vorgenommen Chatzidakēs, Krētē 62-63 um 1400, Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 468-470 in die 2. Hälfte 14. Jh., Maderakēs, Zōgraphikē 274-277 um 1400; dazu Tsamakda, Kakodiki 90 Anm. 591, sie datiert Anfang 15. Jh.

475 Dat. um 1400; zur Kirche Atlas Christian Monuments Nr. 512.

476 Phousterēs, Panteli 386. 409.

Elementen der Berg- oder Landschaftsgestaltung oder dem beigen Inkarnat der Protoplasten. Etwas belebt wird diese gleichförmige Farbgebung durch das Dunkelgrün der Bäume, das Rot der Äpfel und das Purpurrot des Paradiestores.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Das nahegelegene Katholikon des Klosters der Panagia Vryomeni in Meseleroi, das ein bedeutendes mönchisches Zentrum der Präfektur Lassithi darstellte, enthält ebenfalls Malereien aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die ikonographisch durch ihren ausführlichen christologischen Zyklus und auch stilistisch, etwa in der Gesichtsbehandlung, einen engen Bezug zur Sotiras-Kirche in Panteli vermuten lassen[477]. Im Bildkonzept sind Gemeinsamkeiten mit weiteren Klosterkirchen feststellbar, etwa bei der Übernahme des Schmerzensmanns im liturgischen Bereich des Altarraums. Dieser schmückt auch die Apsidiole des Bemas der Panagia-Kirche in Kapetaniana (1401/1402)[478]. Auch diese Kirche ist das ehemalige Katholikon eines Klosters und zeigt enge stilistische Nähe zu Panteli durch den ästhetisch-schönen Figurentypus und die sorgfältige, in weichen Farbabstufungen harmonisch proportionierte Gesichtsmodellierung[479]. Der Bildtypus der Akra Tapeinosis erscheint auch in der Apostelkirche in Andromyloi bei Lithines (1415), ebenfalls in der Präfektur Lassithi, deren Fresken, etwa in der Gestaltung des Weltgerichts, enge Parallelen zu Panteli aufweisen (**Taf. 106, 1-2**). Die klassizistisch anmutenden, ästhetisch ausgerichteten konstantinopolitanischen Stiltendenzen mit ausgeglichener, ruhiger Komposition zeigen Ähnlichkeiten mit weiteren zeitnah datierten Kirchen im Umkreis von Ierapetra, etwa der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi (1400-1410). Eine stilistische Verwandtschaft findet sich zudem mit den Fresken der etwas später datierten Panagia-Kirche (Eisodia Theotokou) in Sklaverochori[480]. Die dortige akademisch-hauptstädtische Kunstrichtung zeichnet ebenso wie in Panteli einen Gesichtstypus mit langer, gerader Nase, fein gezeichneten Lippen, tiefangesetzten Ohren sowie einen ästhetisch-schlanken Figurenstil. Eine zeitliche Einordnung Pantelis in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts, also etwa zeitgleich mit Diblochori, ist, untermauert durch den stilistischen und ikonographischen Vergleich, äußerst wahrscheinlich. Da die Kirche in Panteli mit großer Sicherheit das Katholikon eines Klosters war, lassen sich durch die Einbindung in das mönchisch-hesychastische Umfeld stilistische und besonders ikonographische Verbindungen und Einflüsse über Kreta hinaus erkennen. Die große, zweigeteilte Apostelkommunion, die dreiszenige Petrusverleugnung, der ausführliche Passionszyklus mit der Trankszene, der Schmerzensmann oder das Lebensbaumkreuz mit Tetragramm sind beliebte Themen im Bildprogramm serbischer, ebenfalls von hesychastischen Ideen beeinflussten Klosterkirchen[481]. Die stark christozentrische Ausrichtung des piktoralen Programms und die repetierend auftauchende Lichtsymbolik sind auf die im athonitischen Mönchtum verwurzelten theologisch-hesychastischen Anschauungen zurückzuführen[482].

Bildprogrammanalyse

Die Adam-und-Eva-Szenen bilden, anlehnend an die basilikale heilsgeschichtliche Konzeption mit einer Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen, den unteren Rahmen des christologischen Bildprogramms. Es entwickelt sich ein vertikaler Aufstieg der universalen Heilshistorie von der Entstehung der Welt und des Menschen und seiner Ursünde bis hin zu Inkarnation, Passion, Kreuzestod und Auferstehung, endend in der zweiten Parusie Christi auf dem Weltgericht an der Westwand. Dort wird mit dem mächtigen Sündenwurm die Thematik der Schlange aus der Urgeschichte erneut aufgegriffen. Auffällig ist, dass mit den Verfehlungen der Menschen eine stärker negative Konnotation verbunden ist als in den vier anderen kretischen Adam-und-Eva-Bildkonzepten. Zudem erfolgt eine einseitige Schuldübertragung auf Eva. Der Schuldzuweisungsgestus ersetzt die solidarische Annahme des Schuldspruchs durch Adam und Eva. Die zweifache Darstellung des aktiven Essvorgangs Evas und die Abwehrgeste Adams, die in den anderen Kirchen fehlen, legen bewusst den Schwerpunkt auf Evas Verschulden. Nur sie nimmt die Frucht, führt sie zum Mund und isst sie. Sie verführt Adam zum Sündigen, doch er bleibt standhaft und verweigert das verführerische Objekt der Versuchung. Diese eigenwillige Auslegung des Sündenfalls könnte ihren Grund in der von Mönchen geprägten, patriarchalischen Gemeinschaft des Klosters haben. Das sündhafte Verhalten der Protoplasten wird in dem ausführlichen Passionszyklus rekapituliert. Judas und Petrus verkörpern ebenfalls den Prototyp eines Sünders. Zugleich wird das Thema der Reue und Buße ausführlich behandelt. Die

477 Maderakēs, Zōgraphikē 274 vermutet ein Lehrer-Schüler-Verhältnis; dat. 1401/1402; zur Kirche Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 550-552. – Tsougarakēs, Monastēria II 529-531.

478 Dat. 1401/1402; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 328-329. – Spatharakis, Dated 157-160 Nr. 52 mit weiterer Literatur; Abbildung des Schmerzensmannes bei Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows 154 Abb. 3.

479 Psilakis, Klöster 74. – Psilakēs, Monastēria I 265 Abb. 290-291. – Spatharakis, Dated 160.

480 Durch ein Graffito vor 1481 datiert; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 395-397. – Borboudakē, Sklaverochōri; die Kirche zeigt eine Nähe zu den künstlerischen Tendenzen der Phokas-Brüder.

481 Zum Einfluss des Hesychasmus in der serbischen Kirche und Kunst Vasić, L'Hésychasme. – Strezova, Hesychasm 26-35; eine zweigeteilte Apostelkommunion befindet sich etwa in der Nikita-Kirche in Čučer (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Abb. 225-226) oder in der Königskirche in Studenica (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Abb. 250. 252); einen dreiteiligen Petruszyklus gibt es beispielsweise in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Plan 32-33); ein ausführlicher Passionszyklus mit der Trankzurückweisung erscheint im Marko-Kloster in Sušica (Dimitrova, Passion Scenes Abb. 11); Beispiele zur Akra Tapeinosis in serbischen Klosterkirchen Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei II 62-68; zum Lebensbaumkreuz in serbischen Kirchen Babić, Croix. – Gerstel, Sanctuary Screen 146-147 Abb. 11.

482 Dazu auch Phousterēs, Panteli 409.

aus dem Paradies Geworfenen trauern, Judas bereut seine Schuld durch die Rückgabe der Silberlinge und Petrus zeigt Schmerz und Zerknirschung über seine Verfehlung, die Verleugnung Christi. Der große übergreifende Konnex bildet die liturgisch-eucharistische Ausrichtung des Bildprogramms. Die bipolare Apostelkommunion, die jeweils im Osten als Anfang und Ende die Adam-und-Eva-Szenen umklammert, bildet den gottesdienstlichen Rahmen und kontrastiert das Thema der Sünde mit dem Opfer Christi im Vollzug des Abendmahls. Das Lebensbaumkreuz, das den verlorenen Paradiesbaum nachformt, und der Schmerzensmann in der Prothesis zeigen einen Ausweg aus der Verstrickung der Sünde auf. Im Vollzug des eucharistischen Mysteriums, das von Christus eingesetzt ist, und in der mystischen Versenkung in das Andachtsbild des Schmerzensmannes wird die Sündhaftigkeit der Menschen bereits jetzt für die Gläubigen aufgehoben und zugleich die Hoffnung auf ewiges Seelenheil und Erlösung beim Weltgericht gegeben. Der hesychastisch beeinflusste Theologe Nikolaos Kabasilas schreibt in seinem Werk über die Sakralmystik, dass sich die hinter Adam geschlossenen Paradiestore nur für die Gläubigen öffnen, die vorher durch die Mysterientore getreten sind[483]. Das Leben in Christus impliziert eine Teilhabe an seinem Leiden und Sterben, um ebenfalls den Weg der Vergöttlichung hinaufzusteigen. »Das Verbundensein mit Christus wird denen zuteil, die durch alles das hindurchgegangen sind, durch das auch der Heiland gegangen ist, und die all das erlitten und erfahren haben, was er erlitten und erfahren hat«[484]. Neben der futurischen Endzeithoffnung gibt es eine stark präsentisch ausgerichtete Eschatologie. Buße, gottesdienstliches Leben, Gebete, Askese und Erleuchtung durch das göttliche Licht sind für die monastische Gemeinschaft mit ihrer hesychastisch-spirituellen Ausrichtung Praktiken zur Reinigung von den Sünden und der Weg für eine Vergöttlichung der Gläubigen bis hin zu einer endgültigen Restitution des Paradieses. Die Darstellung des Schöpfergottes als göttlicher Lichtstrahl basiert auf der hesychastischen Lehrmeinung von der Gottesvision als ungeschaffenes Taborlicht. Diese Vorstellungen von der Schau des göttlichen Lichts sind bereits bei Symeon dem Neuen Theologen (949-1022) grundgelegt[485]. Die im Hesychasmus weiterentwickelte Lehre von den Lichterscheinungen der göttlichen Energien und Wirkkräfte führen zwangsläufig zum nichtfigürlichen Bild des Schöpfers in Abweichung zu den anderen vier Kirchen, die eine anthropomorph-christologische Darstellung des Schöpfergottes wählen.

Ein weiterer Gesichtspunkt für die Aufnahme der urzeitlichen Szenen könnte in der Vorbildfunktion des paradiesischen Lebens für das Mönchtum vermutet werden. Auch die Klosterbrüder leben in der ständigen Gegenwart und ungestörten Gemeinschaft Gottes wie es der prälapsarische Adam tat. Zugleich wird dieser als Ideal des Frommen, der jeglicher Versuchung und Verführung widersteht, dargestellt. Durch das Ablehnen der Frucht fungiert er als Vorbild für das Einhalten des mönchischen Fastengebotes und der Askese. Johannes Chrysostomos schreibt über die Protoplasten vor dem Sündenfall, dass sie im Paradies lebten wie im Himmel und Freude am Umgang mit Gott hatten (virg. 14). Über die Mönche sagt er: »Ihre Arbeit ist dieselbe wie die Adams, als er im Anfang noch vor der Sünde in Herrlichkeit gekleidet war und in jenem mehr als glücklichen Land, das er bewohnte, mit Gott offen sprechen konnte. Oder worin sollten sie (= die Mönche) schlechter dran sein als Adam vor dem Ungehorsam, da er mit der Bebauung des Paradieses betraut war? Er kannte keine Sorgen um den Lebensunterhalt, sie auch nicht. Er verkehrte reinen Gewissens mit Gott, sie ebenso«[486] (HomMt 68,21). Das Mönchtum wird in der patristischen Auslegung als Antizipation des endzeitlichen Paradieses und Rückbesinnung auf das urzeitliche Paradies angesehen.

Die gesetzten Schwerpunkte des Bildkonzepts zeigen den Einfluss des christozentrischen Sakramentalismus des Nikolaos Kabasilas. Das Paradies ist nicht nur punktuell als jenseitiger Ort gedacht, sondern als Zustand der gegenwärtigen Vergöttlichung, der schon anteilhaft im eucharistischen Vollzug der himmlischen Liturgie erreicht wird. Die Darstellungen der Apostelkommunion und des erweiterten Passionszyklus werden durch die sakramentale Anamnese und Vergegenwärtigung des Leidens und Sterbens Christi unlösbar verknüpft. Die Unerlässlichkeit dieses Opfertodes und des eucharistischen Erlösungsmysteriums wird durch die Vorgeschichte der Protoplasten bildlich erklärt. Die Erkenntnis der Wirkenergien Gottes in der Schöpfung, die strenge asketische Abwendung von Sünden nach adamitischem Vorbild und das Eintauchen in ein Leben in Christus, vermittelt durch das Mysterium der Eucharistie, werden hier als Möglichkeit eines Erlösungsweges angesehen.

Ebenso wie in den anderen Kirchen könnte ein sepulkraler Kontext die Entstehung der Bildprogrammgestaltung beeinflusst haben. Auch wenn weder eine Stifterinschrift noch ein Typikon erhalten sind, erwirkt die Stiftung der Kirche und deren Ausmalungen durch die mönchische Kongregation das Recht auf eine Grablege in der Kirche und auf Kommemoration, wie es in etlichen Regeln für Klostergründungen festgeschrieben ist[487]. Die in die göttliche Liturgie einbezogene Verstorbenenmemoria vermittelt die Hoffnung auf eine Aufnahme in die untrennbare und innige Gemeinschaft mit Gott, wie sie bereits Adam im ersten Paradies zugestanden wurde, und wie sie sie als Hoffnungsbild im endzeitlichen Paradies aufgenommen wird. Diese Reminiszenz an den ungetrübten Paradieszustand des von Gott erschaffenen Menschen im liturgischen Gedenken ist in dieser Kirche auch ein denkbares Motiv für die Rezeption der Protoplastenszenen.

483 Kabasilas, Sakralmystik 31.
484 Kabasilas, Sakralmystik 41.
485 Kapriev, Philosophie 202.
486 90 Homilien zum Matthäusevangelium, PG 58, 643-644; Übersetzung bei Heither/Reemts, Adam 76-77; dazu Auf der Maur, Mönchtum 38-39.
487 Beispiele bei Marinis, Death 95-97.

Zusammenfassung

Ikonographische Grundschemata

Bei der ikonographischen Analyse zeigten sich in den fundamentalen Bildformularen viele Gemeinsamkeiten zwischen den drei Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, wobei Details durchaus stark variieren können. Die meisten Parallelen gibt es zwischen Akoumia und Diblochori, die beide in nachträglich angebauten Narthizes die Zyklen positionieren. Ano Viannos kreiert eine eigene, verkürzte Erzählvariante mit größerer Affinität zu den ersten drei Kirchen als zu Panteli, indes ohne postparadiesische Episode. Panteli dagegen bietet in allen Szenen eine von den anderen vier Kirchen völlig divergierende Darstellungsweise. Folgende Tabelle zeigt eine Übersicht über die verwendeten Grundtypen (**Tab. 1**). Durch die graphische Aufzeichnung der ikonographischen Schemata sind gemeinsame Schnittmengen und zugleich auch gravierende Abweichungen erkennbar (**Abb. 7**).

Da es in vier der fünf Kirchen viele gemeinsame piktorale Motive und Bildformeln bei der Umsetzung der Adam-und-Eva-Thematik gibt, muss eine Abhängigkeit untereinander oder eine gemeinsame Vorlage in der Art eines Kompendiums mit Entwürfen für die Maler angenommen werden. Trotz unterschiedlicher stilistischer Ausführung, divergierender Ausstattung mit Details und verschiedenartiger Gestaltung des paradiesischen Ambientes sind gemeinsame Grundbildtypen erkennbar. Da der Protoplastenzyklus erstmalig Ende des 14. Jahrhunderts überhaupt auf Kreta auftaucht, gibt es bis dahin keine ikonographische Festschreibung weder in der Frage der Platzierung noch für potenzielle Bildlösungen dieses Themas. Evangelismos ist nicht fest datiert, müsste gleichwohl Ende des 14. Jahrhunderts eingeordnet werden, der Narthex in Akoumia ist 1389 entstanden. So könnte der Ursprung der kretischen Bildfindung des Adam-und-Eva-Sujets in diesen beiden Kirchen liegen. In Akoumia sind wesentlich ausführlichere Bildfolgen und eine größere Anzahl an Motiven vorhanden als in dem komprimierten kurzen Zyklus in Evangelismos. Beide entwickeln den Bildtypus des Schöpfergottes als wiederkehrender endzeitlicher Christuslogos, umgeben vom himmlischen Hofstaat der acht Engel. Es gibt unterschiedliche Ausführungen, etwa bei der Sitzposition Christi auf dem Thron bei der Erschaffung beider Protoplasten, der Formulierung des in der Mandorla thronenden Christus in Evangelismos oder bei der Aufteilung der Engelschar in fünf und drei Engel in Akoumia. Das hybride drachenähnliche Verführerwesen beim Sündenfall ist in beide Bildprogramme integriert. In den Erschaffungsszenen kongruieren die einphasigen Bildformeln für die Protoplasten und der Begrüßungsgestus bei der Evaschöpfung. Bei den Herrschaftssymbolen werden die Nimben und die Behaarung in Akoumia zu den Kronen und Thronen hinzugefügt. Der Vorgang der Schöpfung sowie der Ablauf des Sündenfalls folgen ebenfalls demselben Schema. Auch beim Verbergungsvorgang mit der Gerichtsverhandlung über die Protoplasten zeigt sich ein identisches Muster, allerdings mit leichten Variationen, etwa das Fehlen des Blätterverstecks in Evangelismos oder die Hinzufügung des Posaunenengels in Akoumia. Die Kirche in Akoumia erweitert die Einzelszenen um neue innovative Elemente. So kreiert der Maler dort ein unkonventionelles dynamisches, lebenspendendes sonnengesichtiges Schöpfungsbaumkonstrukt, das zugleich Versuchungsbaum ist. Die Thematik des rotierenden, mit Eigenleben besetzten Baumes taucht in der Sündenfallszene in Evangelismos im sich drehenden Strahlenbaum bereits in Ansätzen auf. Dort wird er nur in der Sündenfallszene und nicht als lebenspendendes Schöpfungselement eingesetzt. Darüber hinaus kommt es zur Einfügung weiterer neuer Bildfolgen. Die Vertreibung wird in Akoumia erstmalig verbildlicht. Die Versuchungsszene Evas durch den Diabolos, kontaminiert mit der Tierbewachung durch Adam, erscheint ebenfalls neu im Bildprogramm. Diese Szenenkombination und zahlreiche elementare Bildtypen werden dann im ortsnahen Diblochori, das 1417 datiert ist, mit individuellen Veränderungen und eigenen Ausformungen aus Akoumia maßgeblich übernommen. Die Idee des kosmischen Schöpfungs- und Versuchungsbaumes wird hier grundsätzlich assimiliert, jedoch in eine botanisch spezifizierbare Form übersetzt. Das kuriose baumartige apokalyptische Sonnengebilde aus Akoumia wird nicht kopiert und bleibt unikal. Erstmalig kontaminiert in Diblochori eine kleine originelle Szene des Bedeckungsvorgangs die Sündenfallszene. Das 1401 datierte Ano Viannos übernimmt nur teilweise die Bildtypen aus den zwei früher konzipierten Kirchen. Der thronende Schöpfergott wird durch den wandelnden Christus ersetzt. Das Gericht wird ausgelassen, die Vertreibung gänzlich neugestaltet. Die erzählerische Ausgestaltung des Schöpfungs- und Sündenfallvorgangs, der Christuslogos als Schöpfergott sowie das hybride Drachenwesen sind in den Grundelementen in allen Ausmalungen vorhanden, werden trotzdem individuell gestaltet und an kircheneigene Dekorationsregeln angepasst. Alle vier Kirchen schöpfen aus einem gemeinsamen ikonographischen Bilderschatz, der nach den Vorstellungen der jeweiligen Programmentwerfer zum Teil mit unikalen Bildschöpfungen verändert und erweitert werden kann.

Völlig eigene Bildtypen und szenische Abläufe wählt dagegen das Katholikon in Panteli, das durch seine Lage ganz

	Evangelismos	Akoumia	Ano Viannos	Diblochori	Pandeli
Schöpfergott	Christuslogos in einer Mandorla sitzend (Adam)/auf einem Thron sitzend (Eva)	Christuslogos in einer Mandorla auf einem Thron sitzend, Rotulus	im Paradiesgarten wandelnder Christus, Rotulus	Christuslogos in einer Mandorla auf einem Thron sitzend, Rotulus	göttlicher Lichtstrahl aus dem Himmelssegment
Himmlischer Hofstaat	acht Engel	acht Engel, aufgeteilt in fünf/drei	acht Engel?	acht Engel, aufgeteilt in fünf/drei?	keine Engel
Schöpfungsakt	Adam: einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, Blickkontakt mit dem Schöpfergott Eva: einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit Adam Schöpfungsmedium: Handbewegung des Christuslogos Schöpfungsort: außerhalb des Paradieses Schöpfungsplatz: Gebüsch, Sträucher	Adam: einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott Eva: einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams rechter Seite, Blickkontakt mit Adam Schöpfungsmedium: Handbewegung des Christuslogos Schöpfungsort: innerhalb des Paradieses Schöpfungsplatz: personalisierter kosmischer Schöpfungsbaum mit vier Paradiesflüssen	Adam: einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott Eva: einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams rechter Seite, Blickkontakt mit Adam Schöpfungsmedium: Handbewegung des Christuslogos Schöpfungsort: innerhalb des Paradieses Schöpfungsplatz: »Geburtshängematte«	Adam: einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott Eva: einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit Adam Schöpfungsmedium: Handbewegung des Christuslogos Schöpfungsort: Adam ev. außerhalb, Eva innerhalb des Paradieses Schöpfungsplatz: Paradiesbaum mit vier Paradiesflüssen	Adam: einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, Blickkontakt mit dem göttlichen Strahl Eva: einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit dem göttlichen Strahl Schöpfungsmedium: göttlicher Lichtstrahl im Himmelssegment Schöpfungsort: innerhalb des Paradieses Schöpfungsplatz: Wiese mit Blumen
Protoplasten	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig Herrschaftssymbole: Throne, Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig Herrschaftssymbole: Thron für Adam, Kronen, Nimben (Behaarung)	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig Herrschaftssymbole: Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig Herrschaftssymbole: Throne (Evas Thron mit Vierflügler), Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam ohne Bart, keine Herrschaftssymbole
Paradiesgarten	reiche Vegetation mit botanisch spezifizierbaren Bäumen, Sträuchern und Blumen Paradiesmauer Paradiestor mit Sechsflügler (nur bei Erschaffung und Gericht) Strahlenbaum	karge Vegetation mit stilisierter Streublumenwiese, keine Bäume keine Paradiesmauer Paradiestor mit Sechsflügler (nur bei Gericht und Vertreibung) personalisierter kosmischer Schöpfungsbaum	stereotype Vegetation mit vier stilisierten Palmbäumen in verschiedenen Farben Paradiesmauer mit vier Paradiesflüssen (in allen Szenen) kein Paradiestor	phantasievolle Vegetation mit unterschiedlichen Bäumen, Sträuchern und Blumen keine Paradiesmauer Paradiestor mit Sechsflügler und Stufen (nur bei Gericht und Vertreibung) Paradiesbaum mit vier Flüssen	Minimalistische Vegetation mit zwei Apfelbäumen und vereinzelten Blumen ansteigende Berglandschaft keine Paradiesmauer Paradiestor mit Sechsflügler (nur bei der Vertreibung)
Paradiesbaum	rotierender Strahlenbaum mit lanzenförmigen Blättern und Lichtkranz in der Mitte	dynamisches kosmisches Baumgebilde mit Feuerstrom, Sonnengesicht und vier Paradiesflüssen entspricht dem Schöpfungsbaum	palmenähnlicher Baum mit lanzenförmigen Blättern	phantasievoller Laubbaum mit vier Paradiesflüssen entspricht dem Schöpfungsbaum	Apfelbaum

Tab. 1 Bildtypen der kretischen Adam-und-Eva-Darstellungen.

	Evangelismos	Akoumia	Ano Viannos	Diblochori	Pandeli
Adam vor den Tieren	keine Szene vorhanden	kontaminierte Szene mit der Versuchung (Tierbewachung) zeitlich nach der Erschaffung Evas	keine Szene vorhanden	kontaminierte Szene mit der Versuchung (Tierbewachung) zeitlich nach der Erschaffung Evas	eigene Szene mit der Tierbennung zeitlich vor der Erschaffung Evas
Versucherwesen	drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Teufel und Schlange in der Versuchung drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Teufel und Schlange in der Versuchung drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Schlange beim Sündenfall
Sündenfall	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch die Schlange zweifache Hinführung der Frucht zum Mund durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Abwehrgestus Adams
Bedeckung	keine Szene vorhanden	keine Szene vorhanden	keine Szene vorhanden	in die Sündenfallszene integriert Bedecken der Scham mit Blättern	keine Szene vorhanden
Verbergen	kein Laubwerkversteck beim Gericht	Laubwerkversteck beim Gericht	kein Laubwerkversteck	Laubwerkversteck beim Gericht	Laubwerkversteck beim Gericht
Gericht	Christus als endzeitlicher Weltenrichter in der Mandorla sitzend, Scheidegestus himmlischer Hofstaat der Engel Sechsflügler geschlossenes Paradiestor mit Sechsflügler, solidarische Urteilsannahme	Christus als endzeitlicher Weltenrichter auf einem Thron in der Mandorla, Redegestus, himmlischer Hofstaat der Engel Posaunenengel geschlossenes Paradiestor mit Sechsflügler, solidarische Urteilsannahme	keine Gerichtsszene	Christus als endzeitlicher Weltenrichter auf einem Thron in der Mandorla, Redegestus himmlischer Hofstaat der Engel Posaunenengel, solidarische Urteilsannahme kontaminiert mit der Vertreibung	göttlicher Lichtstrahl im Himmelssegment Schuldzuweisungsmotiv
Vertreibung	keine Vertreibungsszene	vor der geöffneten Paradiestür Hinausstoßen der Protoplasten durch drei Engel Hinausziehen Adams am Handgelenk durch einen Engel weiterer Engel mit Schwert als Vertreiber	Paradiesmauer kein Paradiestor Herausheben der Protoplasten durch einen Engel Christus und zwei weitere Engel als Vertreiber	vor der geöffneten Paradiestür Hinausstoßen der Protoplasten durch zwei Engel Hinausziehen Adams am Handgelenk durch einen Engel	zweiteilige Szene Hinauswurf der Protoplasten durch den göttlichen Strahl vor dem Tor, Hinausstoßen Adams durch einen Engel hinter dem Tor
Postparadiesische Kompositionen	keine eigene Szene Kontamination mit der Gerichtsszene Strafen für die Protoplasten (und die Schlange), Geburtsschmerzen Evas Feldarbeit Adams (Kriechen der Schlange)	zwei Szenen Feldarbeit Adams Spinnen und Teig-/Prosphorazubereitung Evas Hilfe durch einen Engel	keine postparadiesische Szene Georgzyklus	Zeugung und Geburt Kains (Verkündigungsengel, Empfängnis, Badeszene)	Trauer/Reue der Protoplasten (Kain?)

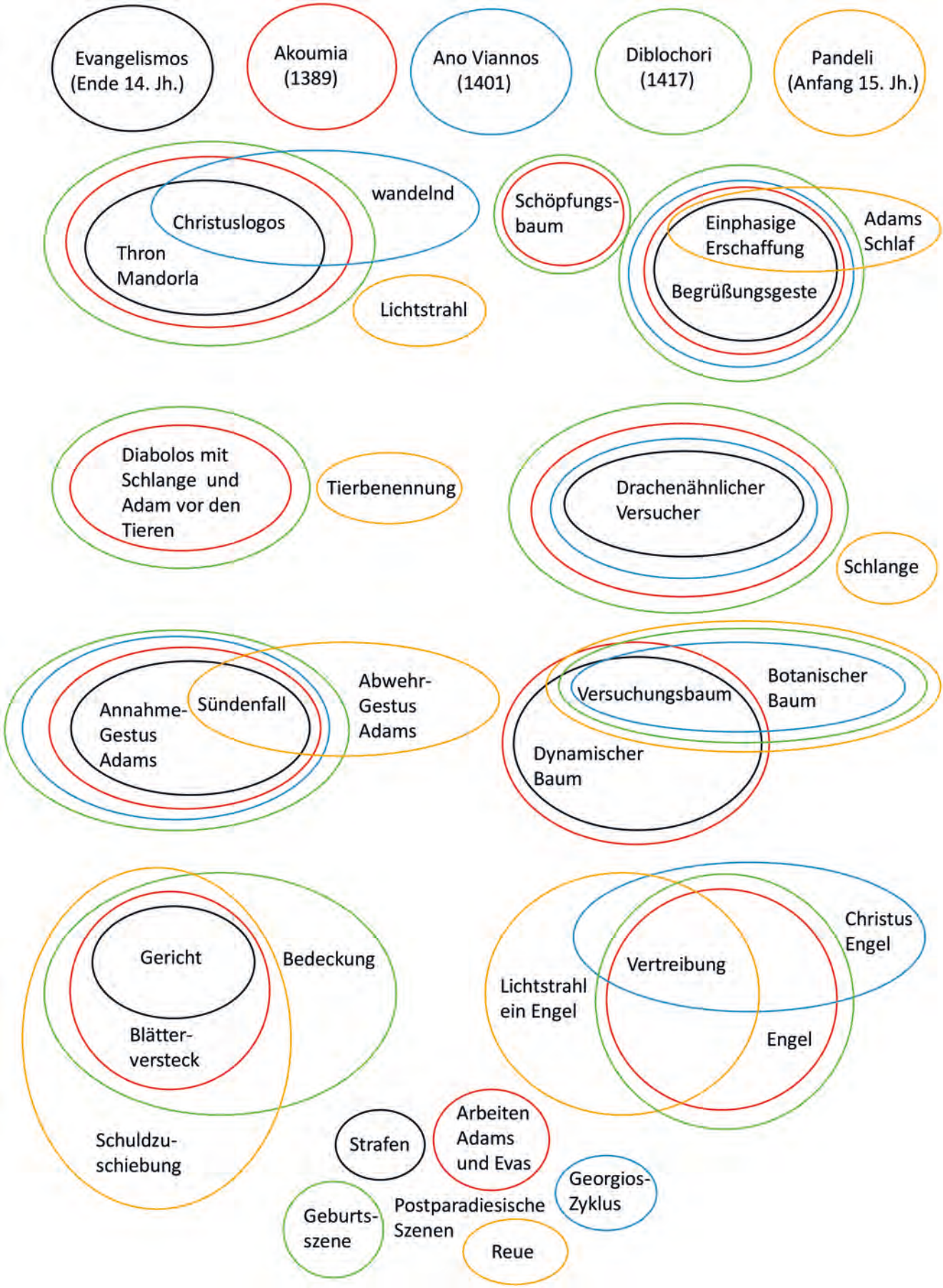


Abb. 7 Ikonographische Schemata der kretischen Adam-und-Eva-Darstellungen.

im Osten der Insel von den anderen vier Kirchen räumlich separiert ist. Dadurch und sicher auch durch den Einfluss des mönchisch-hesychastischen Umfeldes ist die Schnittmenge mit den Bildtypen der anderen Adam-und-Eva-Zyklen äußerst gering. Die Kongruenzen beschränken sich auf die Tradition des einphasigen Erschaffungsvorgangs, der bei der Evaentstehung zudem durch die Auslassung der Begrüßungsformel differiert, und das Szenenambiente des Blätterverstecks. Der postparadiesische Themenkomplex wird in allen fünf Kirchen eigenständig und unabhängig voneinander kreiert und interpretiert. Diese finalen Szenen lassen einen bewusst individuellen Gestaltungwillen erkennen und offenbaren den theologischen Schwerpunkt der Bildkonzepte. Sie werden zudem an die personalisierten Heilsvorstellungen und Erlösungshoffnungen der jeweiligen Kirchenstifter angepasst.

Verortung der Szenen

Die räumliche Platzierung der Zyklen ist in allen Kirchen unterschiedlich gelöst und aufgrund der Neuaufnahme ins kretische Bildprogramm nicht vorgeschrieben oder festgelegt. In den beiden angebauten Narthizes in Akoumia und Diblochori, die als Anbauten zu bestehenden Kirchen anderen ikonographischen Gesetzen unterliegen als der Naos, erscheinen die Genesisszenen an sehr prominenten Stellen, in Akoumia an der Westwand oder in Diblochori an der Südwand. Sie zeigen dort, exponiert über die ganze Wandfläche reichend, ausführliche und lange Szenenfolgen. In Evangelismos sind die vier komprimierten Darstellungen syntagmatisch, zeitlich asynchron mit dem straffen theologischen Gesamtprogramm des Gewölbes verwoben. Ano Viannos ordnet die vier kleinformatigen, das Bildprogramm einleitenden Bilder den Monumentalszenen in einrahmender Funktion zu und wählt eine eigenwillige hagiographische Fortführung durch den Georgszyklus. Die längste Sequenz ist in Panteli zugegen, wo sich die Bildfolgen, umklammert von Apostelkommunion und Weltgericht, im ganzen Kirchenraum, anlehnend an das basilikale heilsgeschichtliche Konzept, im Register unterhalb der christologisch-passionszentrierten Szenen entlangziehen.

Bildprogramm

Das Bildprogramm der fünf Kirchen weist außer den extraordinären Adam-und-Eva-Szenen weitere auf Kreta außergewöhnliche und seltene bzw. unikale Darstellungen auf. Neben der Wurzel Jesse werden in Evangelismos das Gleichnis von der königlichen Hochzeit, in Akoumia der Ampelos, in Ano Viannos die sublim interpretierte Kreuzerhöhung und die Präfigurationen der Gottesmutter und in Panteli die Petrus- und Judaszyklen sowie der Schmerzensmann in die Bildkonzepte eingefügt. So heben sich diese fünf Kirchen in der Szenenauswahl und Adaption einzigartiger und unkonventioneller Darstellungen von den Bilderzyklen anderer kretischer Kirchen ab und erreichen dadurch eine gewisse Exklusivität und sehr individuelle Spezifikation. Die Akzentsetzung der Adam-und-Eva-Thematik in der jeweiligen Bildregie wird trotz der gemeinsamen heilsgeschichtlich-eschatologisch-soteriologischen Einbindung doch sehr individuell gestaltet. Dabei gibt es unterschiedliche inhaltliche Lösungen zur Einfügung in die jeweilige Programmkonzeption. Vornehmlich die jeweils autark kreierten postparadiesischen Szenen geben Hinweise auf die spezielle Artikulation bei der inhaltlichen Verortung der Adam-und-Eva-Thematik innerhalb des ikonographischen Konzeptes.

Evangelismos entwirft ein theologisch systematisiertes, kompaktes Bildkonzept, in dem die Protoplastenszenen in einem geschlossenen, homogenen Bildfeld mit den endzeitlich kontextualisierten Scheidegleichnissen und der Deutera Parousia Christi eng verwoben und syntagmatisch aufeinander bezogen sind. Diese ingeniöse Komposition wird, anknüpfend an das erste Paradies, an den seitlichen Enden durch das neue Paradies eingerahmt. Die enge Verzahnung mit Szenen, die der endzeitlichen Thematik zuzuordnen sind, gibt dem gesamten Bildensemble eine stark eschatologische Ausrichtung. Die Adam-und-Eva-Szenen sind als retrospektive Ereignisse auf das endzeitliche Geschehen bezogen. Der Anfang und das Ende einer christlichen Anthropologie werden für die Gläubigen aufgezeichnet. Der christologisch interpretierte Schöpfergott wird an den Typus des endzeitlichen Richters angeglichen. Die Gerichtsthematik ist auch ohne eine eigene Weltgerichtsabbildung metaphorisch durch die Verbildlichung des Urteilsspruches über die Protoplasten und die beiden Scheidegleichnisse impliziert. Die Endzeitparabeln akzentuieren Würdigkeit und Wachsamkeit angesichts der erneuten Parusie Christi als substantielles Zugehörigkeitskriterium zum Reich Gottes. Nur die Gläubigen, die auf Gottes Wort hören, ziehen in das wiedereröffnete Paradies ein. Diese paränetische Komponente wird durch den Schuldspruch über die sündigen Protoplasten verstärkt. Die bildlich präsenten Bestrafungen im unteren Teil der letzten Genesisszene, die die Gebotsübertretung ahnden, dienen in ihrer ikonischen Prägnanz als didaktisches Warnbeispiel. Endzeitliche Paradieshoffnung gibt es nur für die, die sich der Gottesgemeinschaft als würdig erweisen. Die finale Intention des Bildkonzepts ist die hoffnungsvolle Aussicht auf die Erneuerung des einst verlorenen Paradieses und des urzeitlichen Königtums der Protoplasten. Das Paradiesmotiv beginnt ganz oben im Gewölbescheitel und endet in der untersten Rahmung des gesamten Bildensembles mit der ikonographischen Aufnahme des protologischen Paradiesambientes und der gekrönten Heiligen. Ein funeral-soteriologischer Hintergrund ist nicht auszuschließen.

In **Akoumia** sind die Szenen in den Ampelos und die große Deesis sowie in die Stifterdarstellung der Anitza eingebettet. Bei den Randszenen überwiegen neutestamentliche Wunder- oder Heilungserzählungen, die durch das Stichwort Wasser verbunden sind. In Akoumia gestaltete der Stifter und Priester das Konzept der Ausmalungen. Memoria und

Fürbitte für seine verstorbene Frau, die eventuell im Narthex ihre Grablege gefunden hat, stehen im Mittelpunkt. Die Protoplasten erfahren nach der Vertreibung die Gnade Gottes durch den helfenden Engel. Die alltäglichen Werke sind Gegenstand göttlicher Instruktion und eröffnen die Möglichkeit, ein Gott wohlgefälliges Leben auch nach dem Sündenfall zu führen. Eva wird nicht, wie in der über Jahrhunderte bis ins Mittelalter verbreiteten Auslegung, als negativer Antitypus zur Gottesmutter verstanden. Vielmehr wird hier ein positives Bild von Eva als ethisches und moralisches Vorbild und als Idealtypus der Frömmigkeit gezeichnet. Zwischen der verstorbenen Stifterin und Eva entsteht prototypische Parallelität. Die bildliche Einfügung von Lebensspuren der Stifterinnen in die Genesisszenen transformiert diese zu einer privaten, biblisch gerahmten Heilsgeschichte, die eng mit der paradiesischen Eva verknüpft ist. Das Vertrauen auf die Bewahrung durch den gütigen Gott bereits im jetzigen Leben und die Hoffnung auf ein ewiges Seelenheil für die Gläubigen und Bußfertigen ist präsenter als der Gerichtsgedanke. Das Wissen um die immerwährende Gnade des menschenliebenden Schöpfergottes, das Festhalten an den antiunionistisch gefärbten orthodoxen Glaubenswerten, das »Fruchtbringen« durch die guten Werke, die Fürbitte der Heiligen und die nach dem Ebenbild Gottes geschaffenen Protoplasten sind Heilsgaranten für den Eintritt in das endzeitliche Paradies, besonders für die Stifterin Anitza. Die eschatologisch-soteriologische Einbindung ist hier durch das Stifterbild und die postparadiesische Evaszene stärker individualisiert als in Evangelismos.

Der nahtlos an die Adam-und-Eva-Szenen anschließende Zyklus des Patronatsheiligen Georgios führt in **Ano Viannos** die Protoplastenerzählungen fort. Diese verknüpften kleinen Bildfelder bilden den Rahmen für die nebenanstehenden großen Gemälde der Kreuzerhöhung und der Präfigurationen der Gottesmutter. Altes und Neues Testament sind zu einer gemeinsamen Heilsgeschichte verschmolzen, wie es sich in den Monumentalbildern der Wurzel Jesse und in den Präfigurationen der Gottesmutter manifestiert. Der Kreuzestod Christi bildet das Zentrum des gesamten Heilsplans Gottes. Die dreifache bildliche Akzentsetzung des Passionskreuzes pointiert den Schwerpunkt des piktoralen Konzeptes. Die Adam-und-Eva-Sequenzen werden durch bildsemantische subtile Chiffren auf das Kreuz Christi ausgerichtet. Nicht nur formal-ikonisch, sondern auch liturgisch sind die Adam-und-Eva-Zyklen in die Festtagsgesänge der Kreuzerhöhung eingebunden. Das Holz des Paradiesbaumes ist antitypisch im Kreuzesholz vorgegeben. Der Lebensweg des Märtyrers Georgios, der das Leiden und Sterben Christi stellvertretend für die Gläubigen auf sich nimmt, ist für die postparadiesischen Menschen handlungsorientierendes Vorbild und zugleich Antitypus zu den Verfehlungen der Protoplasten. Den Versuchungen zu widerstehen und im übertragenen Sinn das »Kreuz Christi« auf sich zu nehmen werden den Gläubigen als normierende Erlösungswege offeriert. Der erwägenswerte Hinweis auf eine Toten- und Kommemorationsliturgie bei den szenenintegrierten Stiftern in der Kreuzerhöhung könnte auch hier eine individuell-soteriologische Ausrichtung des Bildprogramms wie in Akoumia vermuten lassen.

Die Adam-und-Eva-Szenen in **Diblochori** sind durch ihre unmittelbare räumliche Nähe unlösbar mit dem endzeitlichen Paradies verflochten. Das himmlische Paradies ist eine Restitution des irdischen. Die synchrone Gestaltung des Ambientes verknüpft beide Paradiesgärten zu einem überzeitlichen, hoffnungskonnotierten Heilsort. Die mit dem Tormotiv assoziierte Umkehrrichtung vermittelt durch die vertikal platzierte Szenenverknüpfung zwischen der Vertreibung und dem erneuten Einzug eine hoffnungsvolle Aussicht auf die Rückkehr der Gläubigen. Die auch nach der Vertreibung nicht endende und auf Rekonstituierung ausgerichtete Paradiesnähe wird durch bildinterne Symbolik, die Verknüpfung der Geburtshängematte mit der Paradiesmauer, demonstriert. Weiterhin eröffnet sich mit dem endgültigen Sieg über den Drachen, wie es der Schutzpatron Erzengel Michael und möglicherweise auch die Heilige Marina symbolisieren, ein optimistischer Blick auf die Endzeit. Das große Bild der Wurzel Jesse an der gegenüberliegenden Wand bindet das Bildprogramm in einen heilshistorisch-universalen Rahmen ein. Durch die zweifache Paradies-Thematik wird die Heilsgeschichte um die protologischen Anfänge und die endzeitliche Vollendung der Geschichte Gottes mit den Menschen erweitert und zugleich eingeklammert. Auch hier verweist die letzte Szene des Protoplastenzyklus auf den Angelpunkt des Bildkonzepts. Das Inkarnationsgeschehen wird als zentrales Ereignis, als Beginn des erneuten Heilshandelns Gottes nach dem Sündenfall betont. Die vom Engel verkündete Mutterschaft Evas wird prototypisch der Empfängnis Marias gegenübergestellt. Durch die Rezeption der Verkündigungsszene an der Ostwand und durch den vertikalen Bezug der empfangenden Eva zur thronenden Gottesmutter im Paradies werden inhaltlich-präfigurative Parallelen aufgebaut. Die positive Sicht des Kindersegens, die in der ehelichen Empfängnis und Geburt der letzten Adam-und-Eva-Episode formuliert wird, verweist darüber hinaus auf die lebenschaffende göttliche Gnade, die auch nach dem Sündenfall besteht. Zugleich wird eine paränetische Zielrichtung durch die Strafszene der Frau, die dieses Geschenk nicht würdigt, eingefügt. Die Annahme der göttlich legitimierten Mutterschaft wird als positives Beispiel religiös-moralischen Verhaltens hingestellt. Möglichweise könnte, wie in Akoumia, in der Bildregie ein indirekter Hinweis auf das Leben der Stifterin verborgen sein. Das eschatologische, eventuell auf die verstorbene Donatorin ausgerichtete Bildprogramm lässt auch hier eine Grablege und Memorialkapelle für den Stifter und seine Familie vermuten.

Panteli ordnet die Szenen dem christologischen Zyklus unter und verbindet sie bildlich umlaufend mit dem eucharistischen Thema der Apostelkommunion, die den Anfang und das Ende des Zyklus bildet. Bedingt durch die theologischen Anschauungen der monastischen Gemeinschaft, die die Kirche als Katholikon nutzte, ist eine stark christozentrisch-passionsmystische und zugleich liturgisch-eucharistische Ausrichtung des gesamten Bildprogramms erkennbar. Die

Darstellung der Wirkkräfte des Schöpfergottes als Lichtstrahl kann in die hesychastisch-theologische Denkrichtung eingeordnet werden. Die negative Konnotation der Sündenthematik hat ihr Gegengewicht im eucharistischen Mysterium, in dem das soteriologische Erlösungshandeln Christi bereits jetzt in den göttlichen Gaben greifbar ist. Die Betonung der alleinigen Sünde Evas bezeugt über eine misogyne Abwertung hinaus die adamitische Vorbildfunktion für die mönchische Gemeinschaft. Reue und Buße, wie sie die Protoplasten nach ihrer Vertreibung, gleichwohl auch Petrus und Judas zeigen, werden als prototypisches Verhalten für die Klosterbrüder definiert. Für die Bußfertigen, die in der Imitatio Christi auch die Geißelung auf sich nehmen, und die durch das göttliche Licht Erleuchteten wird im Mysterium der himmlischen Liturgie die Sünde, die durch die Verführbarkeit Evas entstand, aufgehoben. So zählen sich die Mönche bereits zu den Erlösten, während die Unbußfertigen im Weltgericht der Hölle überantwortet werden. Durch die stark hesychastisch-christusmystische und eucharistische Einbindung der Adam-und-Eva-Szenen ist das Bildprogramm durch eine präsentisch-sakramentale Eschatologie gekennzeichnet.

Übergreifender Kontext

Als umfassende Sinnbezüge für die Adam-und-Eva-Szenen lassen sich in allen Kirchen übergreifende, inhaltlich verzahnte Themenkomplexe erkennen.

Heilsgeschichtlicher Kontext

Auffällig ist die Aufnahme der sonst auf Kreta nicht so häufig anzutreffenden Wurzel Jesse im Bildprogramm von Ano Viannos und Diblochori. Die heilsgeschichtliche Thematik der Wurzel Jesse wird durch die Adam-und-Eva-Szenen erweitert und in die protologischen Anfänge zurückverlegt. Es wird nach dem Ursprung der Geschichte Gottes mit den Menschen gefragt. Die Universalhistorie der Geschöpfe Gottes beginnt mit Adam und Eva und findet ihren Abschluss im Weltgericht und im neuen Paradies. Der Glaube an den gerechten und für die Gläubigen barmherzigen Schöpfergott, der seine Schöpfung bewahrt und erneuert, durchzieht die theologischen Konzepte der Kirchen. Die Erlösungsgeschichte des Menschen, definiert durch die Heilsökonomie Gottes in Inkarnation und Opfertod Christi, wird durch die Ur- und Endzeitbilder eingeklammert. Inkarnation und Kreuzestod werden dabei als Zäsur, als Neuanfang, als Beginn einer Erneuerung der Ebenbildlichkeit des Menschen und als Neuschöpfung der paradiesischen Gottesnähe gesetzt.

Die bildliche Repetition des urzeitlichen Paradiesbaumes im endzeitlichen Paradies etwa in Akoumia oder Diblochori fügt die Menschheitsgeschichte in einen großen heilsgeschichtlichen Rahmen ein. Evangelismos zeigt ebenso wie Akoumia und Diblochori die Identität zwischen dem Schöpfergott, dem Christuslogos und dem wiederkehrenden Christus in der Deutera Parousia auf. Panteli beginnt den Zyklus der kosmischen Entwicklung der Heilsgeschichte mit der Schöpfung der Welt und setzt den Abschluss im großen Weltgericht mit der Erlösung der Gläubigen und der Verdammnis der Ungläubigen.

Ätiologischer Kontext

Durch die Gegenüberstellung von erstem und zweitem Gericht sowie urzeitlichem und endzeitlichem Paradies ist eine ätiologische Fragestellung impliziert. Die Unerlässlichkeit der eschatologischen Ereignisse wird durch ihre protologischen Wurzeln im Sündenfall erklärt. Der Einsatz des anthropomorphen teuflischen Versuchers in Akoumia und Diblochori liefert ein Erklärungsmodell für den Ursprung der Sünde und der Repression der Menschen durch die widergöttliche Macht. Die Versuchungen des Teufels, der Ungehorsam gegenüber Gottes Geboten und der Verlust des irdischen Paradieses geben damit eine rückblickende Antwort auf die dringenden Fragen der präsentischen Verstrickung in Sündhaftigkeit und der damit zusammenhängenden Angst vor ewiger Verdammnis. Die Faktizität eines ersten Gerichts angesichts der Übertretung von Gottes Gebot wird dem Betrachter im Urteil über die Protoplasten sichtbar gemacht. Das Auftreten des Christuslogos in seiner Funktion als Richter und die nach der Vertreibung weiter bestehende Sündhaftigkeit verweisen auf die Unumgänglichkeit eines zweiten Gerichts. In den postparadiesischen Szenen dagegen ist die Gewissheit der Philanthropie Gottes und seines immerwährenden Schöpfungswillens verwurzelt. Durch das Medium der Engelsbotschaft wird die göttliche Fürsorge veranschaulicht. Die Erschaffung durch den Christuslogos und die schöpfungstheologischen Herrschaftszeichen Adams und Evas erklären die ursprüngliche Bestimmung des Menschen. Der paradiesische Garten ist der Ursprungsort und zugleich der Zielort der Menschheit. So bieten die protologischen Darstellungen eine Ursprungsanamnese für die jetzigen und zukünftigen Lebenskonditionen des Menschen.

Paränetischer Kontext

Die Aussicht auf das endzeitliche Gericht sowie die Hoffnung auf ein zölestisches Paradies schließen eine paränetische Absicht ein. Der Sündenfall zeigt als protologisches Fallbeispiel durch das Gerichtsurteil und die Vertreibung die unabdingbaren Folgen für die Protoplasten. Beim Betrachten der urzeitlichen Sündenfallszenen erlangen diese Darstellungen durch ihre paränetisch-moralischen Implikationen individuelle Bedeutung für den Gläubigen. Das Exempel der Ureltern, das ihre Verführbarkeit und ihre Gebotsübertretung, die mit dem Gericht Gottes endet, vor Augen führt, erlangt für den Betrachter den Status einer Strafpredigt. Der mahnende Blick

Evas bei ihrer Versuchung durch den Diabolos in Akoumia und Diblochori vermittelt eine verdeckte Aufforderung an die Gläubigen, gegen die immer wiederkehrenden Verfehlungen und die ständig drohenden Versuchungen des Teufels anzukämpfen. Die bildlich markierten Strafurteile für Adam und Eva in Evangelismos bewirken eine Art Angstkatechese. Zugleich vermitteln insbesondere die postparadiesischen Szenen die Hoffnung, durch Buße, Reue, Askese, gute Werke und das Bekenntnis zum orthodoxen Glauben zu den Auserwählten zu gehören. Rechtgläubigkeit ist zugleich durch eine unmissverständliche dogmatisch-religiöse Abgrenzung gegenüber den Lateinern definiert. Die Adam-und-Eva-Szenen demonstrieren die von Gott eröffneten ethischen Konditionen, die für die postlapsarischen Menschen auch nach dem Sündenfall ein tugendhaftes Leben ermöglichen. In der Wertschätzung der guten Werke in Akoumia, in der gottgesegneten Mutterschaft in Diblochori, im vorbildhaften Verhalten des Märtyrers Georgios in Ano Viannos oder im mönchischen Leben in Panteli wird den Gläubigen ein gangbarer Weg zur Vergöttlichung und zur Rückkehr ins Paradies aufgezeigt.

Eschatologisch-soteriologischer Kontext

Die Adam-und-Eva-Geschichten sind untrennbar mit der endzeitlichen Thematik verzahnt. Das Bildrepertoire aller fünf Kirchen beinhaltet eschatologisch ausgerichtete Szenen aus dem Themenkreis des Weltgerichts. Mit dem zweiten Adventus Christi wird eine endgültige Restituierung des Paradieses eingeleitet und die Sünder werden einer ewigen Bestrafung übergeben. In der Hetoimasia in Akoumia erscheinen Adam und Eva als Fürbitter für die Gläubigen, die auf den endzeitlichen Erlöser und Retter der Menschen warten. Die Parallelität zwischen erster und zweiter Schöpfung und zwischen erstem und zweitem Gericht ist evident. Protologie und Eschatologie sind so eng ineinander verwoben, dass die Allgegenwart der Zeit zu einer Verschmelzung von Narrations-, Bild- und Betrachtungsebene führt.

Die anthropogenetisch zentrierten Adam-und-Eva-Szenen auf Kreta spiegeln eine individuelle Jenseitshoffnung wider. Aus der Donation der Ausmalung leitet sich für die Stifter die optimistische Erwartung ab, zu den Auserwählten zu gehören. Die Protoplastenerzählungen garantieren die Wiederherstellung des ungetrübten Ursprungsverhältnisses zwischen Gott und Mensch. Diese Reminiszenzen an das ursprüngliche Paradies und an den ungebrochenen göttlichen Schöpferwillen könnten zur Aufnahme des Adam-und-Eva-Zyklus in das Bildprogramm der Kirchen geführt haben. Die individuelle Beschäftigung der jeweiligen Stifter mit der dringlichen Frage nach der Erringung des Seelenheils, der Überwindung der Sünde und der Heimkehr ihrer geläuterten Seelen in das einst verlorene Paradies wäre so ein grundlegendes Motiv für die Rezeption des Adam-und-Eva-Themas.

Maßgeblich die Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori zeigen in ihrem Bildprogramm eine bildliche Vermischung von Protologie und Eschatologie, eine Angleichung der Gerichts- und Paradiesvorstellung, eine Überlagerung von ur- und endzeitlichen Aspekten. Die Aufhebung der linearen Zeitebene lässt den Betrachter die alttestamentlichen Szenen nicht nur als vergangene Geschichte wahrnehmen. Vielmehr stellen sie einen Bezug zum jetzigen Leben der Gläubigen her. Der Rezipient erfährt einerseits die immer noch aktuelle Bedrohung durch satanische Mächte wie den Teufel oder den höllischen Drachen, wird aber andererseits der christlichen Heilsrelevanz in der immerwährenden Bewahrung durch den gnädigen Schöpfergott gewiss. Bestimmend ist die tröstliche Zusage eines Richtungswechsels für die von Gott erwählten Geschöpfe. Sie ziehen erneut durch das Paradiestor ein, durch das die Ureltern einst vertrieben wurden.

Die soteriologische Bedeutung der Protoplastengeschichten zeigt sich vor allem in der Faktizität des Geschaffenseins durch die göttliche Gnade und in der Gottebenbildlichkeit. In der bildlichen Pointierung der protologischen Königsherrschaft werden die Hoheitszeichen wie Kronen, Throne und Nimben als endzeitliche Heilsgarantien und zugleich auch als Sinnbilder für den Weg der Theosis als höchstem und ursprünglichem Zielpunkt einer anthropologisch-christlichen Existenz exponiert[488]. Die Herrschaftssymbole als Erinnerungschiffren an den einstigen Stand der Gottähnlichkeit implizieren das erneute Streben nach der gnadengeschenkten Bestimmung des Menschen, der Vergöttlichung, die erst im ewigen Leben ihre Vollendung findet.

Funeraler Kontext

Die individuelle Eschatologisierungstendenz in den Bildkonzepten und szenenintegrierte ikonische Chiffren deuten auf einen eventuell vorhandenen Grabkontext. Das Nischengrab in Evangelismos, die Repräsentation der Stifterin, ihre Präsenz in der Koimesis-Szene, die große Deesis und die individualisierte Arbeitsszene Evas in Akoumia, die authentische Einfügung der drei Kanonarchoi in Ano Viannos, die stifterbezogene Prägnanz der postparadiesischen Evaszene in Diblochori und die Funktion des Katholikons in Panteli als potenzielle Grabstätte für die mönchischen Stifter lassen einen funeralen Bezugsrahmen vermuten. Die Stiftungen der Kirchen bzw. ihrer Ausmalungen beinhalten das Recht auf Grablege und posthumes Gedenken in der liturgischen Zeremonie der Kommemoration für den Stifter und seine Familie[489]. Die Protoplasten gelten als überzeitliche Hoffnungsträger und Garanten für eine persönliche Erlösungshoffnung. Das leben-

488 Zum Begriff der Theosis, der bei Gregor von Nazianz das erste Mal auftritt, und zur grundlegenden Bedeutung der Vergöttlichung für die orthodoxe Theologie und Spiritualität Munteanu, Theosis.

489 Philip, Foundation 254-255.

schaffende Handeln Christi, die innige Gottesgemeinschaft im protologischen Paradies, das Unterpfand der Gottebenbildlichkeit, das ergehende Gericht aufgrund der Verfehlungen und die Möglichkeit der Sündenvergebung verknüpfen die Protoplastenszenen zudem inhaltlich mit den liturgischen Gesängen für die Verstorbenen.

Stifter

In allen Kirchen ist eine starke Einflussnahme der insgesamt einer höheren sozialen Bildungsschicht zuzuordnenden Stifter auf die Auswahl der Szenen und die Zusammenstellung des Bildprogramms greifbar. Stifter spielen eine aktive und bedeutende Rolle bei der Aufnahme der Adam-und-Eva-Thematik. Vorrangig die Kirche in Akoumia signalisiert durch die prominent platzierten Stifterbildnisse und die Ausrichtung des Bildprogramms auf eine individuelle Erlösungshoffnung eine starke Präsenz des Stifterwillens. Die Arbeitsszene Evas wird an die Lebensrealität der Frau des Priesters, Anitza, angeglichen, um ihre Rechtgläubigkeit und Tugendhaftigkeit herauszustellen. Auch Diblochori richtet den Inhalt der letzten Protoplastenszene auf das Seelenheil seiner in der Inschrift erwähnten Stifterin aus. In Ano Viannos ist durch die Erwähnung des Priestermalers Moussouros mit seinem theologischen Einwirken auf das piktorale Konzept zu rechnen. Das monastische Umfeld in Panteli, das wohl die finanzielle Unterstützung für die Ausmalung bereitstellte, war sicherlich die gestaltende Kraft für das inhaltliche Arrangement des umfangreichen, aufeinander abgestimmten Bildkomplexes. Auch in Evangelismos, das keine Stifterinschrift aufweist, steht hinter dem ausgeklügelten Programm offenbar ein theologisch versierter Auftraggeber, der die Ausmalung spendete und veranlasste. Ein wichtiger Aspekt mittelalterlicher Stiftungen war die liturgische und soziale Memoria für die Verstorbenen[490]. So zielen auch die kretischen piktoralen Konzepte auf eine individualisierte Soteriologie, die die protologischen Ereignisse für einen privaten Erlösungsglauben okkupiert. Diese personalisierte Ausrichtung der Bildprogramme zeigt, wie eng das Stifterwesen im 14. und 15. Jahrhundert mit der Sorge um das eigene Seelenheil verbunden war. Die Vita der Protoplasten wird an die paradiesische Sehnsucht und Endzeithoffnung der Stifterfamilien angepasst und als Heilssicherung vereinnahmt.

Stil

Die fünf Kirchen zeigen unterschiedliche Stilelemente, die der jeweiligen ausführenden Malerwerkstatt zuzuschreiben sind. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Evangelismos und Ano Viannos zusammen mit der Kirche in Kalloni von demselben Werkstattverband ausgestaltet wurden. Gemeinsam ist im Stilempfinden das Bemühen um eine klassizistische Figurengestaltung mit ästhetisch-schönen Gesichtern zu vermerken. Gehäuft ist sogar bei der Gesichtsbehandlung der Protoplasten die Tendenz zu individualisierten Zügen und naturalistischer Ausgestaltung wahrnehmbar. Die exklusive Auswahl an Bildthemen korrespondiert mit der hochwertigen Qualität der Malereien. Sie zeigen den Einfluss des spätbyzantinischen Paläologenstils mit akademisch-idealistischen Tendenzen.

490 Zur Begriffserklärung der sozialen Memoria Sauer, Fundatio 19-25. – Oexle, Memoria.

Die Hagioi Pandes-Kirche in Messochori bei Chora Sfakion

Die fünf untersuchten Kirchen weisen alle, mit Ausnahme der Weltschöpfungsszene in Panteli, einen ausschließlich auf die Adam-und-Eva-Thematik konzentrierten Zyklus auf. Eine Fortführung mit weiteren narrativen Genesiserzählungen ist durch die Einfügung in den eschatologischen Rahmen des Neuen Paradieses und des Zweiten Gerichts nicht intendiert. Eine Kirche soll trotz hypothetischer Forschungsgrundlage, da diese heute keine sichtbaren Protoplastenszenen mehr aufweist, nicht ohne Erwähnung bleiben. Die Kirche των Αγίων Πάντων in Messochori[491], in der Präfektur Chania im Bezirk Sfakia, präsentiert einen für Kreta einmaligen und für die byzantinische Monumentalmalerei außergewöhnlichen alttestamentlichen Zyklus (**Taf. 107, 1**). Von Bissinger wird er in die Jahre 1420-1430 datiert[492]. Dalidakēs ordnet die Malereien in das 16. Jahrhundert ein. Große Teile der Fresken in der heute nicht mehr gottesdienstlich genutzten, baufälligen Kirche sind zerstört oder durch eine dicke Mörtelschicht bedeckt. Die sichtbaren Szenen im oberen Teil des Gewölbes, die in große gerahmte, horizontal zweigeteilte Bildfelder aufgeteilt sind, enthalten ausführliche kontinuierliche Erzählfolgen zu alttestamentlichen Themen, begleitet von kurzen beischriftlichen Erläuterungen in kretisch-sfakischem Dialekt. Unter anderen sind Szenen aus dem Leben Abrahams, die in mehreren Episoden erzählte Geschichte der drei Jünglinge im Feuerofen, die Errichtung und Zerstörung des Turms zu Babel, der Bau der Arche, die Sintflut und das Opfer Noahs zu sehen. Die obere Reihe dieses Freskenzyklus ist durch Mörtel und Kalk übertüncht. Das erste, nur in der unteren Hälfte erhaltene Bildfeld lässt eine zu Boden gefallene Figur und davor eine sitzende und eine stehende Person erkennen, sodass man eventuell dort die Trauer Adams und Evas um den getöteten Abel vermuten könnte (**Taf. 107, 2**). Die Interpretation muss jedoch hypothetisch bleiben, da in dieses ikonographische Schema auch andere mögliche Szenenfolgen aus der bewegten Geschichte des Volkes Israel hineinpassen. Auf der nächsten Abbildung sind drei mit Türmen bewehrte und mit Ziegeln hoch gemauerte Gebäude im Land Kanaan und unterschiedliche Personengruppen abgebildet. Das folgende Fragment lässt die Körper frontal stehender, mit Pallium bekleideter Figuren erkennen. Die davor und darüber liegende Wandfläche ist völlig von einer dicken Kalk-Mörtelschicht verdeckt. Rückschließend lassen sich für den Anfang dieser alttestamentlichen Episoden Geschichten aus dem Umkreis der Schöpfungsgeschichte vermuten. So ist die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass sich in der obersten Gewölbezone Weltschöpfung und/oder Adam-und-Eva-Szenen befunden haben könnten oder noch befinden. Nach einer Erwähnung bei Gallas/Wessel/Borboudakis sind in dieser Kirche Protoplastendarstellungen vorhanden[493]. Im Register unter den alttestamentlichen Episoden sind die Reste eines christologischen Zyklus, dessen linke Hälfte ebenfalls durch die Mörtelschicht überdeckt ist, erhalten. Beginnend mit der Kreuzabnahme und dem Threnos folgen nachösterliche Szenen mit dem Auferstandenen. Die untere Wandzone zieren einige noch erhaltene nimbierte Köpfe von Heiligen. An der Westwand sind Reste von Strafszenen in einzelnen Segmenten mit unterschiedlichen Sündern und den dazugehörigen Strafmaßnahmen zu erkennen. Vermutlich war im oberen Teil ein Weltgericht lokalisiert. Unter einem Arkosolbogen an der nördlichen Wand wird das Grab des Stifters vermutet[494]. Ausgemalt ist die Grabstelle im Tympanonfeld mit einer Koimesis.

Erst die Abtragung der Mörtelschicht kann Klarheit über den Anfang des alttestamentlichen Zyklus bringen. Naheliegend ist die Vermutung, dass dieser mit der Schöpfungsgeschichte beginnt, die den Ausgangspunkt der heilshistorischen Entwicklung des Menschengeschlechts statuiert. Die Vielfalt und die erzählerische Kapazität der alttestamentlichen Episoden sind in dieser malerischen Formulierung unikal. Stilelemente weisen die Fresken, wie auch von Dalidakēs datiert, in postbyzantinische Zeit. Durch die Existenz der Arkosolgrablege kann auch hier ein funeraler Kontext vermutet werden. Der Programminhalt der Ausmalungen ist so vermutlich, analog zu den anderen Kirchen, entscheidend durch den Stifterwillen beeinflusst.

491 Die Kirche aus dem 15. Jh. wurde 1637 von der in Sfakia ansässigen Bruderschaft, der αδελφότητος των Σαρακηνών, die sich aus Nachkommen der Familie Skordilis gebildet hatte, übernommen; zur Kirche Lassithiotakēs, Sphakia 108-111 Nr. 133 Abb. 421-425 sowie ein Schema des Bildprogramms Abb. 105a. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 (nur Erwähnung). – Bissinger, Wandmalereien 228-229 Nr. 205 Abb. 190. – Stamatakēs, Agioi Pantes. – Dalidakēs, Chōra Sphakiōn 23-28 Nr. 15 mit Abbildungen.

492 Bissinger, Wandmalereien 229.

493 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 (ohne Datierungsvorschlag).

494 Dalidakēs, Chōra Sphakiōn 27.

Teil II
Literarische Bildfindungsanalyse: Relevanzen der schriftlichen Quellen

Vorbemerkungen

Zusammen mit dem Repertoire ikonographischer Vorlagen ist der Einfluss der Schriftquellen auf den Bildfindungsprozess von großer Bedeutung[495]. Sowohl narrative Dichtungen zum Leben Adams und Evas als auch interpretierende und kommentierende Literatur zur Auslegung der entsprechenden alttestamentlichen Textstellen fundieren und prägen grundlegend die Entstehung von piktoralen Schöpfungen. Da alle fünf Kirchen ein durchdachtes theologisches Bildprogramm entwerfen, kann die Kenntnis von biblischen, apokryphen, homiletischen und theologischen Schriften zur Genesisthematik als glaubhafte Option vorausgesetzt werden, zumal zwei der Kirchen von Priestern gestiftet sind und eine weitere dem monastischen Umfeld zuzuordnen ist. Ein potentiell in diesen gebildeten höheren Gesellschaftsschichten vorhandenes kulturelles Gedächtnis, ein Bildungskanon aus theologischem und philosophischem Gedankengut, das über Jahrtausende in mündlichen und schriftlichen Überlieferungen gesammelt und tradiert wurde, mag als Fundus für die klerikalen Auftraggeber gedient haben, aus dem die Ideen für die Gestaltung der Adam-und-Eva-Szenen in den fünf Kirchen entstanden sein mögen. Klosterbibliotheken und kultureller Austausch mit dem lateinischen Westen sind wie auch bei den bildlichen Vorlagen als Wege der Wissensübermittlung anzunehmen. Als normative Größe für die Beschäftigung der Programmentwerfer mit solch vielfältigem Gedankengut, das oft fließende Übergänge zwischen christlichen, jüdischen und paganen Vorstellungen aufweist, ist jedoch das Bekenntnis zur orthodoxen Lehre zu Grunde zu legen, wie es in den liturgischen Gesängen des byzantinischen Ritus Ausdruck findet.

Der zweite Teil der Arbeit beleuchtet die mögliche Einflussnahme von unterschiedlichen Schriftquellen auf die bildliche Umsetzung der Adam-und-Eva-Episoden in den erstmalig Ende des 14. Jahrhunderts auf Kreta geschaffenen Freskenzyklen. Da die Szenen nicht zum traditionellen kretischen Bildkanon gehören, werden die oft unikalen Neuschöpfungen erst durch ihren literarischen Hintergrund verständlich. Dabei müssen auch bildsemiotische Aspekte berücksichtigt werden. Wie die Kirchenväter die Bibeltexte durch den mehrfachen Schriftsinn auslegten, so lassen sich auch hinter dem oberflächlich Sichtbaren der bildlichen Darstellungen durch polyvalente Deutungsspektren zeichentypologische Aussagen und ikonische Prägnanzen erkennen, die erst durch textbasierte Beleuchtung verständlich werden. Aus dem überaus zahlreichen und auch zeitlich umfangreichen narrativen und auslegenden Material an Schriftzeugnissen zur Protoplastenthematik können nur einige, für die Bildfindung relevant erscheinende Beispiele ausgewählt werden. Am Anfang steht eine komprimierte Übersicht über die wichtigsten literarischen Quellen.

495 Eine allgemeine komprimierte Übersicht zu den Schriftquellen über Adam und Eva bei Erffa, Genesis 255-314. – Böttrich/Ego/Eißler, Adam mit weiterer Literatur.

Literarische Quellenübersicht

Altes Testament

Die textliche Grundlage für die bildliche Umsetzung der Adam-und-Eva-Geschichten konstituieren zuallererst die beiden deutlich differierenden alttestamentlichen Schöpfungsberichte. Die ursprünglich unabhängig voneinander tradierten Versionen, die in kulturell unterschiedlichem Umfeld verortet sind, wurden erst später redaktionell zu einem Gesamtbericht der Urgeschichte verbunden. Auf die divergierenden Forschungsmeinungen zu literargeschichtlichen Fragen soll hier nicht weiter eingegangen werden[496]. Der Bericht in Gen 1,26-31, eine Überlieferung der sog. Priesterschrift, der die Schöpfungshandlung nach Tagen einteilt, geht nur in drei Versen auf die Entstehung Adams und Evas ein. Dort wird über die gleichzeitige Erschaffung des Menschen sowohl des männlichen als auch des weiblichem Geschlechts nach Gottes Ebenbild und seine Einsetzung zur Herrschaft über die Welt berichtet. Die sog. nichtpriesterschriftliche Urgeschichte erzählt in Gen 2,4b-3,24 ausführlicher, detailreicher und anschaulicher über Erschaffung Adams und Evas, Paradies, Sündenfall und Vertreibung. Als schriftliche Quelle für die kretischen Bildfindungen muss der ins Griechische übersetzte Text der Septuaginta (LXX) vorausgesetzt werden, der ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. entstand[497]. Dieser weicht in vielen Teilen vom masoretischen Wortlaut ab, bietet darüber hinaus mehrere Hinzufügungen und lässt einen eigenständigen theologischen Gestaltungswillen erkennen[498]. Die Übersetzungen verwenden das Griechisch der hellenistischen Zeit, die Koine. Bis heute ist die LXX das grundlegende Standardwerk für die griechisch-orthodoxe Kirchenliturgie.

Alttestamentliche Apokryphen und Pseudepigraphen

Das Buch Sirach (JesSir)[499], abgefasst zwischen 180 und 175 v. Chr., wird der Weisheitsliteratur zugeordnet. Es gehört nicht zum jüdischen Tanach. In der Ostkirche ist die Schrift als Teil des alttestamentlichen Kanons und damit in den Textumfang der LXX aufgenommen. Es enthält weisheitliche Sprüche und zugleich ein Loblied auf die Schöpfung und einen Abriss der Heilsgeschichte.

Das Jubiläenbuch (Jub)[500], auch kleine Genesis genannt, entstand im 2. Jahrhundert v. Chr. Diese Neuerzählung der biblischen Geschichte ist als himmlische Offenbarung eines Engels an Mose gestaltet. Die Schrift hält sich eng an den alttestamentlichen Text, präsentiert darüber hinaus Abweichungen und eigene Akzentsetzungen. Ursprünglich in Hebräisch verfasst, existierten griechische und syrische Übersetzungen, die im Wesentlichen nur indirekt bezeugt sind. Die äthiopische Version ist die einzig vollständige Fassung des Jubiläenbuches, dessen älteste bekannte Textzeugen aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammen.

Die Henochbücher gehören zu den alttestamentlich-apokalyptischen Pseudepigraphen. Der entrückte Henoch (vgl. 2Kön 2,3-10; Hebr 11,5) als Empfänger göttlicher Offenbarungen ist eine der bedeutendsten Figuren der jüdischen Apokalyptik. Es existieren drei verschiedene Überlieferungen. Das erste oder äthiopische Henochbuch (äthHen)[501] berichtet in verschiedenen, unterschiedlich zu datierenden Traditionsstücken über Himmelsreisen, die himmlische Welt und das Weltgericht. Das Buch der Traumvisionen (83-91) erzählt in verschlüsselten Bildern von der Geschichte Adams bis zur endzeitlichen Aufrichtung der Gottesherrschaft. Das slawische oder das zweite Henochbuch (slavHen)[502] wurde vor 70 n. Chr. in griechischer Sprache in Alexandria verfasst. Der entrückte Henoch bekommt durch Gott selbst in einer Offenbarungsrede Einblick in die Geheimnisse der Schöpfung. Berichtet wird in den Kapiteln 30-31 von der Erschaffung der Protoplasten und der Verführung Evas durch den Teufel, während Adams Sünde verschwiegen wird. Das dritte oder hebräische Henochbuch[503] ist nur noch durch mittelalterliche Handschriften bekannt. Henoch als inthronisierter Engel Metatron darf die Geheimnisse der jenseitigen Welt und des Thrones Gottes schauen. In all diesen Schriften ist eine starke Eschatologisierungstendenz der Genesisberichte erkennbar.

496 Zu literar- und forschungsgeschichtlichen Fragen Frevel/Zenger, Altes Testament 60-184. – Gertz, Altes Testament 187-261 mit weiterführender Literatur. – Martinek, Paradiesgeschichte 25-34.

497 Zur Septuaginta Frevel/Zenger, Altes Testament 54-58. – Tilly, Septuaginta; Textgrundlage dieser Arbeit ist die griechische Septuaginta (Septuaginta, Griechisch) und die dreibändige deutsche Ausgabe der Septuaginta mit Einführung, Erläuterungen und Kommentaren (Septuaginta, Deutsch). Die entsprechenden Texte sind im Anhang (Text 1 und Text 2) aufgelistet.

498 Zu den Wortabweichungen im Genesis-Text Reuling, After Eden 30-36.

499 Deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Jesus Sirach.

500 Deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Jubiläen.

501 Deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Äthiopisches Henochbuch; in der äthiopisch-orthodoxen Kirche gehört das Buch zum Bibelkanon.

502 Deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Slavisches Henochbuch.

503 Deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Hekhalot-Literatur.

Frühjüdische Genesisinterpretationen – Philo von Alexandrien

Der Einfluss jüdischer Schriften und Bibelauslegungen auf die Bildfindung der urchristlichen Ikonographie ist nicht zu unterschätzen[504]. Die Adversus-Judaeos-Literatur mag ein entgegengesetztes Bild vermitteln, die Quellen bezeugen einen aktiven Dialog und ständigen Austausch sowie eine positive Aufnahme von jüdischen Traditionen durch christliche Autoren[505]. Das Werk des syrischen Kirchenvaters Ephraem etwa zeigt viele Übernahmen rabbinischer Elemente in der Bibelexegese. Philo von Alexandrien (ca. 20/10 v. Chr. - 45 n. Chr.) ist einer der bedeutendsten frühjüdischen, griechischsprachigen Theologen[506]. Seine Werke sind stark von philosophischen Ideen und maßgeblich durch den Platonismus beeinflusst. Auf Grundlage der LXX entstand sein großer Kommentar zur Genesis, der sich der allegorischen Exegese bedient (QGen)[507], deren Auslegung zu den Adam-Eva-Geschichten heute nicht mehr erhalten ist. Sein Werk über die Weltschöpfung, »de opificio mundi« (Opif)[508], entwickelt eine mittelplatonische Kosmologie, die über die absolute Transzendenz Gottes und die Schöpfungsmittlerschaft des weisheitlichen Logos spekuliert. Der Lebensgeschichte Adams und Evas kommt eine symbolisch-allegorische Funktion zu. In einer dualistischen Sicht werden Eva als Aisthesis, das weibliche Prinzip der Sinnlichkeit, und Adam als Nous, als die unschuldige vernünftige Seele, erkannt[509].

Alttestamentliche Pseudepigraphen – Leben Adams und Evas

Eine fundamentale Rolle bei der Bildfindung spielt die »primäre Adamliteratur«, deren Legendenbildung die Personen und den Lebensweg Adams und Evas näher beleuchtet. Gerade im Mittelalter ist die Trennung von kanonischer und apokrypher Literatur noch nicht so streng gezogen[510]. Der knappe biblische Bericht lässt viele Fragen offen und gibt Raum für Spekulationen und Ausschmückungen des alttestamentlichen Stoffes. Der Schwerpunkt der Schriften liegt auf dem postparadiesischen Leben. Die Reflexion über die gegenwärtige Conditio Humana und die Hoffnung auf die immerwährende Barmherzigkeit Gottes durchziehen diese Literatur. Die postlapsarische Existenzbewältigung gibt Antworten auf dringliche alltägliche und zugleich auch auf eschatologisch-soteriologische Fragen. Die Vorkommnisse im Paradies fungieren als ätiologische und ethisch-paränetische Paradigmata. Sie entwerfen das Modell einer »narrativen Anthropologie«[511]. Die eschatologische Dimension mit der Hoffnung auf die Renovatio des Paradieses und die erneute Einsetzung Adams und Evas in ihren ursprünglichen Stand, und damit auch auf die Erlösung der Menschheit, ist das finale Anliegen. Da das jüdisch-apokryphe Material in zahlreichen christlichen Adaptionen weitertradiert wurde, ist eine Unterscheidung zwischen jüdischen Urschriften und christlichen Interpolationen oft problematisch, da ihre Überlieferungsstränge eng miteinander verflochten sind.

Der bedeutendste narrative Werkkomplex, die Schriften über das »Leben Adams und Evas« (LAE), gibt Zeugnis von der frühjüdischen Beschäftigung mit der paradiesischen und postparadiesischen Vita der Ureltern[512]. Als Rezeptionen von Gen 1-3 sind Textzeugnisse in unterschiedlichen Versionen und mit einem breiten Spektrum verschiedenster Traditionen zu einem großen Erzählwerk über die Adam-und-Eva-Thematik verbunden. Diese auf einen gemeinsamen, wohl griechischsprachigen Archetypus zurückgehenden Schriften beleuchten maßgebend das Leben der Protoplasten nach der Vertreibung. In Rückblenden berichten Adam und Eva auch von den Ereignissen innerhalb des Paradieses. Eine auf eschatologisch-soteriologische Thematik ausgerichtete Rahmenhandlung verbindet diese in Einzelheiten variierenden Texte. Die enorme lokale Verbreitung, die bis ins Mittelalter sich weiterentwickelnden Adaptionen in unterschiedlichsten kulturellen Kontexten, die weitverzweigte Legendenbildung und die mannigfaltigen christlichen Bearbeitungen zeugen von der großen Beliebtheit dieser Sammlungen[513]. Die Schriften des LAE sind ein wichtiger Teil des kulturellen Erbes der mittelalterlichen Gedankenwelt[514]. Neben der eschatologischen Klammer ist eine paränetische sowie ätiologische Ausrichtung des bearbeiteten Genesisstoffes zu beobachten[515]. Eine liturgische Rezeption haben die apokryphen Texte des LAE, insbesondere die der griechischen Fassung, im byzantinischen Ritus der Fastenzeit gefunden. Am Sonntag des Käseverzichtes (Κυριακὴ της τυροφάγου/τυρίνης), dem Sonntag der Vergebung vor dem Großen Fasten, wird traditionell der Vertreibung Adams aus dem Paradies gedacht. Die liturgischen Hymnen des Fasten-Triodions nehmen Teile der apokryphen Texte auf[516].

Die griechischsprachige Version, die »Apokalypse Mose« (grLAE)[517], entstand etwa im 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr.[518].

504 Zu diesem Thema Runia, Philo. – Grypeou/Spurling, Genesis mit weiteren Literaturangaben.
505 Grypeou/Spurling, Genesis 7. – Ginzberg, Haggada.
506 Kaiser, Philo mit ausführlicher Bibliographie.
507 Philo, Genesin; dazu Böhm, Philo 238-326.
508 Die neueste griechisch-deutsche Ausgabe s. Philo, Opificio Mundi.
509 Zu dieser Thematik Früchtel, Philo. – Klein, Lichtterminologie.
510 Dazu Murdoch, Apocryphal 255.
511 Knittel, Leben Adams 95.
512 Eine synoptische Übersicht aller Ausgaben bietet Synopsis Adam and Eve; eine kritische Ausgabe des grLAE s. Life of Adam and Eve. Thematische Aufsätze zu unterschiedlichen Aspekten des LAEs sind im Sammelband von Anderson/Stone/Tromp, Literature zusammengestellt. Eine Übersicht über die Entwicklung der LAE-Schriften und die unterschiedlichen Werkausgaben s. De Jonge/Tromp, Life of Adam and Eve.
513 Dazu Murdoch, Apocryphal.
514 Murdoch, Apocryphal 252.
515 Meiser, Ätiologie 201-224.
516 Dochhorn, Dämon 347.
517 Eine deutsche Übersetzung s. Knittel, Griechisches Leben Adams und Apokalypse Mose mit weiterführender Literatur.
518 Knittel, Griechisches Leben Adams 304. – Apokalypse Mose 165; 172.

Die Geschichte des Sündenfalls wird zweimal, eingebettet in eine Rahmenhandlung, erzählt. Adam berichtet auf dem Krankenbett seinen Kindern rückblickend von den Übertretungen im Paradies. Kurz vor Adams Tod folgt nochmals eine ausführliche Schilderung Evas vom Leben im Paradies. In der etwas jüngeren lateinischen Fassung des Lebens Adams und Evas, der Vita Adae et Evae (latLAE)[519], setzt die Erzählung direkt nach der Vertreibung ein und legt einen Schwerpunkt auf die Bußhandlungen der Protoplasten für ihr Fehlverhalten. Nach einer erneuten Versuchung Evas durch den Teufel wird in einem Gespräch zwischen den Ureltern und dem Satan über den ersten Sündenfall resümiert. Weitere Textzeugen sind die slawische Fassung des Lebens Adams und Evas (slavLAE)[520], die armenische Buße Adams (armLAE)[521], das georgische Adambuch (georgLAE)[522] sowie einige erhaltene Fragmente in koptischer Sprache, die Übereinstimmungen, gleichwohl auch sehr unterschiedliche Rezeptionen bieten. Die Beliebtheit und weite Verbreitung dieses Stoffes im Mittelalter belegt die mit dichterischen Ausschmückungen versehene, althochdeutsche lyrische Eva-und-Adam-Dichtung des Lutwin aus dem 14. Jahrhundert, die auf dem lateinischen LAE basiert und darüber hinausreichende Quellen verwendet[523]. Lutwins Poem zeigt ein spezielles Interesse an Eva und nimmt eine durchweg positive Beurteilung ihrer Person vor. Lutwin wie auch schon das lateinische LAE fokussieren die Geschehnisse auf die Reue und auf das Bußverhalten der Ureltern nach der Vertreibung. Eine mit 29 Illustrationen versehene Handschrift dieses Textes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gehört zum Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek (Cod. Vind. 2980)[524]. Auch im griechischsprachigen Raum finden die apokryphen Adamschriften Aufnahme. Die von dem kretischen Dichter Georgios Chumnos um 1500 verfasste metrische Paraphrase zu Genesis und Exodus[525] stützt sich auf das grLAE, das slavLAE und die Palaea Historica.

Rabbinische Literatur

Die sich über viele Jahrhunderte herausbildenden religiösen Schriften des rabbinischen Judentums, die sog. Midraschim[526], sind exegetische Kommentare zu den Texten des Alten Testaments[527]. Nach der Zerstörung des Tempels in Jerusalem 70 n. Chr. entstanden die bedeutendsten dieser Textsammlungen. Ihre Blütezeit reicht jedoch bis weit ins Mittelalter. In der Phase des mittelalterlichen Aufschwungs der jüdischen Bibelexegese ist eine große Einflussnahme auf die christlich-hermeneutischen Schriften zum Alten Testament zu beobachten. Die haggadischen Midraschim enthalten exegetische und homiletische Auslegungen zu den narrativen Teilen der Bibel, so auch zur Genesis. Sie vertiefen den biblischen Text und fügen auch erzählerische Einzelheiten hinzu. Ebenso paraphrasieren und interpretieren der babylonische und der palästinische Talmud[528], umfangreiche Sammlungen rabbinischer, ursprünglich mündlicher Diskussionen und Lehrmeinungen aus verschiedenen Richtungen der rabbinischen Schulpraxis, neben der Mischna die Texte der Urgeschichte. Der frühmittelalterliche Midrasch Pirke de-Rabbi Elieser[529] etwa beschäftigt sich ausführlich mit dem Buch der Genesis. Zudem existieren umfangreiche literarische Florilegien von ursprünglich oralen jüdischen Sagen und Fabeln zu den Genesiserzählungen, die über Jahrhunderte gesammelt und weitertradiert wurden[530]. Die knappe Genesiserzählung und die Bilderdistanz im Judentum regten literarisch zu phantasievollen Ausgestaltungen des Stoffes an. Viele Erzählstränge sind in das christliche Gedankengut übernommen worden, sodass eine exakte Herkunftsanalyse dieses literarischen Erbes schwierig ist.

Der kulturelle Transfer zwischen orthodoxem Christentum auf Kreta und jüdischem Gedankengut könnte einerseits über die umfangreichen, weit verbreiteten mündlichen Überlieferungen und interkulturellen Erzähltraditionen stattgefunden haben. Anderseits ist die Existenz von jüdischen Gemeinden auf Kreta, insbesondere in den städtischen Zentren, aber auch eine teilweise ländliche Ausbreitung, durch Schriftquellen belegt[531]. Neben den Berichten über antijüdische Stimmungen und die ausgegrenzte Stellung innerhalb der Gesellschaft werden auch Kooperationen von Juden und Orthodoxen erwähnt, etwa finanzielle Unterstützung durch jüdische Kreise bei den Kallergis-Aufständen[532]. Diese Informationen sprechen für Veränderungen von Gruppierungen und Fraktionen, für multiple Verbindungen, angepasst an die jeweiligen Verhältnisse. So gab es einerseits Abgrenzungen, anderseits jedoch auch Annäherungen an die jüdische Religion. Die narrativen Traditionen zu den Paradiesgeschichten werden in der geistigen Bewegung des 12. Jahrhunderts, der jüdischen Mystik, der Kabbalah[533], aufgenommen und mit neuen Ideen, teilweise auch christlichen, und mit neuplatonischen Vorstellungen verknüpft.

519 Deutsche Übersetzung s. Leben Adams und Evas.
520 Deutsche Übersetzung s. Altkirchenslavisches Adambuch; dazu auch Miltenova, Slavonic Manuscripts.
521 Armenischer Text und englische Übersetzung s. Armenisches Adambuch; dazu auch Stone, Armenian Apokrypha. – Stone, Armenian Tradition.
522 Französische Übersetzung s. Georgisches Adambuch.
523 Altdeutscher Text s. Lutwin's Eva und Adam; weitere Erläuterungen zu Lutwin's Eva und Adam bei Murdoch, Apocryphal 155-166. 240-244.
524 Halford, Codex Vindob. 2980.
525 Die ursprünglich im Katharinenkloster auf dem Sinai befindliche Handschrift ist heute in der British Library, London (Add. MS. 40724); englische Übersetzung s. Georgios Chumnos, Englisch; griechischer Text s. Georgios Chumnos, Griechisch; dazu auch Stone, Apocrypha 206-208. – Stone, Adam's Contract 93-95.
526 Stemberger, Talmud.
527 Reuling, After Eden. – Toepel, Adamic Traditions 305-324.
528 Eine Neuübersetzung s. Babylonischer Talmud.
529 Die deutsche Übersetzung s. Pirke de-Rabbi Elieser.
530 Zur umfangreichen Sammlung von Legenden aus der Urzeit s. Sagen der Juden und Natursagen; dazu auch Ginzberg, Legends I und V.
531 Die Präsenz der Juden auf Kreta in der venezianischen Epoche ist gut durch private und offizielle Urkunden dokumentiert; dazu Starr, Jewish Life. – Jacoby, Jews 248-261.
532 In den Jahren 1282-1299 Jacoby, Jews 259.
533 Zur Kabbalah s. Maier, Kabbalah.

Christliche Adam-und-Eva-Literatur

Die christliche Literatur baut auf den jüdischen Quellen auf und stellt diese in einen großen heilsgeschichtlichen Rahmen. Typologische Bezüge zum Neuen Testament überhöhen die Adam-und-Eva-Geschichten. Die Erlösung durch Christus vermittelt die endzeitliche Hoffnung auf eine Rückkehr zum paradiesischen Zustand. Zudem werden anthropologische, soziale, moralische und religiöse Fragen in die zeitliche Ebene der Urgeschichte projiziert.

Die sog. sekundäre Adamliteratur dokumentiert die weite Verbreitung der frühjüdischen Traditionen und die Verarbeitung des apokryphen Adam-und-Eva-Stoffes auch in christlichen Kreisen bis weit in das Mittelalter hinein. Zu diesen Schriften gehört das Buch der Schatzhöhle (CavThes)[534], eine erst etwa im 6. Jahrhundert n. Chr. vollendete Sammlung unterschiedlicher Handschriften aus der frühchristlichen syrischen Kirche, die in mehreren Sprachversionen überliefert ist. Der Name Schatzhöhle leitet sich von dem fiktiven Ort ab, den die Ureltern nach der Vertreibung von Gott zugewiesen bekommen und in dem die Schätze aus dem Paradies aufbewahrt werden[535]. In dieser Höhle werden die Urväter begraben, so auch Adam. Erzählt wird nach der biblischen Chronologie in 54 Kapiteln die Geschichte von der Welterschaffung bis zum Pfingstereignis, wobei auch zahlreiches außerbiblisches Legendenmaterial verwendet wird. Eine Abhängigkeit von den Texten des LAE ist anzunehmen[536]. Das Werk erreichte nicht nur in der syrischen Kirche, sondern auch im gesamten mittelalterlichen Europa große Popularität[537].

Das äthiopische Adambuch oder das »Christliche Adambuch des Morgenlandes« oder auch der »Kampf Adams und Evas mit dem Satan« (äthAdam)[538] genannt, wurde zwischen dem 7. und 11. Jahrhundert ins Äthiopische übersetzt. Das Alter der arabischen Urfassung ist nicht bekannt. Es beschreibt die mühsame postparadiesische Existenz von Adam und Eva und ihre ständigen Anfeindungen durch den Teufel. Mit ätiologischer Tendenz wird ein starker Kontrast zwischen dem einstigen lichterfüllten Leben im Paradies und den Schrecken und Ängsten der irdischen Existenz aufgebaut. Berichtet wird jedoch auch von der hilfreichen Unterstützung durch die vom fürsorgenden und barmherzigen Gott geschickten Engel und von der Aussicht für die bußfertigen Ureltern auf eine Rückkehr in das endzeitliche Paradies. Auch hier gibt es Parallelen zu den Handschriften des LAE und Übereinstimmungen mit der CavThes.

Die altenglische, im Mittelalter sehr verbreitete und beliebte biblische Dichtung aus dem 9. Jahrhundert, Genesis B[539] genannt, beschäftigt sich mit dem Engelfall und der Versuchung und Verurteilung Adams und Evas. Verbildlicht wurde diese Erzählung im sog. Caedmon-Manuskript, Junius Ms. 11 (dazu S. 182). Neben den im Mittelalter populären Spekulationen über apokalyptische Höllenfahrten und endzeitliche Gerichtsvorstellungen beschreibt diese Schrift eine Himmelsvision Evas beim Sündenfall.

Neues Testament

Obwohl die Schöpfungsgeschichte und ihre narrativen Details im Neuen Testament nicht explizit thematisiert werden, gehen doch bestimmte Bildvorstellungen von Genesisszenen auf neutestamentliche Aussagen und Interpretationen zurück. Adam selbst wird nur selten im Neuen Testament erwähnt, wie etwa in der Adam-Christus-Typologie in den Paulusbriefen (Röm 5,12-21; 1Kor 15,20-28). Das Alte Testament wird als durchgehender Heilsplan Gottes von Christus her interpretiert. Figuren und Motive des Alten Testaments sind aus der christologischen Perspektive heilstypologisch auf neutestamentliche Ereignisse und Aussagen bezogen. Adam steht am Beginn der Menschheitsgeschichte, die in Christus zum endgültigen Ziel ihrer Erlösung geführt wird. So liefern auch neutestamentliche Aussagen über den Schöpfergott, Visionen über die neue Schöpfung und das neue Paradies Inspirationen für die alttestamentliche Bildgestaltung. In den eschatologischen Motiven der Johannes-Apokalypse werden die Vorstellungen vom Gericht und Paradies, die in den Adam-und-Eva-Episoden große Bedeutung besitzen, rezipiert und in einen heilsgeschichtlich-endzeitlichen Kontext gestellt, dessen retrospektive Vorgeschichte die Protoplastenerzählungen bilden.

Apokryphe frühchristlich-apokalyptische Schriften

Die Gedankenwelt der jüdischen Apokalyptik wird im Urchristentum teilweise absorbiert und verchristlicht. Der Descensus ad infernos Christi des Nikodemus-Evangeliums (EvNik)[540] oder die Paulus-Apokalypse (ApkPls)[541] beinhalten visionäre Reisebeschreibungen des neuen Paradieses und Erzählungen von der Person des endzeitlichen Adam, die traditionelle Topoi des urzeitlichen Zustandes aufnehmen. Endzeitliche Thronvisionen zeichnen ein Bild vom allmächtigen Schöpfergott und seinem himmlischen Hofstaat. Engel nehmen eine interzessorische Funktion für die Sünder ein. Die Petrus-Offenbarung (ApkPetr)[542] beschreibt in ihren Enthüllungen

534 Deutscher Text s. Schatzhöhle. – Syrische Schatzhöhle; dazu Toepel, Schatzhöhle mit quellenkritischer Untersuchung und umfangreicher Bibliographie.
535 CavThes 5,10; 45,14; die dort deponierten Schätze Gold, Weihrauch und Myrrhe aus dem Paradies werden von den drei Magiern zum neugeborenen Jesus nach Bethlehem gebracht; dazu Toepel, Schatzhöhle 171.
536 Apokalypse Mose 18.
537 Toepel, Schatzhöhle 1.
538 Deutsche Übersetzungen s. Christliches Adambuch; ein Vergleich der unterschiedlichen Urtexte bei Trumpp, Christliches Adambuch.
539 Dazu Vickrey, Vision. – Vickrey, Genesis B; Textausgabe s. Genesis B.
540 Deutsche Übersetzung s. Nikodemusevangelium.
541 Deutsche Übersetzung und Einführung s. Paulus-Apokalypse.
542 Deutsche Übersetzung und Einführung s. Petrus-Apokalypse; zur Petrus-Apokalypse Bauckham, Apocalypses 149-268.

über das Weltende ausführlich die Zustände in der Hölle und im jenseitigen Paradies. Der etwa im dritten nachchristlichen Jahrhundert entstandene Archetypus der Quaestiones Bartholomaei (QB)[543], der heute in sechs unterschiedlichen, wohl erst mittelalterlichen Textrezensionen in Griechisch, Latein und Kirchenslawisch vorliegt, beschreibt in einem Dialog zwischen dem Offenbarungsvermittler, dem Apostel Bartholomäus, und dem auferstandenen Christus die Geheimnisse der Heilsgeschichte und der Schöpfung. Die Unterhaltung mit dem Teufel beschäftigt sich mit der Engellehre, dem Engelsturz, der Höllenfahrt Christi und der Versuchung Evas. Insbesondere die lateinische Version erzählt ausführlich von der Erschaffung des Menschen, dem Sündenfall und dem Wirken des Teufels in der Heilsgeschichte. Viele Erzählmotive sind auch Bestandteil des LAE.

Rezeptionen in byzantinischer Literatur

Griechische Kirchenväter

In der Alten Kirche entstehen zahlreiche exegetische Werke und Homilien der griechischen Kirchenväter zum Buch Genesis oder zum Hexaemeron[544]. Diese überwiegend apologetischen Schriften verbinden durch ihre typologische Exegese Altes und Neues Testament zu einer Heilsgeschichte. In der antiochenischen Schule wird mehr die historisch-literarische Exegese betrieben, etwa durch Basilius von Caesarea, Gregor von Nazianz oder Johannes Chrysostomos. Die alexandrinische Bibelauslegung, begründet durch Philo, legt das Gewicht stärker auf den allegorischen Aspekt. Diese exegetische Methode wird durch Clemens von Alexandrien und Origenes weiterentwickelt. Bei dem vierfach gestuften Schriftsinn werden über den rein historischen Sachverhalt hinaus die ethisch-moralischen und heilsgeschichtlich-anagogischen Bezüge der Schriften für den Gläubigen herausgearbeitet. Aus der großen Anzahl der Werke seien beispielhaft nur genannt: die Homilien zur Genesis (HomGen)[545] und der umfangreiche Genesiskommentar[546] des Origenes, die Schriften der großen Kappadokier, die Homilien zum Hexaemeron von Basilius von Caesarea[547] und Gregor von Nyssas Schriften, sein Hexaemeron-Kommentar, die »apologia in hexaemeron«[548], die die »opera exegetica in Genesim (OpGen)« enthalten, und die Schrift über die Erschaffung des Menschen, »de hominis opificio« (HomOpif)[549]. In seinen Homilien zur Genesis (HomGen)[550], besonders in den Kapiteln 10 bis 16, beschäftigt sich Johannes Chrysostomos ausgiebig mit der Erschaffung und dem Fall des Menschen. Seine »sermones in Genesim« (SerGen)[551] beinhalten Auslegungen zu Genesis 1-3, darunter zwei Predigten über die Erschaffung des Menschen und über den Sündenfall.

Ephraem der Syrer

Der bedeutende Kirchenlehrer lebte im 4. Jahrhundert in Nisibis und Edessa. Sein Werk ist für die orthodoxe Kirche von enormer Relevanz und hat viele darauffolgende literarische Generationen beeinflusst. In seinen exegetischen Schriften, insbesondere in seinem Kommentar zum Buch Genesis, »in Genesim et in Exodum commentarii« (CGen)[552], beschäftigt er sich mit den Fragen der Schöpfung und mit dem prälapsarischen Adambild. Die Hymnen über das endzeitliche Paradies (HdP)[553] und über den Glauben (HdF)[554] implizieren viele Reminiszenzen an den protologischen Paradieszustand der Ureltern.

Grigor Magistros

Der Adelige Grigor Pahlavuni (990-1058)[555], der den Rang eines Magistros vom byzantinischen Kaiser Konstantinos Monomachos erhielt, war ein armenischer Gelehrter, Dichter und Theologe mit multikulturellem Hintergrund, dessen über 80 überlieferte Briefe sich auch mit biblischen Themen auseinandersetzen. Viele Passagen spiegeln den Reichtum und die Weisheit volkstümlicher Legenden und mittelalterlicher Mythen und ihre Durchmischung mit religiösem Gedankengut wider. So werden die Unannehmlichkeiten der Winterkälte für den Menschen mit dem Verlust des Haarkleides, der durch Adams Fall verursacht wurde, in Verbindung gebracht. Die erste biblische Geschichte in epischer Form, die »Magnalia Dei«, entstand 1045 in Auseinandersetzung mit einem islamischen Gelehrten in Konstantinopel[556]. Das Werk thematisiert auch die Adam-und-Eva-Geschichten.

543 Deutsche Übersetzung und Einführung s. Fragen des Bartholomaeus.
544 Allgemein zu den Genesis-Schriften der griechischen Kirchenväter Reuling, After Eden. – Heither/Reems, Adam. – Wenz, Schöpfung 42-133. – Spira, Paradies.
545 (PG 12,145-280); die Homilien sind in der lateinischen Übersetzung Rufins erhalten; deutsche Bearbeitung s. Origenes, Homilien.
546 (PG 12,91-144); deutsche Übersetzung und Kommentierung s. Origenes, Genesis; der Kommentar, der aus 12-13 Büchern bestand, ist bis auf wenige Fragmente verloren; Passagen aus »de principiis« verweisen auf eine dortige Auslegung des Schöpfungsberichtes; zu den Schriften des Origenes zur Genesis Köckert, Kosmologie 224-311.
547 (PG 29,2-206); deutsche Übersetzung s. Basilius von Caesarea, Homilien; dazu auch Köckert, Kosmologie 312-399.
548 (PG 44,62-122); kritischer griechischer Text s. Gregor von Nyssa, Hexaemeron; deutsche Übersetzung s. Gregor von Nyssa, Sechstagewerk; dazu Köckert, Schöpfungsbericht 400-526.
549 (PG 44, 123-298); deutsche Übersetzung s. Gregor von Nyssa, Erschaffung des Menschen.
550 (PG 53, 21-384; 54, 385-580); englische Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien Genesis; deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien Buch Mose; dazu Reuling, After Eden 115-154.
551 (PG 56, 429-517); deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Sermones.
552 Lateinische Übersetzung mit kritischen Anmerkungen s. Ephraem, Genesim; deutsche Übersetzung s. Ephraem, Kommentar Genesis; dazu Wickes, Ephrem Genesis. – Kremer, Mundus Primus.
553 Deutsche Übersetzung s. Ephraem, Hymnen de Paradiso; mit Kommentierung Beck, Ephraems Hymnen.
554 Deutsche Übersetzung s. Ephraem, Hymnen de Fide.
555 Zu Grigor Magistros Hacikyan, Armenian Literature 323-331; zu den Briefen Stone, Armenian Tradition 368-375; eine neue englische Übersetzung und Kommentierung durch Th. M. van Lint ist in Vorbereitung.
556 Englische Übersetzung s. Terian, Magnalia Dei.

Palaea Historica

Die Palaea Historica (PalHist)[557] ist ein mittelbyzantinisches, im 9./10. Jahrhundert entstandenes, in griechischer Volkssprache verfasstes Kompendium narrativer Art mit alttestamentlichen Erzählungen und einigen theologischen Erörterungen unter Aufnahme frühjüdischer apokrypher Traditionen. Die Schrift zeigt eine gewisse Kenntnis byzantinischer Literatur und eine weitläufige Vertrautheit mit der byzantinischen Liturgie und Hymnologie, so auch mit dem großen Kanon des Andreas von Kreta[558]. Die Übersetzungen ins Russische und Slawische zeugen von der großen Verbreitung dieser Schrift in der orthodoxen Kirche. Ein zentrales theologisches Thema ist die Geschichte der Sünde und der Vergebung.

Petrus Comestor

Eine im Mittelalter populäre und weitverbreitete Schrift ist die Historia Scholastica (HistSchol), ein biblisches Kompendium zur Weltgeschichte, aufgeschrieben von dem französischen Theologen Petrus Comestor[559]. Ursprünglich in lateinischer Sprache verfasst, wurde das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandene Historienwerk in viele Sprachen übersetzt und diente zugleich als Lehrbuch an Universitäten. Den Anfang bildet die Schöpfungsgeschichte. Petrus nimmt Gedanken und Ideen sowohl aus jüdischen Exegesen[560] als auch aus patristischen Auslegungen auf. Die Historia ist Spiegelbild einer langen Auslegungsgeschichte der Genesis und beeinflusste als prominentes mittelalterliches Kulturgut viele darauffolgende Schriften.

Apokalyptische mittelalterliche Literatur

In der Zeit der makedonischen Renaissance wurden eschatologisch-apokalyptische Themen in Byzanz neu entdeckt und, wenn auch relativ selten, literarisch verarbeitet[561]. Das anwachsende Interesse an relevanten Fragen zum Leben nach dem Tod führte zu zahlreichen Spekulationen über das endzeitliche Paradies. Diese theologisch untermauerten Phantasien zeigen Kenntnisse der jüdischen und frühchristlichen apokalyptischen Schriften, auch wenn diese als unkanonisch galten. Die Wurzeln lagen meist im Umfeld monastisch-mystischer oder asketischer Kreise, die Zugang zu diesen apokryphen Texten hatten und sicher auch von ihnen Gebrauch machten. In zwei mittelalterlichen Schriften werden die visionären Himmels- und Höllenreisen der Gottesmutter Maria und der Nonne Anastasia beschrieben. Die Apokalypse der Theotokos (ApkTheot)[562], die sich auf Höllenbeschreibungen beschränkt, und die Apokalypse der Anastasia (ApkAnas)[563] sind mittelalterliche Adaptionen der frühchristlichen ApkPls. Für die Apokalypse der Gottesmutter existiert eine eigene kretische Version[564]. Neben detaillierten Höllen- und Paradiesbeschreibungen zeichnen sich viele liturgische und interzessorische Elemente ab. Diese Apokalypsen verfolgen moralische oder paränetische Absichten, die die Gläubigen angesichts der Höllenstrafen zu guten Taten animieren und so zur endgültigen Erlösung in das restituierte Paradies führen sollen. Zielpunkt ist nicht so sehr eine kosmische, historisch-politische Eschatologie, vielmehr liegt die Fokussierung auf der individuellen Erlösungshoffnung. Weiterhin entstehen phantasievolle, fiktive Heiligenviten mit paradiesischen Visionen und apokalyptischen Einschüben, etwa die Vita Andreas Salos (VAS)[565], des göttlichen Narren, oder die Vita Basilius des Jüngeren (VB)[566]. Auf diesen beiden Schriften basierend enthält die Vita des Heiligen Niphon Imaginationen vom letzten Gericht, die Niphon von Gott aufgezeigt werden (VN)[567]. Apokalyptische Bilder vom feurigen Thron Christi umgeben von Engeln, vom großen Feuerstrom, vom Posaunenengel und von der Kronenübergabe an die Geretteten werden in dieser Traumreise verbalisiert. Auffällig in diesen apokalyptischen Schriften ist die Häufung des göttlichen Thron- und Hofstaatmotivs in der Schau der jenseitigen Welt, das bereits im jüdisch-apokalyptischen Milieu eine feste Größe darstellte. Diese Paradiesimaginationen zeigen Relevanz für die Vorstellungswelt des urzeitlichen Paradieses.

Adamspiele – Stichoi eis ton Adam

Die Adamspiele, die den Genesisstoff von Sündenfall und Vertreibung analog zu den Passionsspielen zur Aufführung

557 Griechischer Text s. Palaea Historica Griechisch; englischer Text s. Palaea Historica Englisch; dazu Flusser, Palaea Historica 48-79. Zur Übernahme ikonographischer Details aus der Palaea Historica in byzantinischen Bibelillustrationen Stichel, Außerkanonische Elemente 159-181.

558 Eine Einführung bei Georgios Chumnos, Englisch, Introduction XXXI.

559 Lateinischer Text s. Petrus Comestor, Liber Genesis; deutsche Übersetzung s. Petrus Comestor, Historia Scholastica.

560 Dazu Feldman, Jewish Sources 317-350.

561 Grypeou, Paradiesvorstellungen 83-98. – Alexander, Apocalyptic Tradition. – Baun, Moral Apocalypse. – Petkov, Eschatologie.

562 Manuskripte der ApkTheot sind aus dem 11.-16. Jh. erhalten, eine Entstehung wird hingegen zwischen dem 9.-12. Jh. vermutet; Baun, Tales 16-17. Eine englische Übersetzung des Textes Oxford, Bodleian Library, Misc. Gr. 77 findet sich bei Baun, Tales Appendix A, 386-390 und des Textes Oxford, Bodleian Library, MS Auct. E. G. 12 in Baun, Tales Appendix B, 391-400; dazu Bauckham, Apocalypses 332-362 mit weiterführender Literatur. – Baun, Moral Apocalypse. – Baun, Apocalyptic Panagia.

563 Die Kompilation der ApkAnas wird ins 10.-12. Jh. datiert; Baun, Tales 16-17. Englische Übersetzungen der Textversionen Paris und Mailand (Cod. Par. Gr. 1631; Cod. Ambrosianus. A 56 sup.) sowie Palermo (Cod. Panormitanus III. B25) s. Baun, Tales, Appendix C und D, 401-424; zu einer serbischen Version aus dem 14. Jh. Marjanović-Dušanić, Apocalypse of Anastasia 25-36; allgemein Petkov, Eschatologie 246-247.

564 Kretische Version s. Krētikē Apokalypsis; die Beschreibungen der sündhaften Vergehen zeigen individuelle, auf die kretische Gesellschaft bezogene Eigenheiten.

565 Englische Übersetzung s. Vita Andrea Salos; dazu Petkov, Eschatologie 248-269.

566 Griechischer Text s. Vita Basileios Neos; englische Übersetzung s. Vita Basil the Younger; dazu Marinis, Death 29-48.

567 Niphon lebte im 4. Jh. in Konstantinopel, war später Bischof von Constantiane; als Verfasser der Schrift (BHG 137$_{IZ}$) wird ein Mönch names Peter angenommen; das Abfassungsdatum schwankt zwischen dem 8.-11. Jh.; dazu Rydén, Niphon; griechischer Text mit englischer Übersetzung s. Marinis, Niphon.

brachten, erfreuten sich ab dem 10. Jahrhundert nicht nur im Westen größter Beliebtheit. Das byzantinische pathetisch-dialogische Lesestück aus dem 9. Jahrhundert, die »Stichoi eis ton Adam« (στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ)[568], wird dem Ignatios Diakonos zugeschrieben und steht in der Tradition der im Mittelalter beliebten Adamspiele[569], die nachdrücklich den Sündenfall und die Buße der Ureltern dramaturgisch in Szene setzten. Das Gedicht über den Sündenfall besteht aus 143 Versen, aufgeteilt in einen einführenden Monolog und ein Gespräch zwischen Gott, Adam, Eva und der Schlange. Die performativen sakralen Theaterstücke mit dem szenisch, oft dramatisch inszenierten Adam-und-Eva-Stoff und bühnenmagischen Effekten mögen auch die Entstehung ikonographischer Handlungsabläufe beeinflusst haben.

Hesychastische Schriften

Die byzantinische Orthodoxie im 14. und 15. Jahrhundert ist nicht ohne den Einfluss der hesychastischen Strömungen denkbar. Wesentliches Gedankengut des spätmittelalterlichen Hesychasmus wie die Lichtmetaphorik oder das Streben nach der ursprünglichen, paradiesischen Gottesnähe zeigten nicht nur Einfluss auf Theologie und Liturgie, sondern auch auf die byzantinische Ikonographie der Kirchenausmalungen. Stark verbreitet waren diese Anschauungen in monastisch-athonitischen Kreisen[570]. Neuplatonisch beeinflusste Ideen zur Unfassbarkeit des Wesens des Schöpfergottes und zur Gestalt seiner Wirkkräfte hatten Auswirkungen auf die Darstellung der Göttlichkeit als lebenschaffendes Licht. Die Schriften des Gregorios Palamas[571] und infolge auch des Nikolaos Kabasilas[572] kennzeichnen das Taborlicht als Inbegriff göttlicher Wirkenergie und verbinden hesychastische Gebetspraxis mit einer inspirativen Sakramentalmystik.

Liturgische Schriften

Die Wechselwirkung zwischen liturgischen Schriften und Hymnen und der ikonographischen Gestaltung der Kirchenausmalungen ist ein unbestrittenes Phänomen. Die Sammlung der liturgischen Ordnungen, die im 14. Jahrhundert durch den Patriarchen von Konstantinopel, Philotheos Kokkinos, in seiner Diataxis[573] erstellt wurde, und die Entstehung von Liturgiekommentaren, etwa durch Symeon von Thessaloniki[574], belegen die große Bedeutung von Zeremonie und Ritus im Kirchenraum. Die liturgische Einbindung der Adam-und-Eva-Geschichten ist unlösbar mit dem zentralen Thema der Buße verbunden und daher in der vorösterlichen Fastenzeit lokalisiert[575]. Durch die Speise wurde Adam verstoßen und durch die Abstinenz von der Speise, durch das Fasten, wird die Vergebung der Sünden erbeten. Der Große Bußkanon des Bischofs Andreas von Gortyn[576] aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts enthält eine eigene Ode, die von den Verfehlungen Adams und Evas im nun verlorenen Paradies handelt. Im Triodion[577], das in den sieben Wochen der Fastenzeit und in den drei Wochen des Vorfastens im Gottesdienst gesungen wird, wird der Ausweisung Adams aus dem Garten Eden gedacht. Der liturgische Gesang thematisiert Buße und Reue sowie die Enthaltsamkeit von den Speisen in biblischer Bezugnahme auf den Sündenfall und die Vertreibung der Protoplasten. Das sündhafte Essen der verbotenen Frucht begründet die Notwendigkeit des Fastens. Die Genesistexte gehören zu den standardmäßigen Lesungen in der Fastenzeit. Bereits im 4. Jahrhundert ist die intensive gottesdienstliche Beschäftigung mit dem Adam-und-Eva-Thema als Vorbereitung für die Feier der Neuschöpfung in der Osternacht belegt[578]. Motive und Episoden aus den apokryphen Texten zum Leben Adams und Evas werden am Käse-Fastensonntag, dem Sonntag der Vertreibung aus dem Paradies und der Vergebung (Κυριακή τῆς Τυρίνης), in die vorösterliche Liturgie aufgenommen[579]. In den hymnographischen Schriften wird die Protoplastenthematik in unterschiedlichem Kontext verarbeitet. Der »Hymnus der Zerknirschung auf Adam und Eva« etwa von Romanos Melodos beinhaltet einen Lobpreis auf das Fasten, zu dem Adam nicht fähig war, und das den Gläubigen das verlorene Paradies zurückzubringen vermag[580]. Weiterhin wird in der Begräbnisliturgie und in den Gottesdiensten für die Kommemoration die Protoplastenthematik rezipiert[581]. Die Erschaffung nach dem göttlichen Abbild wird als Hoffnungssymbol für die Rückkehr zu dieser Herrlichkeit und Gottähnlichkeit für die Toten verbalisiert. Die endgültige Zielbestimmung für die Verstorbenen ist die ewige Wohnstatt im wiedergeöffneten Paradies. Auch die interzessorische

568 Griechischer Text s. Stichoi eis ton Adam; dazu auch Sarkissian, Ignatius the Deacon. – Tomadakē, Ignatios Diakonos.
569 Zu den Adamspielen Erffa, Genesis 315-334; zu religiösen Mysterienspielen auf Kreta, hier am Beispiel der Aufführungspraxis des Opfers Abrahams Bakker, Religious Drama. – Dadinakēs, Dramaturgia.
570 Zum Einfluss des Hesychasmus auf die paläologische Kunst Velmans, Byzanz 261-272. – Velmans, Hésychasme. – Strezova, Hesychasm. – Tānase, Hesychasm.
571 Er lebte von 1326/1327 bis 1359 (PG 150/151); die neuere griechischsprachige Werkausgabe des Gregorios Palamas von Christou s. Gregorios Palamas; dazu Kapriev, Philosophie 249-308 mit weiterführender Literatur.
572 Er lebte ca. von 1319 bis 1391, seine Hauptwerke zum Palamismus sind die sieben Bücher vom Leben in Christus und die Erklärungen der Göttlichen Liturgie (PG 150,355-770); eine deutsche Übersetzung vom Leben in Christus des Nikolaos Kabasilas s. Kabasilas, Sakramentalmystik; dazu auch Völker, Kabasilas. – Congourdau, Nicolas Cabasilas 191-210.
573 Griechische Ausgabe s. Philotheos Kokkinos; »Ordo sacri ministerii« (PG 154, 745-766).
574 Etwa »de sacra liturgica« (PG 155, 253-304); dazu Hawkes-Teeples, Symeon of Thessaloniki. – Schulz, Liturgie 215-231.
575 Dazu Reed, S. Marco Creation Cupola 51 Anm. 89. – Wybrew, Orthodox Lent. – Bertonière, Sundays of Lent. – Schmeemann, Große Fastenzeit.
576 (PG 97,1330-1382); deutscher Text s. Hymnen der Ostkirche I; dazu Giannouli, Andreas von Kreta.
577 Deutscher Text s. Hymnen der Ostkirche I.
578 Reuling, After Eden 123, bes. Anm. 24.
579 Döpmann, Orthodoxe Kirchen 183-185; der griechisch-deutsche Text der Liturgie ist online verfügbar, s. unter Fastensonntag.
580 Text s. Romanos Melodos I 263-272.
581 Zur Liturgie der Toten- und Memorialkultur, Marinis, Death 83-130. – Velkovska, Funeral Rites 21-51.

Litanei zur Erinnerung an die Entschlafenen wird am Samstag vor dem Käse-Fastensonntag zelebriert[582].

Rezeptionen der Adam-und-Eva-Thematik in Legenden und Volksmärchen

Die oft erst spät verschriftlichen Volksmärchen bewahren ein umfangreiches, weitverzweigtes Kontingent an mündlich überlieferten Geschichten und volkstümlichen Legenden über den Adam-und-Eva-Stoff, deren nicht fest datierbarer oraler Grundbestand in frühe Zeitepochen zurückreicht. Die weite Verbreitung und große Beliebtheit untermauern die Annahme einer möglichen Beeinflussung von Bilderfindungen durch dieses zu allen Zeiten präsente Erzählgut. Neben den Koranschriften[583] gibt es zahlreiche arabische Sammlungen mit Geschichten und Auslegungen zur Schöpfungs- und Versuchungsgeschichte. Tradiert in morgenländischen Fabeln und Legenden, die auf uralte mündliche Überlieferungen, in vielen Teilen auch auf jüdische Quellen zurückgreifen, gehören diese Florilegien zum Allgemeingut erzählerischer Tradition im Mittelalter[584]. Der Kontakt zur islamischen Welt und die kulturelle Begegnung sind im mittelalterlichen Kreta ausgeprägt, sei es durch die frühere arabische Okkupation, durch türkische Sklaven oder durch Handel. Zudem blieben die Türken immer eine potentielle Befreiungsmacht gegen die lateinische Herrschaft. Ein berühmter Koran-Kommentator war der Gelehrte Abū Dschaʿfar Muhammad ibn Dscharīr al-Tabarī[585] (ca. 839-923). Sein ausführliches Werk zum Koran bietet ein breites Spektrum von heute zum Teil verlorenen Exegesen vermischt mit volkstümlichen Dichtungen. Das viel gelesene und in der islamischen Welt äußerst populäre Werk, die vierzehnbändige Weltgeschichte »der Anfang und das Ende« des Ibn Kessir, auch Ibn Kathir (Ibn Khaldûn)[586] genannt, eines Gelehrten aus Damaskus (gest. 1373), beschäftigt sich auch mit der Weltschöpfung. Die Zeitspanne vor Mohamed basiert auf alten mündlichen Mythen und Sagen.

Ebenso ist im griechischsprachigen Raum ein umfangreiches volkstümliches Legendenmaterial zur Protoplastenthematik überliefert[587]. Eine Sammlung von Märchen von der Peloponnes und aus Kreta ist in den Laographia (1962) zusammengefasst[588]. Megas erwähnt in einer Erzählung von dem Pakt Adams mit dem Teufel die Existenz von legendenhaftem Traditionsgut über die paradiesische Behaarung der Protoplasten, das auch auf den griechischen Inseln weit verbreitet war[589].

582 So ist es etwa in dem Typikon für das Kloster des Hagios Mamas in Konstantinopel aus dem 12. Jh. festgelegt; dazu Marinis, Death 94.
583 Der Koran sieht Adam als Urvater der Menschheit und als ersten Propheten; eine neue deutsche Übersetzung des Korans s. Koran; zu Adam und Eva im Koran Böttrich/Ego/Eißler, Adam 138-199 mit weiterführender Literatur.
584 Eine umfangreiche Sammlung dieser Florilegien erfolgte im 19. Jh. durch den Freiherrn von Hammer-Purgstall; Textsammlungen s. Rosenöl.
585 Der erste Band von der Schöpfung bis zur Sintflut s. Rosenthal, Al-Tabari.
586 Seine Weltgeschichte »al-bidāya wa-n-nihāya«, »der Anfang und das Ende«, ist nur in arabischer Sprache erschienen; die Prolegomena zu dieser Weltgeschichte s. Muqaddimah.
587 Stone, Adam's Contract 95-102. – Stone, Cheirograph.
588 Laographia, dort zu Adam und Eva 567-572.
589 Megas, Cheirograph.

Relevante literarische Bausteine für den Bildfindungsprozess

Reihenfolge der Bildsequenzen

Die Reihenfolge der Szenenanordnung variiert in den einzelnen Kirchen. Die anthropogenetisch ausgerichteten Kirchen in Evangelismos, Akoumia, Ano Viannos und Diblochori beginnen den Zyklus mit der Erschaffung Adams, gefolgt von der Erschaffung Evas. Der ausführliche Zyklus in Panteli eröffnet die Szenenfolge mit der kosmologischen Schöpfung. Diese Schöpfungstat wird im ersten Bericht in Gen 1,1-8 und erneut in der zweiten Erzählung in Gen 2,4b erwähnt. Als dritte Szene nach der Erschaffung Adams folgt dort die Anweisung Gottes an Adam. So berichtet auch Gen 2,16-17 vor der Entstehung Evas von der Anweisung Gottes nur an Adam, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen. Weiterhin wird in Panteli unmittelbar vor der Erschaffung Evas die Benennung der Tiere durch Adam nach Gen 2,19-20 abgebildet, wie es der biblischen Erzählreihenfolge entspricht. Panteli hält sich in seiner Szenenanordnung an den zweiten Schöpfungsbericht der Genesis (= Jub). Die Kirchen in Akoumia und Diblochori dagegen, die ebenfalls die Darstellung der Tiere vor Adam aufnehmen, zeigen diese erst nach der Erschaffung Evas und verknüpfen sie als dritte Episode mit der Versuchung Evas durch den Satan. Diese Erzählfolge und Szenenkombination richten sich nach den Schriften des apokryphen LAE. Das grLAE erzählt von der Aufteilung des Paradieses. Adam bewacht die männlichen Tiere, währenddessen der Satan zusammen mit der Schlange Eva verführt (grLAE 15). Weitere Textzeugen für diese Episode sind das arm-, slav- und georg-LAE. In Akoumia und Diblochori erscheinen Versuchung und der eigentliche Sündenfall in zwei getrennten Bildfeldern. Diese Differenzierung basiert ebenfalls auf den Schilderungen des LAE. Die griechische Version berichtet von der List des Satans, die Schlange als Werkzeug zur Verführung Evas einzusetzen. Nach einem ersten verlockenden Gespräch lässt Eva die Schlange in das Paradies hinein und wird daraufhin erst von ihr beim Baum des Lebens zum Sündenfall animiert (grLAE 16-17). In Gen 3,1-6 dagegen wird nur ein einziges Zwiegespräch zwischen Schlange und Eva erwähnt, das in direkter Folge zum Sündenfall führt. In Evangelismos, Ano Viannos und Panteli wird allein diese eine biblische Sündenfallerzählung bildlich umgesetzt. Panteli erweitert den Sündenfall noch um eine Extraszene. Die versuchte Weitergabe der verbotenen Frucht an Adam und dessen Ablehnung wird von der Versuchung Evas durch die Schlange abgetrennt. Von der Übergabe der Frucht an Adam und seiner Annahme wird sowohl im Genesistext als auch in den Apokryphen berichtet, während die Verweigerung Adams wie in Panteli dem Duktus dieser Schriften widerspricht. Einen Textbezug zu Gen 3,7, der Bedeckung der Scham mit Blättern, zeigt nur Diblochori, allerdings als eingefügte kleine Sequenz in der Sündenfallszene. Das Verbergen (Gen 3,8-10), das Gericht Gottes über die Protoplasten (Gen 3,11-19) und die Vertreibung (Gen 3,23-24) sind in allen Kirchen, teilweise in kontaminierten Bildfeldern, teilweise mit Auslassung einzelner Elemente, als Folgeszene auf den Sündenfall dargestellt. Diese Reihenfolge entspricht dem Erzählvorgang des zweiten Schöpfungsberichtes wie auch den Berichten im LAE. Abgeschlossen werden die Zyklen außer in Ano Viannos mit unterschiedlichen postparadiesischen Bildern, die in weiten Teilen auf apokryphen Quellen wurzeln. Die Szenenanordnung in Panteli stimmt mit dem zweiten Schöpfungsbericht der Bibel (= Jub) überein. Auch Evangelismos und Ano Viannos zeigen in ihren kurzen Zyklen mit vier Szenen keine Divergenz von der Anordnung des Genesisberichtes. Allein Akoumia und Diblochori nehmen sich die Freiheit heraus, diese Szenenfolgen der alttestamentlichen Erzählstränge durch die Einfügung von textbasierten Verbildlichungen aus dem apokryphen LAE zu verändern.

Schöpfergott

Das Problem der Darstellbarkeit des göttlichen Schöpfers ergibt sich aus dem ersten Gebot des Dekalogs und der generellen Scheu, ein transzendentes allmächtiges Wesen bildlich wiederzugeben. Die alttestamentlichen Schöpfungsberichte beschreiben so nicht die Gestalt oder das Aussehen des Schöpfers, sondern vielmehr sein wirkungsvolles Schöpfungshandeln. Bei den fünf untersuchten Kirchen kristallisieren sich drei unterschiedliche Bildtypen des Schöpfers heraus. Die vier Kirchenausmalungen in Evangelismos, Akoumia, Ano Viannos und Diblochori verwenden eine anthropomorph-christologische Darstellung. Evangelismos, Akoumia und Diblochori wählen den endzeitlichen, in der Mandorla thronenden Pantokrator, während Ano Viannos den wandelnden Christus zeigt. In Panteli wird die transzendente, gestaltlose Bildformel des göttlichen Lichtstrahles als Schöpfermacht eingesetzt.

Schöpfergott – thronender Christus

Bereits das Alte Testament kennt Gott als Herrschergestalt mit menschlichen Zügen auf einem Thron sitzend[590]. Die prophetischen Thronvisionen in Jes 6,1 oder Ez 1,26 beschreiben die Offenbarungen Gottes als die eines thronenden Herrschers. Die jüdische Apokalyptik übernimmt die Vorstellung des allmächtigen Schöpfergottes, der auf einem herrscherlichen Stuhl sitzt. In einer himmlischen Vision wird Henoch in die Geheimnisse der Schöpfung eingeweiht und sieht Gott als Schöpfer auf dem Thron regieren (slavHen XXV,4). ÄthHen LXII,3 verbindet in einer endzeitlich-messianischen Schau den göttlichen Herrscher mit dem Menschensohn als Richter auf dem Thron der Herrlichkeit. Der Begriff »Thron der Herrlichkeit« ist die Standardformel für die endzeitliche Gerichtsoffenbarung Gottes oder des Menschensohnes (äthHen LXIV, 26-29). Die christlichen Apokalypsen absorbieren in den Visionen des Himmels die thronende Herrschergestalt Gottes als zentrales Bild und Mittelpunkt des Kosmos (Apk 4-5; ApkPls 44). Der Allmächtige auf dem Thronsessel wird als der Schöpfer der ersten Welt bezeichnet (Apk 4,11; 10,6; 14,7), die zugleich schon auf eine göttliche Neuschöpfung ausgelegt ist (Apk 21,5). ApkPetr 6 okkupiert mit der Beschreibung der eschatologischen Ankunft des Weltenrichters, der in einer ewig glänzenden Wolke auf dem Thron der Herrlichkeit sitzt und von den Engeln umgeben ist, die jüdisch-apokalyptischen Vorstellungen des Messias. In der mittelalterlich-byzantinischen Apokalyptik ist das Bild der monarchischen Thronvision Gottes als endzeitlichem Herrscher, umgeben vom himmlischen Hofstaat der Engel, ein üblicher Topos der Höllen- und Himmelstouren der Entrückten (ApkAnas §12-18). Eine ausführliche Vision des himmlischen Thronsaales in kaiserlicher Herrlichkeit mit einem mächtigen Thron, auf dem der endzeitliche Herr und König sitzt, ist, ebenso wie im VB, in der Vita des Andreas Salos (VAS 1734-1745; 1762-1776) und in der Vita des Niphon (VN 82-87) ausgeführt.

Die drei Kirchen verwenden als Schöpferbild nicht das anthropomorphe Bild Gottvaters, sondern das des thronenden Christus Pantokrator. Die Spannung zwischen dem Thronsitzen Gottes und Christi hat schon in der patristischen Literatur zu unterschiedlichen Auslegungen geführt[591]. Das liturgische Bekenntnis des Sitzens zur Rechten Gottes und das damit verbundene Problem des göttlichen Doppelthronens sind in die christologische und trinitätstheologische Diskussion eingebunden. Die christologische Inclusio in die himmlische Inthronisation wird durch die messianische Gottessohnvorstellung in der jüdischen Apokalyptik vorbereitet (so etwa Ps 110,1). In den christlich-apokalyptischen Schriften fehlt oft eine präzise Definition der herrschenden Person, die mit unterschiedlichen Namen wie thronender Kyrios, himmlischer Basileus, Weltenschöpfer oder endzeitlicher Richter belegt wird. Die theologische Konzeption einer Throngemeinschaft einer einzigen schöpferischen Gottheit findet hier ihren Ausdruck. Das Thronmotiv Christi kann nur auf der Grundlage des gesamtbiblischen Christuszeugnisses gesehen werden. Die christologische Interpretation des thronenden Herrschers als Erschaffer der Protoplasten basiert auf den neutestamentlichen Textaussagen über den Schöpfergott und die Schöpfungsmittlerschaft Christi[592] sowie auf dem Bekenntnis der Homousie von Gott und Sohn, wie es im Nicaenum von 325[593] festgelegt wurde. Im Gegenzug gegen die arianische Lehre formulierte Eusebius von Cäsarea, dass Christus der Logos-Creator sei[594]. Der Kolosserbrief spricht von Christus als dem Ebenbild Gottes und dem Erstgeborenen vor aller Schöpfung (Kol 1,15-16). Kol 1,16 schreibt über Christus: »Denn in ihm ist alles geschaffen, was im Himmel und auf Erden ist, das Sichtbare und das Unsichtbare, es seien Throne oder Herrschaften oder Mächte oder Gewalten; es ist alles durch ihn und zu ihm geschaffen«. Ebenso bezeugen 1Kor 8,6 und Hebr 1,2-3 Christus als den Schöpfungsmittler Gottes. Der präexistente inkarnierte Christuslogos aus dem Prolog des Johannesevangeliums wird als der Erschaffer aller Dinge benannt (Joh 1,1-3). Joh 10,30 betont die Einheit von Vater und Sohn. Der syrische Kirchenlehrer Ephraem beschreibt die Schöpfung Adams als eine Offenbarung Christi (HdF 7)[595]. Der Vater befahl durch seine Stimme und der Sohn vollführte das ganze Schöpfungswerk (HdF 6,13). Auch Origenes spricht von einer Beauftragung Christi durch Gottvater, die Welt zu erschaffen[596]. Er setzt Gen 1,1 und Joh 1,1 schöpfungstheologisch in Beziehung. Im Anfang ist in Jesus Christus die ganze Welt geschaffen (HomGen 1,1). In einer Predigt zur Weihe der Hagia Sophia in Konstantinopel (867) bezeichnet der Patriarch Photios den von Engeln eskortierten Pantokrator als »Demiourgos«[597]. Die Identität von inkarniertem Gottessohn und wiederkehrendem Christus, von Schöpfer und Erlöser, wird in Mt 24,30 beschrieben: »(sie) werden sehen den Sohn des Menschen kommen auf den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit«. Auch der »Thron seiner Herrlichkeit«, auf dem Christus bei seiner endzeitlichen Parusie erscheint, wird in Mt 25,31 aufgenommen. Das christologisch gefasste Schöpfungshandeln Gottes ist sowohl auf den ersten Schöpfungsakt als auch auf den Zielpunkt der eschatologischen Neuschöpfung ausgerichtet, es umschließt die alte und die neue Schöpfung.

590 Zum Motiv des göttlichen Thrones in religionsgeschichtlicher Sicht Philonenko, Trône.

591 Eine wörtliche Auslegung des Doppelthronens bedroht den Monotheismus; zu diesem Problem Markschies, Sessio.

592 Zur Schöpfungsmittlerschaft Christi Schmid, Schöpfung 167-173.

593 Über die Lehren des Nicänums wird in der Kirchengeschichte (Historia ecclesiastica) des Theodoret von Kyros im ersten Band berichtet (PG 82, 879-1278); deutsche Übersetzung s. Theodoret von Cyrus, Kirchengeschichte.

594 So etwa in seiner Schrift »de theophania« (PG 24, 607-693) oder in »demonstratio evangelica« IV,6-9 (PG 22,9-794); dazu Robertson, Christ Mediator 37-96.

595 Text s. Toepeel, Schatzhöhle 61.

596 Köckert, Kosmologie 244-247.

597 Photius, Homilien 187-188.

Das Bild des Schöpfers als distanziert in der Mandorla thronender Pantokrator, das in den drei Kirchen erscheint, entspricht der traditionellen Vorstellung des endzeitlichen Weltenrichters in apokalyptischen Visionen. Die Formel des auf dem Thron der Herrlichkeit sitzenden ewigen Christus wird aus dem eschatologischen Gedankengut übernommen und in das urzeitliche Paradies zurückversetzt. Im Neuen Testament wird das christologisch interpretierte Schöpferwirken Gottes als ganzheitliches, Zeit und Ewigkeit umfassendes Handeln begriffen, sodass eine Kontinuität zwischen dem im Ursprung menschenschaffenden Christuslogos und dem zur Vollendung zurückkehrenden Weltenrichter bereits dort grundgelegt ist.

Schöpfergott – wandelnder Christus

Ano Viannos bedient sich eines etwas divergierenden christologischen Schöpferbildes. Es ist hier nicht der repräsentativ-distanziert in der Mandorla Thronende oder auf einem Thron Sitzende, sondern der im Paradiesgarten mit seinen Engeln dahinschreitende Christus. Dieser stärker anthropomorphistisch-narrativ geprägte Gedanke des Christuslogos ist im zweiten Schöpfungsbericht verankert. Gen 3,8 beschreibt das Daherschreiten Gottes (περιπατοῦντος) unter den Bäumen im paradiesischen Garten nach dem Sündenfall. Das Verb περιπατέω ist im Neuen Testament eine Standardformulierung für das Wandeln des lehrenden und wundertätigen irdischen Jesus. Dieses Bild wird in die protologische Zeit zurückverlegt. Die ihn dort umgebende Jüngerschar wird hier durch die begleitenden Engel ersetzt. In den apokalyptischen Sendschreiben der Johannesoffenbarung ist das Wandeln des erhöhten Christus in den nachösterlichen Gemeinden ein Attribut für seine Anwesenheit und für eine enge Verbundenheit mit den Christen (Apk 2,1; 3,4). Zugleich wird es in eschatologischem Sinn als endzeitliche Teilhabe der Gläubigen am Wandeln mit Christus verstanden (Apk 21,24)[598]. Die johanneischen Schriften verwenden das Wandeln als übertragenen Terminus für das von Gott neu geschenkte Leben in Christus (Joh 8,12; 12,35; 1Joh 2,1; 2Joh 6,4). Diese neutestamentlichen Vorstellungen mögen ebenfalls auf die Bildfindung eingewirkt haben. Die Kontaktaufnahme des Christuslogos zu den Protoplasten bleibt jedoch auf das Schreitmotiv begrenzt. Eine allzu große körperliche Nähe zwischen Schöpfer und Geschöpfen wird vermieden. Weder hier noch in den anderen vier Kirchen ist die handwerkliche Tätigkeit des Schöpfers aus dem Genesisbericht, die eigenhändige Menschenformung, ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς (Gen 2,7), dargestellt.

Schöpfergott – göttlicher Strahl

Panteli dokumentiert im Gegensatz zum christologisch-immanenten Gottesbild ein gestaltloses, transzendent verhülltes Wesen Gottes, das nur durch seine Wirkmacht erkennbar ist. Seine göttliche Schöpfungsenergie wird als Lichtstrahl aus einem Himmelssegment dargestellt. Alttestamentliche Vorstellungen von der Offenbarung Gottes in einer Wolke sind etwa in der Audition Gottes durch Mose am Berg Sinai bezeugt (Ex 19,9). Der erste Schöpfungsbericht (Gen 1,3) beginnt mit der Emanation des Lichtes. Im Neuen Testament wird das göttliche Licht mit Christus identifiziert (Joh 1,9; Joh 8,12), der als Unsterblicher im unzugänglichen Licht wohnt (1Tim 6,16). Die lateinische Adamschrift definiert im Gebet Adams den Schöpfergott als das wahre Licht, das über allem leuchtet (lat-LAE 8,2). Ephraem bezeichnet Christus als Strahl, der sich zur Erde neigt. Die drei göttlichen Personen der Trinität werden in seinen Hymnen über den Glauben in Bildern ausgedrückt. Gott als Sonne, Christus als Licht und der Heilige Geist als Wärme[599]. In seiner Schrift »de coelesti hierarchia« definiert Ps.-Dionysios Areopagita Gott als Urquell des Lichts[600]. Symeon der Neue Theologe beschreibt die Gotteserkenntnis durch die Schau des göttlichen Lichtes[601]. Aufgenommen wird die Lichtstrahlsymbolik in den hesychastischen Schriften des Gregorios Palamas[602]. Die transzendente Wesenheit Gottes erschließt sich in seinen ausfließenden Wirkenergien in der Schöpfung. Das ungeschaffene göttliche Licht als der Urgrund der Schöpfung offenbarte sich den Jüngern bei der Verklärung Jesu am Berg Tabor und nahm den Schleier der Sünde Adams von ihren Augen hinweg. Die hesychastische Bewegung, die ihr geistiges Zentrum in den Athosklöstern hatte, erreichte im Spätmittelalter in der Nachfolge des Palamas eine Blütezeit und blieb eng mit der mönchisch-theologischen Gedankenwelt verknüpft. Auch auf Kreta war diese Lehre, besonders ausgeprägt in den Klöstern, weit verbreitet (dazu S. 99-100). Die bildliche Interpretation des Schöpfergottes als göttlicher Lichtstrahl, dessen ungeschaffene Schöpfungsenergien den ersten Menschen entstehen lassen, deutet auf den Einfluss hesychastischer Strömungen, die dem monastischen Umfeld in Panteli zuzuordnen sind.

Himmlischer Hofstaat – Engel als Assistenzfiguren

In allen Kirchen außer in Panteli, das eine anikonische Schöpfermacht abbildet, ist eine Engelschar, die um Christus gruppiert ist, in das Schöpfungsgeschehen einbezogen.

598 Zur Verwendung des Wortes περιπατεῖν in den Sendschreiben Cremer, Johannesoffenbarung 48-50.
599 HdF 40 und 73; dazu Beck, Ephraems Trinitätslehre.
600 Etwa Kap. IX §3 (PG 3,119-368); eine griechisch-deutsche, kritische Textausgabe s. Pseudo-Dionysius Areopagita.
601 Er lebte von 949 bis 1022 und war 25 Jahre lang Hegumenos des Mamas-Klosters in Konstantinopel; zu seiner durch Spiritualität gekennzeichneten Theologie Kapriev, Philosophie 202-203.
602 Zu Palamas und zum Palamismus Kapriev, Philosophie 249-308; zum Taborlicht dort 299.

Der erste Schöpfungsbericht verwendet in Gen 1,26 den kohortativen Plural bei der Erschaffung des Menschen: »Wir wollen den Menschen machen – Ποιήσωμεν ἄνθρωπον«. Denkbar wäre eine Auslegung als Pluralis Majestatis oder Deliberationis[603]. Die griechischen Kirchenväter und auch Ephraem interpretieren diese Textstelle christologisch bzw. trinitarisch und sehen hier eine Anrede Gottes an seinen Sohn als Schöpfungsmittler[604]. Die Hinzufügung der Engel bei der bildlichen Übertragung der Schöpfungshandlung könnte auf diese pluralische Verbform in Gen 1,26 zurückgeführt werden.

Die Vorstellung des himmlischen Hofstaates geht auf die alttestamentlich-prophetischen Thronvisionen in Ez 1-3 und in Jes 6 zurück (auch Dan 7,9-10). Dort sitzt Gott wie eine Herrschergestalt auf dem Thron der Herrlichkeit, umgeben von unterschiedlichen Engelsmächten. Auch der Prophet Micha sieht den Herrn auf dem Thron sitzen, umgeben von einem Himmelsheer zur Rechten und zur Linken (1Kön 22,19). Der alttestamentliche Schöpfungsbericht erwähnt weder einen Thron des Schöpfergottes noch die Existenz von Engeln bei der Schöpfungshandlung und äußert sich auch nicht zu deren Erschaffung. Das Alte Testament weiß dennoch um die Existenz von Engeln vor der Schöpfung Adams. Der Jubel über die Erschaffung der Morgensterne und die Anbetung durch die Engel wird in Hiob 38,7 bezeugt. Im Jubiläenbuch wird die Entstehung der Engel am ersten Tag der Schöpfung beschrieben, sodass sie bei der Erschaffung der Menschen schon anwesend sind (Jub II,2). Gott beratschlagt sich mit den Engeln des Angesichts und der Heiligung bei der Erschaffung der Protoplasten (Jub II,19; III,4). Nach dem Henochbuch erfolgt die Schaffung der Engel aus dem Feuer am zweiten Schöpfungstag (slavHen XXIX,3)[605]. Zudem sieht Henoch in einer endzeitlichen Vision den thronenden Gott im Himmel, umringt von den Heerscharen der Engel (slavHen XXII,2). Petrus Comestor redet von dem »ministerio angelorum« bei der Schöpfung (HistSchol XVII,15). Die rabbinischen Überlieferungen nehmen die frühjüdische Engelstradition auf. Vor der Entstehung Adams werden die Dienstengel geschaffen. Sie bilden den Hofstaat bei der Schöpfung und werden als Ratgeber Gottes eingesetzt. Im babylonischen Talmud wird der »pluralis creationis« auf die Beratschlagung Gottes mit den ihm assistierenden Engeln bezogen (Sanhedrin 38b; LevR 29,1). Die Pirke de-Rabbi Elieser kennt auch die Dienstengel, die den Thron des Heiligen bei der Schöpfung umgeben und ihn lobpreisen (Kap. 4)[606]. Die homiletische Auslegung in Genesis Rabbah beschreibt den Schöpfergott auf seinem göttlichen Thron sitzend, umgeben von einer Engelschar, die ihm Lobhymnen singen[607]. Trotz der eingesetzten Dienstengel bleibt die Allmacht des Schöpfers als letztendlich allein Verantwortlicher für die Schöpfung erhalten.

In den christlich-apokalyptischen Quaestiones Bartholomaei berichtet der Teufel von der Erschaffung Adams. Gott ruft vier Engel zu sich, die ihm von den vier Ecken der Welt Erde und von den vier Paradiesflüssen Wasser für die Formung Adams heranschaffen sollen (QB 53). Die Schriften zum Leben Adams und Evas setzen die Präsenz der Engel bei der Erschaffung des Menschen voraus. In latLAE 14,1 ruft der Erzengel Michael alle Engel herbei, um Adam als das Ebenbild Gottes anzubeten[608]. Die vor der Menschenerschaffung stattfindende Entstehung der Engel wird nochmals in latLAE 14,3 bezeugt. Auch die christliche Literatur beschäftigt sich mit der Erschaffung der Engel vor der Menschenschöpfung und ihrer dortigen Anwesenheit. Bei Augustin wird die Erschaffung der Engel am ersten Schöpfungstag mit der Erschaffung des Lichtes gleichgesetzt[609]. Die Schatzhöhle verwendet wie im Genesistext die Pluralform bei der Schöpfung Adams und verweist auf die dabei anwesenden Engel (CavThes 2,4). Ephraem, der den Plural bei den Schöpfungsworten christologisch auslegt, schreibt zugleich von den Engeln, die sich ständig als Aula Dei, als Hofstaat, vor dem Thron Gottes aufhalten[610]. In eschatologischem Sinn beschreibt er die Freude der Engel zusammen mit Gott über die Rückkehr der Sünder zu ihrem Schöpfer[611]. In liturgischen Gebeten zum Fastensonntag wird die Existenz von Engeln und die Verherrlichung durch die Ureltern im irdischen Paradies beschrieben sowie die Trennung von ihnen durch den Sündenfall betrauert[612]. Christlich-apokalyptische Offenbarungen adaptieren in ihren Endzeitschilderungen das alttestamentlich-jüdische Motiv des ewigen, thronenden Schöpfergottes umgeben von Engelsmächten (Apk 4-5; 20,11). Der Endzeitvisionsbericht in Mt 25,31 schildert die Wiederkunft Christi auf einem Thron, umschlossen von allen Engeln. In der altenglischen Dichtung Genesis B erblickt Eva in ihrer Vision beim Sündenfall Gott als Weltenrichter, umgeben von den himmlischen Heerscharen der Engel (667-671). In der Paulus-Apokalypse sieht Paulus im endzeitlichen Paradies den Thron Gottes und eine übergroße Engelschar, die ihm dient (ApkPls 7-9; 44). Die ApkAnas beginnt mit einer Thronvision, in der ein Engel Anastasia zu einem Thron führt, der von einem Regiment von unzähligen Engeln und Erzengeln umgeben ist (Paris/Milan §12; Palermo §15; §25). In den mittelalterlichen byzantinischen Apokalypsen wird der himmlische Thronsaal an das imperiale kaiserliche Hofzeremoniell angeglichen. Der thronende Herrscher Christus als Pantokrator wird von einem administrativen Engelsheer als

603 Zur Auslegung des Plurals Schmid, Schöpfung 91.
604 Belegstellen bei Kremer, Primus Mundus 138-139.
605 Die Erschaffung der Engel am zweiten Tag übernimmt auch die rabbinische Tradition, etwa die Pirke de-Rabbi Elieser Kap. 4.
606 Pirke de-Rabbi Elieser 28-36.
607 Ein um 300-500 datierter Midrasch, eine Sammlung von rabbinischen homiletischen Auslegungen des Buches Genesis; eine englische Übersetzung s. Midrash Rabbah.
608 Über die Bedeutung der Erschaffung, Unterweisung und der Lobpreisung der Engelswesen in der Schöpfungslehre der antiochenisch-nisibenischen Tradition Popa, Schöpfung 129-138.
609 »De civitate Dei« 11.9, Augustin bezieht diese Erkenntnis u. a. auf die Bibelstelle Hiob 38,7, in der die Engel die Erschaffung der Gestirne loben.
610 »Hymnus contra haereses« 32,6; deutsche Übersetzung s. Ephraem, Hymnen contra Haereses.
611 »Sermones I«, sermo IV,25-33; Text s. Ephraem, Sermones I 124.
612 Fastensonntag 17. 21.

himmlischem Hofstaat eskortiert. In der Vita des heiligen Narren Andreas erlebt sein Schüler Epiphanios eine Schau des zölestischen Paradieses. Dort enthüllt sich ihm ein König auf einem Thron, den er als Christus erkennt, strahlend wie die Sonne, umgeben von Legionen von Engelsmächten (VAS 1740-1743; VN 82-87).

Sicherlich beeinflusst durch die jüdische Angelologie und Apokalyptik wird die Formel des thronenden göttlichen Herrschers und Endzeitrichters, umgeben von Engelsmächten, ein fester Bestandteil apokalyptisch-christlicher Visionen. Der Thron der Herrlichkeit des Allmächtigen, der mit Christus identifiziert wird, flankiert von einem himmlischen Hofstaat von Engeln, ist in der Literatur eindeutig ein Motiv des himmlischen Paradieses und des Endzeitgerichtes. Dieses Bild wird bereits in den primären und sekundären Adamschriften in die Zeit der Protologie, die Zeit der Urzeitschöpfung, transferiert.

Zahlensymbolik

Die Anzahl der Engel kann in Evangelismos, Akoumia, Ano Viannos und Diblochori, teilweise in Rekonstruktion, mit acht beziffert werden. Der alttestamentliche Schöpfungsbericht kennt keine Engel, so ist der Ursprung dieser Zahlensymbolik nicht dort verwurzelt. Einleuchtend wäre die Verwendung von sieben Engeln, die sich dann auf die sieben Schöpfungstage in Gen 1,1-2,3 beziehen würde. Die Sieben ist zudem im Judentum eng mit der Schöpfung verbunden. Die Pirke de-Rabbi Elieser zählt sieben Wochentage und sieben Planeten (Kap. 6) und spricht von weiteren Schöpfungen in der Siebenzahl (Kap. 18). Zudem sind sieben Erzengel in äthHen XX,1-7 erwähnt, die über das Paradies gesetzt sind[613]. Die spekulative Zahlenmystik in der Kabbalah stützt sich ebenfalls auf die Siebenzahl. Auch die christliche Apokalyptik spielt mit der Symbolik der Siebenzahl, etwa in der Offenbarung des Johannes, die um die Existenz von sieben Geistern vor dem Thron Gottes weiß (Apk 1,4; 4,5; 5,6). Ab dem 6. Jahrhundert ist die Neunzahl der Engelheere weit verbreitet. Grundlage sind die Pseudo-Areopagitischen Schriften über die himmlische Hierarchie, die die Engel in neun Chöre einteilt, in drei Triaden mit jeweils drei Hierarchien[614].

Die Zahl Acht im Zusammenhang mit Engeln, die den Thron Gottes umgeben, ist eher ungewöhnlich. Eine Assoziation zu den acht Schöpfungswerken in Gen 1,1-2,4a wäre ein annehmbarer Bezugspunkt. In der rabbinischen Tradition wird die Acht mit der Anzahl der Schöpfungswerke verbunden. Die Pirke de-Rabbi Elieser nennt acht Dinge, die am ersten Tag erschaffen wurden, Himmel, Erde, Licht, Finsternis, Tohu und Bohu, Wind und Wasser, und acht Dinge, die am zweiten Tag geschaffen wurden, Quelle, Manna, Stab, Regenbogen, Schrift und Schreibgerät, Kleidung und die Dämonen (Kap. 3). Die Anzahl der überlieferten Erzengel könnte einen weiteren Hinweis auf die Verwendung der Zahlensymbolik in den Schöpfungsbildern liefern. Die orthodoxe Kirche kennt entgegen der spätjüdischen und westlichen Auffassung acht Erzengel[615].

Weiterhin gibt es im Mittelalter die weit verbreitete Vorstellung von Adam als »homo octipartitus«[616]. Seine Erschaffung als Mikrokosmos[617] erfolgt in Entsprechung zum Makrokosmos aus den acht Elementen Erde, Meer, Sonne, Wolke, Wind, Stein, Heiliger Geist und Licht[618]. Überzeugende Argumente sprechen für eine Übernahme der Achtzahl aus endzeitlichen Vorstellungen. Da auch das Thron-Engel-Motiv im eschatologisch-paradiesischen Themenkreis verwurzelt ist, könnte die Achtzahl ebenfalls im dortigen Umfeld verankert sein. Ordnet man die Sieben eher einem jüdischen Milieu zu, ist die Acht eine »christliche« Zahl, eine Zahl der Neuschöpfung und der Vollkommenheit, des eschatologischen Neuanfangs nach den sieben Schöpfungstagen, ein Symbol des Übergangs vom Alten zum Neuen Bund. Sieben plus eins versinnbildlicht die Vollkommenheit der Neuschöpfung. Die Auferstehung Christi wird dem achten Tag zugeordnet, dem ersten Tag der Woche nach dem Sabbat, nach dem Ruhetag Gottes am siebten Tag der Schöpfung (Mk 16,9; Mt 24,1; 28,1; Joh 20,1). Gnostische Schriften sehen die Achtheit, die Ogdoas, als Symbol der Erlösung und im Zahlenspiel mit den Schöpfungstagen als Erneuerung des Paradieses[619]. Im NHC-VI,6-Text »Über die Achtheit und Neunheit« erlangt der Mensch durch die Gabe der Achtheit den postmortalen Seelenaufstieg zum Göttlichen[620]. In die Vision der emporsteigenden Seele ist auch der himmlische Lobpreis der Engel einbezogen. Die Ogdoas wurde bereits von den Kirchenvätern als Mysterium der göttlichen Heilszeit interpretiert[621]. In der Schrift des Irenäus von Lyon über die Achtzahl bezeichnet er diese als Sinnbild des Vollendeten und Ewigen[622]. Die griechischen Kirchenväter Gregor von Nyssa, Basileios der Große oder Clemens von Alexandrien betonen den achten Tag als Mysterium des Heils, als Tag der Auferstehung und des eschatologischen Neuanfangs. Bereits im frühchristlichen Verständnis ist der achte Tag der Woche mit der Neuwerdung der Welt, der eschatologischen Wende zu einer neuen Schöpfung, verbunden. Justin, im »dialogus cum Tryphone« 138,1, stellt eine Verbindung zu Gen 7,7 her,

613 So auch Pirke de-Rabbi Elieser Kap. 4; dort werden die von Anbeginn erschaffenen sieben Erzengel erwähnt.
614 »De coelesti hierarchia« (PG 3,119-368); Text s. Pseudo-Dionysius Areopagita 5-60.
615 Neben den vier Haupt-Erzengeln Michael, Gabriel, Raphael und Uriel werden unterschiedliche Namen wie Barachiel, Jeg(h)udiel, Shealtiel (Selaphiel) oder Jeremiel genannt.
616 Macaskill, Adam Octipartite 3-21.
617 Böttrich, Adam als Mikrokosmos; auch in der Kabbalah ist die Vorstellung von Adam als Mikrokosmos, der den Universalkosmos repräsentiert, sehr verbreitet Maier, Kabbalah 24-28.
618 Erffa, Genesis 77-78. – Dochhorn, Adam 44. – Murdoch, Apocryphal 16 und Anm. 28 mit weiterer Literatur zu diesem Thema.
619 Staats, Ogdoas 29-52.
620 Deutsche Übersetzung s. Nag Hammadi 499-518.
621 Cyrill von Alexandrien, »de adoratione« (PG 68, 229B, 573c u. a.); Cyprian von Karthago, »epistolae« 64,4 PL 4, 191-438C.
622 Dazu Schmid, Ravenna 22-30.

wonach acht Menschen bei der Sintflut gerettet wurden (auch 1Petr 3,20-22; 2Petr 2,5), was typologisch auf die Errettung der Menschen im Taufgeschehen hinweist[623]. Daher werden Taufbecken oft als Sinnbild des neuen Lebens achteckig, als Oktogon, gestaltet. Die oktogonal gegliederte, mosaizierte Kuppel des Baptisteriums in Florenz, die auch Adam-und-Eva-Szenen einschließt, symbolisiert diesen Neuanfang in der Taufe[624]. Die frühchristliche Zahlenmystik verknüpft die Zahl Acht typologisch und symbolisch mit der eschatologischen Rettung der Gläubigen durch Christus. Mit der Überwindung der apokalyptischen Plagen, die mit der Siebenzahl verbunden sind, oder der sieben Zornesschalen Gottes (Apk 16) erscheint die Achtzahl als paradiesische Vollendung. Die islamische Schöpfungstradition kennt die Achtzahl der Engel. Nach Ibn Kesirs (Ibn Kathir) Weltgeschichte wird das Zelt Gottes bei der Schöpfung von acht Engeln, die den Herren preisen, getragen[625]. Liturgisch ist die Achtzahl ebenfalls von großer Bedeutung. Das orthodoxe Kirchenjahr wird in Zyklen von jeweils acht Sonntagen mit ihren Wochen, beginnend mit dem Sonntag nach Ostern, eingeteilt. Jeder Woche dieser Einheit wird einer der acht Kirchentonarten zugewiesen. Dieser Acht-Ton-Zyklus, der Oktoechos, soll an die Osterfreude und an das Mysterium der Erlösung erinnern. Das Ziel des Heilsplans Gottes ist die Neuschöpfung des Menschen, die schon durch die Zahlensymbolik in der ersten Schöpfung vorweggenommen ist. So korrespondiert diese symbolische »endzeitliche« Anzahl der Engel mit dem eschatologischen Bild des zurückgekehrten thronenden Christus als Schöpfer der Menschen. Das Achtzahlmotiv wird in Akoumia im achtzackigen Strahlenkranz des sonnengesichtigen Paradiesbaumes erneut aufgegriffen.

Zwischen Tod und Auferstehung Jesu sind es drei Tage. Die Dreizahl der Engel bei Adams Schöpfung in Akoumia und Diblochori könnte sich auf diese Zeitleiste beziehen. Überzeugender ist jedoch ihre Interpretation als Sinnbild des dreieinigen Schöpfergottes. Die biblische Dreizahl von Engeln ist eng mit der alttestamentlichen Episode der Philoxenia, der Bewirtung der drei Engel durch Abraham, verbunden (Gen 18,1-16a), die von den Kirchenvätern als Hinweis auf die Dreieinigkeit interpretiert wurde[626]. Bei Irenäus ist ein trinitätstheologischer Ansatz in der Schöpfungslehre verankert. Die Einheit der Heilsökonomie besagt, dass Schöpfung und Erlösung durch die drei göttlichen Hypostasen bewirkt werden[627]. Tertullian sieht die Schöpfung ebenfalls durch die Trinitas inszeniert[628]. In den Homilien des Jakobus Kokkinobaphos wird die göttliche Schöpfungstätigkeit trinitarisch verstanden. Gottvater hat gemeinsam mit dem Sohn und dem heiligen Geist alles Seiende geschaffen[629]. Die Sakramentalmystik des Nikolaos Kabasilas nimmt den Gedanken der Dreifaltigkeit bei der Schöpfung des Menschen auf: »Der Vater war der Bildner, der Sohn seine Hand und der Heilige Geist der Lebenshauch«[630]. Der Dreifaltigkeitskanon des Metrophanes von Smyrna preist den dreifaltigstrahlenden unteilbaren Gott, die allmächtige Dreiheit, als Bildner des Menschen[631]. Eine Auslegung der drei Engel als Bild der Dreifaltigkeit wäre durch die Konformität mit der trinitarischen Schöpfungslehre der orthodoxen Kirche fundiert. Das energetische Schöpfungswirken geht von dem dreieinig gedachten Gott aus[632]. Denkbar ist auch eine Rückführung der Dreizahl der Engel auf apokalyptisches Gedankengut. In Apk 14,6-14 treten drei warnende Engel auf, die das zukünftige Gericht an Babylon ankündigen und es daraufhin vollziehen (Apk 14,15-20). In Kapitel 17 und 18 werden drei starke Engel mit großer Gewalt beschrieben. Einen weiteren Hinweis auf diese drei großen Engel findet sich auch in grLAE XL,2. Bei der Beisetzung Adams werden diese drei Engel mit der Bereitung der Bestattung beauftragt. Auch bei Evas Tod erscheinen diese drei Engel als Helfer (grLAE XLIII,1). Zudem finden nur drei der Erzengel biblische Erwähnung. Außer den bekannten Erzengeln Michael und Gabriel nennt Tob 12,15 noch Raphael. Die fundamentale Bedeutung des dreieinigen Schöpfergottes in der orthodoxen Theologie legt es nahe, die drei Engel als bildrhetorisches trinitarisches Schöpfungssymbol zu deuten.

In Evangelismos fällt die Hervorhebung eines großen Engels bei den Erschaffungsszenen auf. Er beherrscht durch seine zentrale Stellung das Bildfeld und bildet das Bindeglied zwischen Schöpfer und Geschöpfen. Auch Akoumia und Diblochori betonen den vorderen aus der Drei-Engel-Gruppe durch seine frontale Darbietung. Eine mögliche Deutung dieses Engels als Personifizierung der göttlichen Weisheit sollte in Erwägung gezogen werden. Die alttestamentlichen Sprüche Salomos sehen die Sapientia nicht nur als abstrakte Idee, sondern geben ihr als eigenständige Person neben dem Schöpfer ein Profil. Nach Spr 8,22-31 wurde sie von Gott als Erstling am Uranfang aller Zeit vor allen anderen Schöpfungswerken geschaffen (auch JesSir 1,4). Sie ist Begleiterin und Gehilfin des Schöpfergottes bei seinen weiteren kosmischen Kreationen[633]. Hier wird nur eine Verflechtung von Sapientia und Weltschöpfung, nicht hingegen mit der Erschaffung der Menschen hergestellt. Die Sapientia Salomonis verknüpft den Weisheitsgedanken direkt mit Adam[634].

623 (PG 6, 471-802); deutsche Übersetzung s. Justin, Tryphon; Textzitat s. Mell, Hauskirche 165.
624 Heinz, Oktogon 106-130 mit vielen Beispielen und Abbildungen auch zu weiteren oktogonalen Zentralbauten; Abbildung bei Heinz, Achtzahl 59.
625 Rosenöl 1.
626 Thunberg, Angels 560-570.
627 Irenäus, »adversus haereses« V,6,1 (PG 7,1136-1138); deutsche Übersetzung s. Irenäus, Adversus Haereses.
628 In seinem Werk »adversus Praxean« 12-13 (um 213); deutsche Übersetzung s. Tertullian, Adversus Praxean, bes. 524-528.
629 So in der fünften Homilie über die Verkündigung, dort wird die Entsendung Gabriels durch die Trinität zur Verkündigung der Inkarnation als Rekapitulation der ersten Schöpfung beschrieben; Text s. Hutter/Canard, Marienhomiliar 61.
630 Kabasilas, Sakramentalmystik 51.
631 Hymnen der Ostkirche II 29. 46. 71; auch hier (68) wird auf die Dreifaltigkeit als Erscheinungsform des Schöpfergottes beim Gastmahl Abrahams verwiesen.
632 Döpmann, orthodoxe Kirchen 242-244.
633 Dazu Doll, Menschenschöpfung.
634 Eine jüdisch-hellenistische Schrift in griechischer Sprache, die ca. im 2. Jh. n. Chr. wohl im syrisch-alexandrinischen Raum entstanden ist; deutsche Übersetzung s. Sapientia Salomonis.

Sophia, die als Architektin der Welt und Throngefährtin Gottes dem Kosmos schaffenden Wort zur Seite gestellt wird (SapSal 7,21; 8,6), nimmt Einfluss auf Schöpfung, Fall, Errettung und Erhöhung Adams (SapSal 10,1-4). Nach Jesus ben Sira ist die Weisheit, die am Anfang aus dem Munde Gottes hervorgegangen ist und auf einem Thron auf den Wolken sitzt, Herrscherin über den Kosmos (JesSir 24,1-6). Die apokryphen Schriften zum Leben Adams und Evas nehmen den Gedanken der schöpferischen Weisheit als eigenständiger Macht nicht auf. In der patristischen und mittelalterlichen Literatur wird die Sophia als formende und ordnende Kraft mit der Weltschöpfung verbunden[635]. Teilweise wird die Weisheit nach neutestamentlicher Interpretation (1Kor 1,23-31) mit dem Christuslogos identifiziert wie bei Origenes, teilweise auch als eigene Größe gedacht. Bei Theophilus von Antiochien wird die Sophia als »figura« gesehen, als Gehilfin Gottes, die bei der Schöpfung ordnende und gestaltende Funktion hat[636]. Auch die Dichtung des Romanos Melodos verbindet das Schöpferhandeln mit der Weisheit. In dem »Hymnus auf die Geburt der Gottesgebärerin« schafft Gott den Menschen durch sein Wort und durch die Weisheit[637]. In der hesychastisch fundierten orthodoxen Theologie wird die Sophia als Manifestation göttlicher schöpferischer Wirkkraft angesehen[638].

Alternativ mag auch hier abermals ein Bezug zur apokalyptischen Bilderwelt versteckt sein. Dort wird der Erzengel Michael als Archistrategos, als Anführer des Heeres der Engelsmächte, namentlich hervorgehoben (Apk 12,7-9; ApkPls 14; 43; QB 4; ApkTheot §1; §25; §30)[639].

Eine eindeutige Zuweisung dieses hervorgehobenen Engels als personifizierte Weisheit ist nicht möglich. Die vermittelnde Funktion zwischen Schöpfer und Geschöpf, basierend auf den weisheitlichen Schriften, und die Verankerung dieses Motivs in der hesychastisch-energetischen Schöpfungslehre sprechen für eine Identifikation als Sapientia[640].

In dem durch das Eschaton geprägten mittelalterlichen Denken spielte die Zahlensymbolik eine bedeutende Rolle[641]. Nicht nur die literarischen Zeugnisse, sondern auch die bildimmanenten Hinweise in den vier Kirchen spiegeln diese geistige Strömung wider.

Schöpfungsakt

In allen Kirchen findet jeweils eine gesonderte Szene für die Erschaffung Adams und Evas Verwendung. Der Bildaufbau wiederholt sich angepasst an die jeweilige Schöpfungstat.

Erschaffung Adams

Bei seiner Entststehung kreieren alle fünf Kirchen einen liegenden Adam mit geöffneten Augen, der teilweise den Kopf oder den Oberkörper leicht erhöht hat. Diese Konzeption beschreibt Adam im Stadium seiner gerade erfolgten Erschaffung. Die Schöpfung der Menschen wird in beiden Genesisberichten unterschiedlich erzählt. Die Priesterschrift fasst die Schöpfung beider Protoplasten sehr reduziert in einem Satz zusammen: καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ᾽ εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς (Gen 1,27). Als männlich und weiblich wird der Mensch in einem Schöpfungsakt geschaffen. Details werden nicht weiter erwähnt. Der zweite Bericht in Gen 2,7 beschreibt zwei zeitlich auseinanderliegende Akte der Menschenschöpfung. Adam wird außerhalb des Paradieses vor der Bepflanzung des Garten Edens in zwei Schöpfungsvorgängen durch Formung aus erdhafter Materie, ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς, und durch Einblasen des Lebensatems, ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, erschaffen. Das Jubiläenbuch folgt diesen beiden Schöpfungsberichten. Die Schatzhöhle beschreibt die Erschaffung Adams durch die rechte Hand des Schöpfers. Aus den vier Elementen Erde, Wasser, Wind und Wärme formt er Adam nach seiner eigenen Gestalt (CavThes 2,1-25). Das LAE erwähnt nur die Faktizität der Erschaffung beider durch Gott, nennt jedoch keine Schöpfungsdetails. Ausführliche Schöpfungsberichte liefert die rabbinische Überlieferung, die die Erschaffungsvorgänge Adams auf die einzelnen Stunden des Tages aufteilt (Pirke de-Rabbi Elieser Kap. 11)[642]. Origenes trennt die Erschaffung Adams in zwei zeitlich nacheinander liegende Vorgänge. Diese dualistische, im Platonismus verwurzelte Auffassung kennt eine präexistente Seele und eine stoffliche, materielle Hülle des Körpers (HomGen 1,13)[643]. Johannes von Damaskus wendet sich gegen die Auffassungen des Origenes und beschreibt in seiner vierbändigen Schrift »expositio accurata fidei orthodoxae« eine ganzheitliche Schöpfung in einer komplexen Hypostase mit zwei vollständigen, gleichzeitig gebildeten Naturen aus Leib und Seele (FO I,13; II,12)[644]. Körper und Seele des ersten Menschen werden gleichzeitig geschaffen. Maximus Confessor bekennt sich zu einer personalen Integrität von Leib und Seele, sowohl bei der Schöpfung als auch bei der Vergöttlichung[645]. Ephraem erwähnt in seinem Genesiskommentar über den Schöpfungsbericht die Formung des Menschen aus dem Staub des Erdbodens und das Einhauchen der Seele nach Gen 2,7 (CGen II,4)[646]. Jedoch spricht er sich gegen eine dualistische Auffassung aus. Körper und Seele

635 Heerlein, Sophia-Sapientia mit vielen Belegen 163-209.
636 Dazu Heerlein, Sophia-Sapientia 27-36.
637 Kap. 11; Text s. Romanos Melodos I 67.
638 Velmans, Hésychasme 189. – Strezova, Hesychasm 69-70.
639 Dazu Baun, Apokalypse 204-206. – Rohland, Erzengel Michael 34-42.
640 Zur bildlichen Darstellung der Sapientia als Engel S. 206-207.
641 Schiller, Ikonographie V 82-85.
642 Zur Stundenerschaffung Adams in rabbinischer Tradition Ginzberg, Legends I 82. – Grypeou/Spurling, Genesis 39-46.
643 Dazu Tzvetkova-Glaser, Pentateuchauslegung 93-96.
644 (PG 94, 853 A; 921A); Kapriev, Philosophie 130; deutsche Übersetzung s. Johannes von Damaskus, Glaube 38 und 78.
645 In den gnostischen Centurien 11,88 (PG 90, 1168).
646 Neben dichotomischen gibt es auch trichotomische Deutungen bei Ephraem Kremer, Mundus Primus 212-213.

sind eine untrennbare, zusammenwirkende Einheit von gleicher Würdigkeit, die nur vereint im Paradies des Anfangs und der Endzeit existieren (HdP 8,3-7)[647]. Auch Gregor von Nyssa erkennt in dem göttlichen Schöpfungsplan von Anbeginn an eine Verquickung von Körper, Geist und Seele. Im Schöpfungsakt entsteht der ganzheitliche Mensch (HomOpif 29)[648]. Die mittelalterliche hesychastische Theologie vertritt in der Folge die Auffassung einer psychosomatischen Einheit, einer unlösbaren seelisch-körperlichen Verbundenheit des geschaffenen Menschen, die auch den Weg der Vergöttlichung einschließt[649]. In der liturgischen Kommemoration der Verstorbenen ist eine eschatologische Rekonstruktion des nach dem Ebenbild Gottes ganzheitlich geschaffenen Menschen intentionalisiert[650]. Alle Kirchen visualisieren weder die technisch-handwerkliche Tätigkeit Gottes noch die zweiphasige Erschaffung Adams nach dem zweiten Schöpfungsbericht. Die theologische Vorstellung einer ganzheitlichen Anthropologie, die eine Kontinuität der Körper-Seele-Einheit von der Schöpfung bis zur Erlösung einschließt, ist in dem priesterschriftlichen Text Gen 1,27 grundgelegt und wird durch homiletische und liturgische Schriften fundamentalisiert.

Erschaffung Evas

Nur in Panteli wird der zeitliche Abstand zwischen der Entstehung Adams und der Erschaffung Evas, der im zweiten Schöpfungsbericht erzählt wird, übernommen. Dazwischen stehen die beiden Szenen mit der alleinigen Einweisung Adams ins Paradies und der Benennung der Tiere. In den anderen Kirchen folgt die Erschaffung Evas direkt auf die Adams. In allen Versionen des LAEs wird anders als in Gen 2,15-20 von der zeitnahen Erschaffung erst Adams und dann Evas und der gemeinsamen von Gott ergehenden Verhaltensmaßregel, nicht die verbotene Frucht zu essen, erzählt (so etwa grLAE 7,1). Alle Kirchen zeigen wie bei der Adamschöpfung einen einphasigen Erschaffungsvorgang, das Hervorgehen der Halbfigur Evas aus der Seite des liegenden Adams mit leichten Abweichungen bei der Positionierung Adams und Evas. So entsteht Eva in Evangelismos und Diblochori aus der linken Seite Adams und in Akoumia, Ano Viannos und Panteli aus der rechten. Gen 2,21-22 (= Jub III,5-6) beschreibt detailliert die handwerkliche Tätigkeit Gottes: »und der (Gott) nahm eine seiner (Adams) Rippen (ἔλαβεν μίαν τῶν πλευρῶν αὐτοῦ) und füllte ihre Stelle mit Fleisch aus«. Daraufhin erbaute (ᾠκοδόμησεν) Gott aus dieser Rippe Eva. Die ausführliche Schilderung eines praktisch-handwerklichen Schöpfungsvorgangs wie die Herausnahme der Rippe Adams, das Schließen des Fleisches oder die Formung Evas aus dieser Rippe durch den Schöpfergott findet in den Bildern keinen Niederschlag. Eva ragt bei ihrer Entstehung bereits mit ihrem Oberkörper aus Adams Seite hervor. In der biblischen Überlieferung legte Gott bei der Entstehung Evas einen Tiefschlaf auf Adam, sodass er bei der Rippenentnahme und Bildung Evas schläft. Die LXX übersetzt folgendermaßen: ἐπέβαλεν ὁ θεὸς ἔκστασιν ἐπὶ τὸν Αδαμ καὶ ὕπνωσεν. Das Wort »tardemah« des hebräischen Textes wird in der LXX als Ekstasis, was eher eine zeitweilige Entrückung beschreibt, interpretiert. In Panteli wird Adams Tiefschlaf durch seine Schlafposition illustriert. Er liegt auf der Seite mit geschlossenen Augen, von Eva weggedreht, und stützt sich auf seinen gebeugten Arm, während Eva sich aus seiner Seite zum göttlichen Strahl emporreckt. Die anderen Kirchen zeigen keinen schlafenden, sondern einen wachen Adam, der auf dem Rücken ausgestreckt liegt und mit leicht erhobenem Kopf Blickkontakt zur heraustretenden Eva aufnimmt. In Gen 15,12 wird der Erzvater Abraham ebenfalls in einen Schlaf, der mit »tardemah« bzw. als ἔκστασις bezeichnet wird, versetzt. Hier ist ein spirituelles Ereignis der Gottesoffenbarung mit dem Begriff verbunden. Nach Augustin ist mit Ekstasis so nicht ein Schlafzustand im wörtlichen Sinne, sondern ein visionäres, traumhaftes Erlebnis gemeint, in dem Adam den Vorgang der Erschaffung Evas begreift. Zugleich bekommt Adam in dieser Vision nach Ps (72) 73,17 Zutritt zum Heiligtum Gottes und zur Schau der letzten Dinge, so beschreibt es Petrus Comestor (HistSchol XVI,10). Clemens von Alexandrien sieht in diesem Schlafvorgang ein prophetisches Erlebnis der Gottesschau, durch das Gott Adam das Geheimnis der Erschaffung Evas offenbart, weswegen er Adam der Gruppe der Propheten zuordnet (Stromata I,21,144-145)[651]. Die Begrüßungsrede Adams an Eva und sein Wissen über ihre Entstehung in Gen 2,23 sind das Ergebnis dieser prophetischen Gottesschau. Johannes Chrysostomos erklärt, dass Adam in der Ekstasis durch die prophetische Gabe und die Belehrung des Heiligen Geistes von dem ganzen Schöpfungsvorgang Evas Kenntnis hatte (HomGen XV). Der wache und zugleich liegende Zustand Adams in den vier Kirchen könnte als Auswirkung einer derartigen tranceartigen Vision interpretiert werden. Dann wäre der Moment kurz nach diesem visionären Schlaf verbildlicht. Der Blickkontakt und die Hinwendung zueinander visualisieren ja bereits eine Interaktion zwischen den Protoplasten. Nachdrücklich wird in Evangelismos die intensive Drehung Evas zu Adam hin betont. Gen 2,23 beschreibt dieses Begrüßungserlebnis. Nach dem Erwachen aus dem Zustand der Ekstasis hält Adam eine kurze Ansprache, in der er Eva als seinen eigenen »Knochen« und sein eigenes »Fleisch« er-

647 Beck, Ephraems Hymnen 78-86.

648 »De hominis opificio« (PG 44, 236C-237C); deutscher Text s. Gregor von Nyssa, Erschaffung 165-177; dazu auch Leuenberger-Wenger, Gregor von Nyssa 234-256.

649 Die Erlösung durch Gott und der Weg der Vergöttlichung beziehen sich auf den ganzheitlichen Menschen aus Leib und Seele, eine dualistisch-platonische Leibfeindlichkeit wird abgelehnt Kapriev, Philosophie 303-304.

650 Dazu der Aufsatz von Fedwick, Death, bes. 160-161.

651 (PG 8,870-871). Weiterhin wird Adam als Prophet ausgezeichnet, weil ihm in dieser Gottesschau zugleich das Mysterium der Kirche offenbart wurde. Die Schöpfung Evas aus der Seite Adams wird typologisch auf das Entstehen der Kirche aus der Seite Christi bezogen.

kennt und große Freude über ihre Existenz ausdrückt. Dieser Moment der »Zuführung« Evas zu Adam, καὶ ἤγαγεν αὐτὴν πρὸς τὸν Αδαμ (Gen 2,22b), wird von vielen Kirchenvätern als schöpfungstheologisch begründetes sacramentum, als göttliche Festsetzung der Ehe angesehen[652]. CavThes 3,13 beschreibt den Moment kurz nach der Erschaffung Evas folgendermaßen: »Als Adam erwachte und Eva sah, freute er sich sehr über sie«[653]. Dieser Augenblick des Glücks und des Entzückens könnte in den vier Kirchen bildlich übersetzt worden sein. Der Moment der Hinwendung Adams zu Eva stellt einen Bezug zum ersten Schöpfungsbericht her, der in Gen 1,26-27 die Einheit des männlichen und weiblichen Teils der Schöpfung zu einem von Gott nach seinem Bild geschaffenen Menschen beschreibt. Beide Protoplasten sind mit Kronen ausgestattet und verschmelzen als königliche, nach dem Ebenbild Gottes gestaltete Prototypen zu einer Ganzheit. Die darauffolgende gemeinsame Segnung des Protoplastenpaares und der an beide ergehende Herrschaftsbefehl über die Erde durch Gott in Gen 1,28 drückt ebenfalls die Zusammengehörigkeit der zwei Wesenshälften aus. Die unlösbare postgenetische Verbindung der beiden Geschlechter verbalisiert die göttliche Anrede an den Menschen im zweiten Schöpfungsbericht in Gen 2,24: ἔσονται οἱ δύο εἰς σάρκα μίαν. In der Begrüßungsformel der Genesisbilder der vier Kirchen wird die anthropologisch-ganzheitliche Sicht der Menschenerschaffung des ersten Schöpfungsberichts aufgenommen.

Schöpfungsmedium

In den vier Bildprogrammen, die die christologisch-anthropomorphe Schöpfergestalt wählen, erfolgt der Schöpfungsakt durch den Redegestus der erhobenen rechten Hand des Christuslogos. In Panteli ist es die göttliche Schöpferenergie, der himmlische Strahl, der die Protoplasten zum Leben erweckt. Alle Kirchen entwerfen das Konzept eines geistig-medialen Erschaffungsvorgangs. Eine handwerkliche Tätigkeit und eine direkte plastische Handanlegung durch den Schöpfergott, wie in Gen 2,7 und Gen 2,21-22 beschrieben, fehlen dagegen. Eine Vorstellung des Demiurgen, der als Handwerker und Baumeister die ungeordnete Materie formt und mit einer Weltseele ausstattet, wie in Platons Timaios beschrieben, ist hier nicht vorbildhaft. Ebenso wenig erfolgt ein Rückgriff auf die von Ovid in seinen Metamorphosen erzählte Sage des Prometheus, der den Menschen aus Ton formte (Kap. 1,76-88). Der priesterschriftliche Bericht in Gen 1,3 erzählt von der Schöpfung der Welt durch das Wort. Der Bericht über die Menschenerschaffung beginnt mit der Rede Gottes, »wir wollen den Menschen machen« (Gen 1,26). Das göttliche Schöpferwort ist weiterhin in den Psalmen des Alten Testaments bezeugt (Ps 33,6-9; Ps 148,5). Andere Schöpfungsaussagen nennen die ausgestreckte rechte Hand Gottes als Medium (Jes 48,13; Jer 27,5; 32,17). Der Ausdruck des Händewerks Gottes (Ps 19,2) kann als Synonym für die omnipotente universale Schöpfermacht Gottes, nicht als Hinweis auf eine artistische Modellierung des Menschen aufgefasst werden. Der Aspekt des schöpferischen Gotteswortes wird in neutestamentlichen Texten aufgenommen (Joh 1,1-3; Hebr 11,3; Apk 4,11). Die Schriften des LAEs (grLAE XXXVII,2; latLAE 47,1) sprechen allgemein von Adam als dem Gebilde der göttlichen Hände, was zugleich durch die Einbindung in einen eschatologischen Kontext im übertragenen Sinne als Zeichen der Gottebenbildlichkeit interpretiert werden sollte und nicht als handwerkliche Arbeit[654]. Das Motiv der göttlichen Wortgewalt taucht im apokalyptischen Gedankengut erneut auf, etwa in der ApkPetr 17. Gottes Befehl ergeht im Weltgericht durch sein Wort, genauso wie er die Welt erschaffen hat. Alle Kirchen zeigen eine Spiritualisierung der Schöpfung, die durch das Wort oder die lichtmetaphorische Schöpfungsenergie Gottes erfolgt und nicht durch eine technisch-handwerkliche Formung göttlicher Handanlegung. Aufbauend auf die Einbindung der Schöpferfigur in den endzeitlichen Kontext wird die Souveränität und Distanz des über alle Zeiten regierenden Christuslogos pointiert. Die Ansprache an den Menschen bleibt das ausschließliche Medium Christi als Menschenschöpfer und Weltenrichter. Die Erinnerung an das Geschaffensein durch das göttliche Wort durchzieht die liturgischen Gesänge der Fastenzeit oder der Totenfeiern und begründet die Hoffnung auf eine Renovatio der ungestörten Gottesnähe des Anfangs.

Schöpfungsort

Nach dem zweiten Schöpfungsbericht wird der Gartenpark in Edem (παράδεισον ἐν Ἐδέμ Gen 2,8) erst nach der Entstehung Adams von Gott für ihn eingerichtet und bepflanzt, sodass seine Erschaffung außerhalb von diesem geschieht. Evangelismos wählt als Schöpfungsort Adams einen Platz vor den Paradiesmauern, also außerhalb des Gartens Eden, wie es in der biblischen Erzählung überliefert ist. Allerdings folgt Evangelismos nicht konsequent dem alttestamentlichen Text. Das Paradies, das dort hinter den Mauern schon bei Adams Entstehung sichtbar ist, gestaltet Gott erst nach seiner Erschaffung und setzt den fertigen Adam dann hinein (Gen 2,8; 2,15). Eva wird innerhalb des Paradieses aus der Seite Adams gebildet (Gen 2,21-22). Evangelismos lässt Eva jedoch auch außerhalb des Paradieses entstehen. In den anderen Kirchen ist der Ort durch das Fehlen einer Mauer unbestimmt oder, wie in Ano Viannos, findet die Schöpfung beider innerhalb der gemauerten Paradieseingrenzung statt. In Akoumia, Diblochori und Panteli lässt die gezeigte Örtlichkeit im Vergleich

652 So etwa Augustin in seinem Werk »Das Gute der Ehe« Kap. 2; dazu Signori, Paradiesehe 13-17.

653 Toepel, Schatzhöhle 101.

654 Apokalypse Mose 497-499; so ist das Händewerk Gottes auch in Hiob 10,8 zu verstehen.

mit den anderen Paradiesszenen auch eine Erschaffung innerhalb des Paradieses vermuten. Die Unbestimmtheit des Ortes bezeugen auch die Schriften des LAEs, die nicht an genauen Schöpfungsdetails interessiert sind. Die Schatzhöhle nennt als Schöpfungsort Adams den Mittelpunkt der Erde und verknüpft diesen typologisch mit dem Platz des Kreuzes Christi (CavThes 2,16). Erst später wird Adam in einem Feuerwagen hinauf ins Paradies geführt (CavThes 3,8-11), wo dann Eva entsteht. Ephraem dagegen betont, dass der Mensch innerhalb des Paradieses geschaffen sei (CGen I,31,1). Die fehlende Differenzierung zwischen den Entstehungsorten der Protoplasten mag die Gleichstellung der Geschlechter nach dem ersten Schöpfungsbericht aufnehmen, der solche Detailfragen zugunsten der Faktizität der göttlichen Schöpfungstat ausblendet.

Schöpfungsplatz

Für die Platzierung Adams bei den Schöpfungsszenen werden in allen vier Kirchen unterschiedliche Örtlichkeiten gewählt. Akoumia und Diblochori weisen die größten Gemeinsamkeiten auf. Sie legen Adam auf einen dynamischen lebenspendenden Baum, aus dessen Wurzeln die vier Paradiesflüsse quellen. In Evangelismos ist ein mit Büschen und Sträuchern übersäter Boden die Unterlage Adams. Hinter seinem Kopf erscheint die durch einen Sechsflügler verschlossene Paradiestür. Ano Viannos verwendet eine Art Hängematte, und Panteli lässt Adam und Eva auf einer mit Blumen bewachsenen, ansteigenden Wiese entstehen.

Ein Schöpfungsbaum als Stätte der Erschaffung der Protoplasten wie in Akoumia und Diblochori wird im biblischen Bericht nicht beschrieben. Ein möglicher Bezug besteht zur Erwähnung des Lebensbaumes in Gen 2,9 und 3,24. Τὸ ξύλον τῆς ζωῆς ist somit als lebenschaffender Baum interpretiert. Der anthropomorphe dynamische Schöpfungsbaum in Akoumia in Form eines Feuerstroms mit einem Sonnengesicht und den vier Flüssen an den Wurzeln könnte die Schaffung Adams als Mikrokosmos aus den vier Elementen – Erde, Wasser, Luft und Feuer – symbolisieren. Dieser Gedanke einer kosmischen Schöpfung, der bereits in den Henochbüchern (slavHen 30; äthHen 34) präsent ist, wurde auch von Philo vertreten (Opif 146)[655] und später in der Schatzhöhle (CavThes 2,7-11) aufgenommen. Adam stellt einen Mikrokosmos dar, der dem Makrokosmos der Welt entspricht. Das Antlitz Adams nach der Schöpfung erscheint als ein strahlender Sonnenball, seine Augen als funkelnde Sonne und sein Körper als leuchtender Kristall (CavThes 2,14). ÄthAd spricht von der Lichtnatur Adams und Evas, von ihrem Lichtwesen und vom Lichtengel Adam (Adambuch 16; 21; 25). Diese Feuer- und Lichtsymbolik könnte in diese phantasievolle Ausgestaltung des Baumwesens in Akoumia eingeflossen sein. Zugleich ist dieses kosmische Gewächs keine Spezies im botanischen Sinn, sondern eine mit Leben angefüllte Kreatur. Bereits das Alte Testament kennt die manifestierte Gegenwart Gottes, die Schechina. Die göttliche Einwohnung, seine Immanenz, wird mit dem Tabernakel und der darin enthaltenen Bundeslade verbunden (Ex 25,8-9). Ebenso wird Theophanie als solare Präsenz aufgefasst. Gott ist Sonne und Schild, heißt es in Ps 84,11. Der Visionsbericht in Ez 1,27 benutzt einen sonnen- und feuerartigen Lichtschein als Herrlichkeitsbeschreibung Gottes. Auch der apokalyptische Text Jes 60,1 interpretiert Gottes rettendes und richtendes Eingreifen als visuelles Phänomen, als Glanz des Erstrahlens und des Lichtes. Hab 2,4 beschreibt Gottes Erscheinen wie das Licht der Sonne. Ein Kranz von Strahlen umgibt ihn, in ihnen verbirgt sich seine Macht. Diese Sonnensymbolik wird auf Christus übertragen. Bei der Verklärungsszene auf dem Berg Tabor leuchtet das Gesicht Christi wie die Sonne (Mt 17,2). Darüber hinaus ist die Lichtmetapher für Christus ein beliebter Topos im Johannesevangelium (Joh 1,5.9; 8,12; 9,5; 12,46). Die patristische Literatur liefert zahlreiche Beispiele für die göttliche Sonnenmetaphorik[656]. Philo sieht Gott als Quelle des reinsten urbildlichen Lichts, dargestellt im Bild der Sonne[657]. Bei Ephraem verkörpert der Paradiesbaum die Anwesenheit und Herrlichkeit Gottes. Zugleich wird Gott in diesem Zusammenhang mit solarmetaphorischen Begriffen belegt. Er offenbart sich im Baum des Lebens als feuerartiges Licht der Sonne mit hellen Strahlen (HdP 3,2)[658]. Dieser Baum ist die Sonne des Paradieses und ein Abbild Gottes (HdF 6,14). In den Hymnen über das Paradies schreibt Ephraem weiter über die Spiritualität des Paradiesbaumes, der aus einem licht- und feuerartigen Stoff besteht (HdP 3,15)[659]. Tertullian vergleicht die Einheit von Gottvater und Christus mit der Sonne und den von ihr ausgehenden Sonnenstrahlen[660]. Liturgische Gebete preisen Gott als dreisonnige Fackel. Der Dreifaltigkeits-Kanon des Metrophanes von Smyrna glorifiziert Gott in allen Strophen als unzugängliches, dreifaltig strahlendes Licht: »lichtbeherrschende Sonne, dass wir stets dich preisen, den unumschränkt herrschenden und dreisonnigen Gott«[661]. Beeinflusst durch die heliozentrische Weltsicht wird von dem Franziskanermönch Bonaventura im 13. Jahrhundert die Sonnensymbolik für Gott ausgeweitet. In seinen »Collationes in Hexaemeron« beschreibt er den trinitarischen Gott als die ewige Sonne voller Lebenskraft, blitzendem Glanz und brennender Glut (CollHex XXI,2)[662]. Der Anblick der himmlischen Herrschaft wird wegen des

655 Auch im babylonischen Talmud, etwa im Traktat Sanhedrin 38a.
656 Beispiele bei Dölger, Sol Salutis.
657 Klein, Lichtterminologie 13-79.
658 Kremer, Mundus Primus 243-244. – Beck, Ephraems Trinitätslehre.
659 Beck, Ephraems Hymnen 28-30.
660 Etwa in »adversus Praxeam« 8, E 97 (PL 2, 160-220); dazu Wölfl, Tertullian 107-113.
661 Metrophanes von Smyrna lebte um 900; Text s. Hymnen der Ostkirche II 27-74.
662 Bonaventura, Collationes in Hexaemeron 649. Bonaventura war aktiv an den Verhandlungen zur Vorbereitung der Unionsverhandlungen mit der griechisch-orthodoxen Kirche für das Konzil von Lyon 1274 beteiligt, sodass von einer Kenntnisnahme seiner Schriften auszugehen ist.

Blitzens und der Entflammung mit dem Sonnenlicht verglichen (CollHex XX,4,9). In LatLAE 25,3 erschrickt Adam beim Anblick Gottes, der als ein unerträglich flammendes Feuer beschrieben wird.

Die apokalyptische Literatur kennt die Vorstellung von der Präsenz Gottes im endzeitlichen Paradiesbaum, die auch in der PalHist 6,9 aufgenommen wird, wo die Herrlichkeit Gottes mit dem Paradiesbaum gleichgesetzt wird. ApkPls 45 schildert die Anwesenheit Gottes in dem Baum im himmlischen Paradies, aus dessen Wurzeln die vier Flüsse entspringen. Seit der Weltschöpfung ruht der Geist Gottes über jenem Baum. Die aus dem paradiesischen Baum hervorquellenden Ströme sind in der Darstellung des Schöpfungsbaumes in Akoumia und Diblochori verbildlicht. Die Motivik des Feuerstroms und der Sonne kongruieren gleichermaßen mit dem endzeitlichen Vokabular in den Schriften der Apokalyptik. Die Apokalypse des Johannes etwa beschreibt das Antlitz des endzeitlichen Menschensohnes. Seine Augen leuchten wie Feuerflammen (Apk 2,18). Beim Weltgericht erscheint der gewaltige Feuerstrom, der in einem See aus Feuer mündet und die Sünder verschlingt (Apk 20,14; ApkPtr 21; ApkPls 31-38; auch VN 87). Das VAS beschreibt in einer endzeitlichen Paradiesschau das unglaublich helle Licht, das in der Farbe von Rosen leuchtet. Zudem erscheint der endzeitliche Basileus auf einem Thron sitzend. Er glänzt wie die Sonne, flammende blitzende Feuerbälle kommen aus seinem Gesicht, sodass alles in hellem Glanz und überirdischer Helligkeit erstrahlt (VAS 1730-1743; 1763-1767)[663]. Der feurige Thron des Allmächtigen wird in zahlreichen endzeitlichen Schriften beschrieben (Dan 7,9-10; ApkAbr 18,3; slavHen 22,1; auch VN 82). Diese Licht-Feuer-Vision kongruiert mit dem dynamischen Sonnen-Feuer-Baumgebilde in Akoumia. Liturgisch wird dieses Motiv im Troparion zum Gedenken an die Beschneidung Christi am 1. Januar aufgenommen. Der trinitarische Gott sitzt auf einem feuergestaltigen Thron in der Höhe[664]. Das unermessliche, alles übertreffende Leuchten Gottes im neuen Paradies ist ein Motiv aus Apk 22,5. Ein weiterer Text aus der Apokalypse entwirft das Bild eines starken Engels, dessen Angesicht wie die Sonne und dessen Füße wie Feuersäulen glühen (Apk 10,1-2). Das außergewöhnliche, Feuer und Licht verkörpernde Baumwesen in Akoumia zeigt Anklänge an das Gedankengut dieser apokalyptischen Visionen. Auffallend ist zugleich die Parallele zu der von Ephraem beschriebenen göttlichen Manifestation im Paradiesbaum. Diese Präsenz Gottes könnte in dem dynamisch-kosmischen Schöpfungsbaum in Akoumia verbildlicht sein. Der glühende Feuerstrom und das leuchtende Sonnengesicht mit einem radialen Strahlenkranz, wie ihn Hab 3,4 für die Erscheinung Gottes beschreibt, sind Hinweiszeichen, die diese Interpretation unterstützen. Der zwischen den botanisch korrekt gestalteten Laubbäumen stehende wundersame Strahlenbaum in Evangelismos mit seinem rotierenden Lichtbündel und dem hellglänzenden zentralen Drehpunkt mag ebenfalls diese göttliche Kraft- und Lichtquellenmetaphorik symbolisieren. Seine rotierenden Strahlen nehmen darüber hinaus das Bild der apokalyptischen Feuerräder aus Ez 1,15 auf. Auch die hesychastischen lichtvisionären Ideen, die die Anteilhabe der Erleuchteten am göttlichen Lichtglanz und an der Ausstrahlung der göttlichen Energien formulieren, weisen ähnliches Gedankengut auf. Nikolaos Kabasilas beschreibt den Logos als Licht und als Sonne, die den reinen Strahl spendet[665]. Beide Bäume verbinden die kosmische Dimension der Verkörperung der Elemente bei der Erschaffung Adams mit einer theophanen Ebene der dynamischen, von Licht und Feuer erfüllten göttlichen Präsenz. Ein Konglomerat unterschiedlicher Ideen aus Apokalyptik, Philosophie, Liturgie und den Schriften Ephraems könnte auf die unikalen Bildschöpfungen dieser außergewöhnlichen lebenschaffenden Spezies bei der Schöpfung eingewirkt haben. Die Hängematte als Schöpfungsplatz in Ano Viannos dagegen ist keiner schriftlichen Quelle zuzuordnen.

Die vier Paradiesflüsse sind außer in Panteli und Evangelismos als Komponenten der Schöpfungshandlung abgebildet. Indirekt in Ano Viannos, dort entspringen sie aus der Paradiesmauer. In Akoumia und Diblochori sind sie ein essenzieller Bestandteil, sie quellen aus den Wurzeln des Schöpfungsbaumes hervor. In Gen 2,10-14 wird der Paradiesstrom mit seinen vier Armen in die Beschreibung des Garten Edens eingefügt. Ein Paradiesbaum wird allerdings nicht als Ursprung der hervorquellenden Flüsse genannt. Vielmehr findet sich nur eine allgemeine Bemerkung über das Hervorgehen eines Flusses aus dem Gartenpark in Eden, der sich in vier Läufe teilt (Gen 2,10). Neben einer Deutung der Quellflüsse als Symbol für die vier Elemente, aus denen der Mensch erschaffen wurde, ergeben sich Assoziationen zum Motiv des lebenspendenden Wassers. Im Pseudo-Matthäusevangelium lässt der kleine Jesus auf wundersame Weise während der Reise nach Ägypten Ströme von klarem und süßem Wasser wie Wurzeln aus einer Palme, die den Bäumen im Garten Gottes gleicht, als Trank und Speise für Mensch und Tier herausströmen[666]. Das Hervorquellen des paradiesischen Wassers aus dem Lebensbaum im Garten Eden wird in ÄthAd beschrieben. Das Wasser der vier lebenspendenden Ströme tritt unter den Wurzeln des Baumes hervor, bewässert das Paradies und geht bis zur Erde (Adambuch 18; 37). In den jüdischen Legenden wird die Beschreibung des wasserspendenden Lebensbaums im Paradies weiter ausgeführt. Nur während der Schöpfungstage quillt das Wasser der vier Flüsse aus seinem unteren Stamm hervor[667]. Im Alten Testament wird Wasser häufig als Metapher für Leben eingesetzt (Gen 24; Ex 17; Ps 23,2). Ezechiel sieht in einer apokalyptischen Vision einen anschwellenden Fluss, der aus dem Eingang des Tempels entspringt und nach Osten fließt. Diese Wasserflut wird als endzeitliche lebenspendende

663 Baun, Tales 169-170.
664 Der Text ist online verfügbar http://orthpedia.de/index.php/Beschneidung_des_Herrn (27.07.2019).
665 Kabasilas, Sakramentalmystik 15.
666 PsMt 20,1-2; Text s. Pseudo-Matthäusevangelium 1000.
667 Ginzberg, Legends I 70. – Ginzberg, Legends V Anm. 50.

Heilsquelle interpretiert (Ez 47,1-13). Christus spricht in eschatologischen Bildern von der sprudelnden Wasserquelle, die ewiges Leben spendet (Joh 4,14; 7,37-38). In der Apokalypse des Johannes wird der Gedanke des eschatologischen Lebensstroms in Kap. 22,1-2 aufgenommen. Das aus dem Thron Gottes hervorquellende Wasser und die Bäume des Lebens verheißen eine neue Schöpfung. Am deutlichsten beschreibt die Apokalypse des Paulus das Bildmotiv des Schöpfungsbaumes (ApkPls 45). Paulus bekommt Einblick in das himmlische Paradies und sieht die vier Paradiesflüsse, die aus den Wurzeln des Paradiesbaumes hervorquellen. Der Geist Gottes auf diesem Baum lässt durch sein Wehen die Wasser herausfließen. In dem kretischen Schöpfungsbaummotiv mit den aus dem Stamm hervorquellenden lebenspendenden Flüssen vermischen sich protologische und eschatologische Erzählstränge.

Protoplasten

Die Ureltern werden in allen Kirchen vor ihrer Vertreibung in ihrer Nacktheit abgebildet. Alle Kirchen außer Panteli versehen sie vor dem Sündenfall mit königlichen Hoheitssymbolen.

Nacktheit

Das natürliche Nacktsein der Stammeltern im Paradies wird in Gen 2,25 nach der Erschaffung Evas zum ersten Mal erwähnt. Ein zweiter postlapsarischer Zustand der Nacktheit, der dann negativ konnotiert ist, ergibt sich aus Gen 3,7, nämlich aus der Erkenntnis ihrer Scham nach dem Sündenfall. In Akoumia ist auffällig, dass Adam und Eva nach ihrer Erschaffung in den Szenen vor dem Gericht mit Körperbehaarung abgebildet werden, die sie nach dem Sündenfall verlieren. Die Unterscheidung zwischen dem ursprünglichen reinen Gnadenzustand vor und der körperlichen Beschaffenheit der Protoplasten nach dem Sündenfall, der eine einschneidende Zäsur bildet, ist in der Literatur weit verbreitet. Die syrische Schatzhöhle berichtet, dass Adam und Eva nach ihrer Entstehung die Gewänder der Ehre trugen (CavThes 3,14). ÄthAdam beschreibt die Verwandlung der Gestalt Adams nach dem Genuss der verbotenen Frucht als Entkleidung von seiner »Lichtnatur«, als Verlust des unschuldigen, von Gott geschaffenen Urzustandes (Adambuch 14 und 15)[668]. Origenes erwähnt das »ehrhafte und heilige Kleid« Adams, das seinen prälapsarischen göttlichen Stand vor seiner Sünde kennzeichnet (HomLev. 6,2)[669]. Ephraem redet vom gnadenvollen Paradieskleid als Symbol für die ungetrübte Gottesnähe des Menschen vor dem Fall, das nach dem Sündenfall verlustig geht (HdP 3). In weiteren Schriften benutzt er häufig diese Kleidungsmetapher, die eine Einhüllung mit Herrlichkeit der Ureltern vor der sündhaften Nacktheit beschreibt[670]. Auch für das zukünftige Paradies erwartet Ephraem prachtvolle lange Gewänder aus Licht für die Erlösten (HdF 6,5). Der Zustand des primären Nacktseins als Zustand der himmlischen Herrlichkeit wird im übertragenen Sinn als eine Einkleidung mit der göttlichen Gnade interpretiert, während die Fellkleider den Stand der Sünde kennzeichnen, so bei Johannes Chrysostomos (HomGen XV). Irenäus sieht die ursprüngliche Nacktheit als Zeichen der Reinheit und Unschuld, die sich von dem postlapsarischen Zustand abhebt (AdvHaer 3,2,3)[671]. PalHist 4,7 erzählt vom Verlust des »divinely-woven raiment«[672]. Grigor Magistros benennt in seinen Briefen als Ätiologie für die postlapsarische Notwendigkeit einer menschlichen Bekleidung das wundervolle Haarkleid Adams, das als Symbol der gnadenvollen Gewandung mit göttlicher Glorie nach dem Fall verlorengeht (3,120-121)[673]. Der Gedanke der prälapsarischen Behaarung, wie sie in Akoumia verbildlicht wird, ist darüber hinaus in griechischen Volkssagen verwurzelt, eine so auch im kretischen Märchengut präsente Vorstellung[674]. Megas zitiert aus einer Legende über Adams Pakt mit dem Teufel: »Und sie (die Protoplasten) waren damals behaart. Wie ein Bär waren sie«[675]. Die Pirke de-Rabbi Elieser spricht von dem ersten Gewand des Menschen, einer Haut aus Horn wie die des Fingernagels (Kap. 13). Die Vorstellung eines hornartigen roten Panzers als Paradieskleid wird in islamischen Auslegungen des Ibn Kessir noch weiter ausgemalt[676]. Nikolaos Kabasilas schreibt in seiner Sakramentalmystik von dem glückseligen Gewand, das Adam vor der verschuldeten Nacktheit getragen hat, und das die Gläubigen als königliches Gewand im endzeitlichen Paradies wiedererlangen können[677]. In der Liturgie der Vesper am Vorabend des Käse-Fastensonntags wird vom Verlust des »lichtstrahlenden« Kleides, das den Glanz der Unsterblichkeit verkörpert, von der Entkleidung Adams vom gottgewebten Gewand erzählt[678]. Der Bußkanon des Andreas von Kreta thematisiert in der Abendliturgie der ersten Fastenwoche den Aspekt des göttlichen lichtstrahlenden Gewandes vor dem Sündenfall: »Zerrissen habe ich jetzt mein erstes Kleid, das mir der Bildner im Anbeginn gewebt« (2. Ode)[679]. Auch im apokalyptischen Gedankengut wird der Topos der Erneuerung der ursprünglichen Gnadenbekleidung absorbiert. Jes 61,10 beschreibt die Freuden der Endzeit, in der Gott die Gläubigen mit den Gewändern des Heils und dem Mantel

668 Weitere literarische Quellen zu den supralapsarischen Kleidern bei Murdoch, Garment 375-382.
669 »Homiliae in Leviticum« (PG 12, 405-572); Tzvetkova-Glaser, Pentateuchauslegung 100 Anm. 39.
670 Dazu Brock, Clothing Metaphors. – Kremer, Mundus Primus 226. Weitere Belegstellen bei Ephraem CGen, 31,2, II 4; 103; 12; 14,2; 15,1; 17,2; 34,2.
671 Johannes Chrysostomos, »adversus haereses« (PG 7).
672 Palaea Historica Englisch 601.
673 Dazu Stone, Armenian Tradition 73.
674 Stone, Adam's Contract 95.
675 Megas, Cheirograph 308 (griech.: κι αὐτοὶ ἦταν τότε μαλλιαροὶ. ἀρκοῦδα ὅπως εἶναι, ἔστ` ἦταν. 306).
676 Rosenöl 25.
677 Kabasilas, Sakramentalmystik 48-49.
678 Fastensonntag 5. 21. 25.
679 Hymnen der Ostkirche I 25.

der Gerechtigkeit umhüllt. Im SlavHen 22,8 wird Henoch bei seiner Entrückung mit den Kleidern der göttlichen Glorie bedeckt. Auch im Neuen Testament findet die Bekleidungsmetapher im endzeitlichen Kontext Aufnahme. Beim Einzug in das ewige Haus Gottes werden die Seligen von Gott bekleidet (2Kor 5,1-15). Der heilige Narr Andreas erfährt beim Eintritt ins Paradies eine Loslösung von seinem fleischlichen Körper und eine Einhüllung in ein schillerndes, helles himmlisches Gewand (VAS 512-515).

Die dargestellte Behaarung in Akoumia, die nach dem Sündenfall verschwindet, könnte als supralapsarisches gnadenreiches Paradieskleid interpretiert werden, wie es von Grigor Magistros und im griechischen Sagentum überliefert ist. Die spezifische Idee der Kleidermetapher hat zahlreiche literarische Wurzeln, hervorstechend in der Gedankenwelt Ephraems, und wird als Topos in die Liturgie aufgenommen. Damit ist die einschneidende Zäsur zwischen dem unterschiedlichen Erscheinungsstatus vor und nach dem Sündenfall bildlich markiert. Die unschuldige, von Gott geschenkte Nacktheit im Urzustand wird von der als negativ konnotierten Nacktheit als Folge der Übertretung unterschieden. Zugleich impliziert dieses Motiv in Akoumia eine Projizierung auf das zukünftige Kleid der Erlösung im endzeitlichen Paradies, wie es in apokalyptischen Schriften thematisiert wird. Die veränderte Größenproportion des postlapsarischen Busens Evas kann ebenfalls als Wendepunkt von einem asexuell-paradiesischen Status zu einem mütterlich-sexuellen nach dem Fall interpretiert werden[680].

Spekulationen über das Lebensalter der Protoplasten im Paradies, speziell beim Sündenfall, gibt es bei den frühchristlichen Theologen[681]. Dabei geht es um die Verantwortlichkeit bei der Gebotsübertretung im Verhältnis zu ihrer Reife und kindlichen Unerfahrenheit. Ephraem äußert sich zur Altersstufe Adams und Evas bei der Schöpfung. Die Urmenschen waren gemäß ihrer Glieder und ihres Wesens bereits ausgewachsen, sodass sie als junge Erwachsene fähig waren, das Paradies zu bebauen und die Tiere zu beherrschen (CGen I,25,1). Irenäus von Lyon betont ebenso das jugendliche Erwachsenenalter der Protoplasten, da dadurch ihre Verantwortung und Schuldfähigkeit beim Sündenfall noch nicht voll ausgereift war (AdHaer 4,38). Als noch junge, dem Jugendalter entwachsene Geschöpfe werden sie auch in den kretischen Kirchen interpretiert.

Herrschaftssymbole

Evangelismos, Akoumia und mit großer Wahrscheinlichkeit auch Ano Viannos und Diblochori statten beide, Adam und Eva, mit Kronen aus. Akoumia verleiht ihnen zusätzlich Nimben. Weiterhin werden in diesen Kirchen Throne für die Protoplasten hinzugefügt. Diese sind jeweils an den dort dargestellten Thron des Schöpfergottes Christus angeglichen. In Evangelismos besitzen beide Stammeltern Throne, derjenige Adams ist etwas größer dimensioniert. Zudem wird das Kronenmotiv in dem angrenzenden Gleichnis von der königlichen Hochzeit und dem Einzug der Könige ins Paradies aufgenommen. In Akoumia wird nur Adam ein Thron zugestanden, während Eva stehend ohne Thronsitz abgebildet wird. Diblochori versieht den Thron Evas mit einem vierflügligen apokalyptischen Engelswesen.

Das Motiv vom königlichen Menschen ist indirekt im ersten Schöpfungsbericht Gen 1,26-28 mit dem gemeinsam ergehenden, doppelten Herrschaftsbefehl Gottes über die Erde und Tiere vorgegeben (κατακυριεύσατε). Hier wird allgemein von dem Menschen (ἄνθρωπος) gesprochen und nicht zwischen Mann und Frau differenziert. Der Herrschaftsbefehl erfolgt so im Plural. Der zweite Schöpfungsbericht verknüpft einen Herrschaftsanspruch des Menschen mit dem von Gott allein an Adam übertragenen Vorrecht der Namensgebung der Tiere (Gen 2,19-20). Eine Herrschaftsstellung Evas wird nicht erwähnt. Die Königsherrschaft des ersten Menschen, speziell die Investitur Adams, ist ein geläufiges Motiv in den literarischen Vorlagen. Bereits der alttestamentliche Schöpferpsalm 8 spricht in Vers 6 von einer Krönung des ersten Menschen mit Hoheit und Ehre δόξῃ καὶ τιμῇ ἐστεφάνωσας αὐτόν und in Vers 7 von seiner funktionalen Einsetzung zum Herrscher über das Werk des Schöpfers καὶ κατέστησας αὐτὸν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν – καθίστημι[682]. Die Verben στεφανόω und καθίστημι beschreiben die Bekrönung und das Thronen als wesenseigenes, von Gott verliehenes Vorrecht des Menschen. Jesus Sirach preist Adam als das höchste Wesen der ganzen Schöpfung (JesSir 49,16). Alttestamentlich-apokryphe Apokalypsen berichten über die Einsetzung Adams zum König über die Erde (SlavHen 30,11-12; 31,3). Die lateinische Version zum Leben Adams und Evas erzählt von der Herrlichkeit Adams als Abbild und Ebenbild Gottes, das die Engel anbeten sollen (latLAE 12,1-15,2). In der Schatzhöhle bekommt Adam das Amt als König, Priester und Prophet[683] und die Herrschaft über die ganze Schöpfung zugewiesen und wird auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt (CavThes 2,18. 23; 4,1). Die Krone der Ehre wird auf sein Haupt getan, so berichtet ebenfalls die Schatzhöhle (CavThes 2,17). Gregor von Nyssa resümiert über Adams Königtum: »Nachdem der Herrscher als Schöpfer des Alls das Herrschaftsgebiet für einen König würdig eingerichtet hatte (das Paradies), konnte der König (Adam) auftreten. Der Mensch wurde mit königlicher Herrschermacht ausgestattet, er ist mit der Krone der Gerechtigkeit geschmückt« (HomOpif II; IV)[684]. Johannes Chrysostomos verwendet ähnliche Argumente. Gott hat die ganze Schöpfung für den Einzug Adams

680 Zu diesem Phänomen in der Oktateuch-Illustrierung Meyer, Nudity.
681 Dazu Heither/Reemts, Adam 82-87.
682 Zur Auslegung von Ps 8 mit aktueller Literatur Hartenstein/Janowski, Psalmen 290-320.
683 Bei Eusebius wird dieses dreifache Amt Adams im Zuge der Adam-Christus-Typologie auf die drei Ämter Christi bezogen (»demonstratio evangelica« 4,15); dazu Toepel, Schatzhöhle 80.
684 »De hominis opificio« (PG 44, 124-125. 135-136); Gregor von Nyssa, Erschaffung 20-21. 23-24.

wie für den Empfang eines Königs mit großer Ehre vorbereitet. Adam ist mit Purpurgewand und Diadem wie ein König geschmückt (HomGen VIII; SerGen 2,588). Johannes von Damaskus schreibt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde wie einen König und Herrscher über die ganze Erde machte und ihm zuvor eine Königsburg (Paradies) einrichtete (FO II,11)[685]. Ephraem bezeichnet Adam als König des Paradieses, als den König des ganzen Erdenrunds (HdP 13,4-11). Nach Petrus Comestor wird durch die Herrschaft über die Tiere Adams Königswürde charakterisiert (HistSchol IX,20). In gleicher Weise nennt Philo Adam wegen seiner Befehlsgewalt über die Tiere ἡγεμόνα καὶ δεσπότην (Opif 148). In der Liturgie des Fastensonntags wird Adam als Gebieter über die Tiere gepriesen[686]. Nach dem Sündenfall geht diese Königswürde, wie die Gerichtsszenen in den Kirchen zeigen, verloren. Viele Zitate der östlichen Kirchenväter bezeugen die Auffassung einer hierarchischen und royalen Stellung Adams, während Evas Herrschaftsanspruch meist unerwähnt bleibt. Johannes Chrysostomos verweist dagegen auf die Menschenfreundlichkeit Gottes, der Eva die gleiche Würde und Ehre wie Adam zuspricht (HomGen XIV). Im liturgischen Vollzug zum Käse-Fastensonntag wird, wie auch im ersten Schöpfungsbericht, allgemein der Herrschaft des Menschen über alles Sichtbare auf Erden gedacht[687].

In der paradiesischen Endzeithoffnung taucht das Motiv der Krone als eschatologisches Verheißungssymbol neuerlich auf und wird mit dem Sündenfall typologisch verbunden. Für die treu zu Gott Stehenden, die den Versuchungen des Teufels (διάβολος) widerstehen, wird als Lohn die Krone des Lebens (ὁ στέφανος τῆς ζωῆς) überreicht (Apk 2,10). In 2Tim 4,7-8 wird die Krone der Gerechtigkeit (ὁ τῆς δικαιοσύνης στέφανος) den Gläubigen am Ende der Zeit durch den Weltenrichter verliehen. Auch in der mittelbyzantinischen apokalyptischen Schrift zum Leben des Niphon wird die endzeitliche Kronenübergabe an die Heiligen thematisiert (VN 90). So ist es auch bildlich in Evangelismos übersetzt. Der Einzug der gekrönten heiligen Könige ins Paradies stellt das Königtum Adams für die Erlösten endgültig wieder her.

Neben dem Herrschaftsattribut der Kronen ist das Königtum auch durch die Ausstattung mit Thronen symbolisiert. Das latLAE 48,3 spricht vom Thron Adams als eschatologischem Topos. Auch die griechische Version verheißt ein zukünftiges Königtum Adams. Der Erzengel Michael prophezeit Adam bei seinem Tod, dass seine Trauer in Freude verwandelt und er in seinen ursprünglichen Stand zurückversetzt wird. Dann wird er wiederum auf seinen Thron gesetzt, um den ihn der Verführer (Diabolos) betrogen hat (grLAE XXXIX,2). Das Königtum Evas, wie es in den Bildern dargestellt ist, wird bis auf die undifferenzierte Zuweisung in Gen 1,28 in den Schriftquellen selten thematisiert. Als Zugeständnisse an dieses Schweigen über Evas Königinnenwürde mag das Fehlen des Thrones Evas in Akoumia, die Abstriche bei ihrer Throngestaltung in Evangelismos und Diblochori und bei der eventuell minimierten Kronengestaltung in Ano Viannos und Diblochori zu interpretieren sein.

Der zusätzliche Nimbus in Akoumia verweist auf die Heiligkeit der Protoplasten und damit auf ihre Göttlichkeit vor dem Fall. Das prophetische Attribut Adams, das etwa in der Schatzhöhle erwähnt wird, mag eine Rolle bei der Bildfindung gespielt haben[688]. Zudem werden Adam und Eva in der orthodoxen Kirche als Heilige verehrt, sodass der Nimbus auch dieser Tatsache Rechnung trägt[689].

Die Darstellung der Herrschaftssymbole von Thron und Krone in den vier Kirchen kann als Zeichen der Ebenbildlichkeit des Menschen bei der Schöpfung nach Gen 1,26-28 (ebenso Gen 5,1; 9,6) gedeutet werden[690]. Die Throndarstellung Christi und die der Protoplasten sind ikonographisch angeglichen. Das Sitzen Adams auf dem Thron der Herrlichkeit, wie es in der Schatzhöhle geschildert wird, steht in Analogie zum Thron der Herrlichkeit Christi. Die Kirchen setzen die Ebenbildlichkeit in einen christologischen Kontext, da der Schöpfergott als der inkarnierte und erhöhte Christuslogos dargestellt wird. So wird es auch im Neuen Testament bezeugt. 2Kor 4,4, Kol 1,15 und Hebr 1,13 bezeichnen Christus als das Ebenbild Gottes (εἰκὼν τοῦ θεοῦ). Durch die Inkarnation wird die Darstellung der Ebenbildlichkeit erst möglich. Nach Gen 1,26 wird der Mensch κατ᾽ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ᾽ ὁμοίωσιν geschaffen. Gen 5,1 und Gen 9,6 benutzen nur κατ᾽ εἰκόνα bzw. ἐν εἰκόνι θεοῦ. Irenäus nimmt ebenso wie nach ihm Clemens von Alexandrien und Origenes eine Unterscheidung zwischen Eikon und Homoiosis, bzw. imago und similtudo oder Abbild und Ähnlichkeit vor. Diese werden als zwei Stadien der Bild-Gottes-Entstehung verstanden. Die Ebenbildlichkeit bleibt dem Menschen auch nach dem Sündenfall erhalten, sie ist eine unverlierbare Gabe und Gnade Gottes. Die Ähnlichkeit dagegen geht verloren. Eine Wiederherstellung ist durch den Kreuzestod Christi für die Zukunft verheißen und wird schrittweise im Prozess der Vergöttlichung angestrebt. Clemens wie auch Origenes sehen die Fähigkeit zur Ähnlichkeit bei der Erschaffung gegeben. Sie muss im Leben durch die imitatio Christi vervollkommnet werden. Johannes Chrysostomos sagt, dass sich das Geschaffensein nach dem Bilde Gottes nicht in der Wesensgleichheit, sondern in der Fähigkeit der potentiellen Herrschaft über die Welt ausdrückt, wie es Gen 1,26 ausführt: »Gott hat nämlich den Menschen zum Herrscher über alle Dinge, die auf Erden sind, erschaffen und alles unter seine Macht gestellt« (HomGen VIII; SGen III,40-46). Christus war unser Archetypus

685 »Expositio accurata fidei orthodoxae« II,11 (PG 94); deutsche Übersetzung s. Johannes von Damaskus, Glaube 73.
686 Fastensonntag 23.
687 Fastensonntag 5.
688 Auch in den frühchristlichen pseudoklementinischen Homilien wird Adam als der erste und wahre Prophet angesehen; dazu Pseudoklementinische Homilien bes. 88-91.
689 Der Verehrungstag ist der vorletzte Sonntag im Advent.
690 Dazu Jervell, Imago Dei.

schon bei unserer Erschaffung, nach dessen Idee und Bilde Adam geschaffen wurde. Nach Nikolaos Kabasilas ist der Mensch durch diese ebenbildliche Schöpfungsgrundlegung in seinem ganzen Streben auf Christus ausgerichtet[691]. Dieses unverlierbare Wesensmerkmal des Menschen impliziert die Hoffnung auf die immerwährende Gnade Gottes, auf seinen ungebrochenen Heilswillen auch nach dem Sündenfall und die endgültige Rehabilitation dieser Ehre des Menschen am Ende der Zeiten. Die Erneuerung der göttlichen Natur des Menschen und die Teilhabe an seinem göttlichen Erbe im Weg der Vergöttlichung ist ein wesentlicher Bestandteil palamitischer Theologie[692]. Die eschatologische Erwartung der Rückkehr der Gläubigen zur Gottebenbildlichkeit wird im Neuen Testament im Eikon-Motiv abermals aufgenommen. Zukünftig werden die Seligen gleichgestaltet dem Bilde Christi, συμμόρφους τῆς εἰκόνος τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ (Röm 8,29). Der Kolosserbrief schreibt, dass in Christus die Würde des Menschen nach dem Bilde des Schöpfers erneuert wird (Kol 3,10). Wie der Mensch nach dem irdischen Bild gestaltet wurde, so wird er zukünftig nach dem Bild des Himmlischen gestaltet werden (1Kor 15,49). Diese Erwartung thematisiert auch die Liturgie für die Totenfeiern. Die Hoffnung, nach dem Ableben von neuem in den Stand der Gottähnlichkeit zu gelangen, abermals »das Abbild deiner unsagbaren Herrlichkeit«[693] zu werden, wird in den Eulogitaria für die Verstorbenen ausgedrückt. Die Erschaffung des Menschen nach dem εἰκὼν τοῦ θεοῦ wird mit der Herrschaft über die Werke der Schöpfung parallelisiert und auf die endzeitliche Renovatio der göttlichen Schönheit und königlichen Würde des Menschen projiziert[694].

In Akoumia, wo zusätzlich der Nimbus den gottähnlichen Stand der Protoplasten betont und Eva bewusst die gleichen Herrschaftszeichen wie Adam zugestanden werden, ist das Bildprogramm signifikant auf das liturgische Gedenken für die verstorbene Stifterin Anitza und ihre Rückkehr ins Paradies ausgerichtet. Für sie ist die dargelegte Herrlichkeit der Protoplasten ein Unterpfand für ihre persönliche endzeitliche Angleichung an diesen Status der wiedererlangten Gottebenbildlichkeit.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass in apokryphen und patristischen Schriften das Königtum Adams ein geläufiger Terminus ist und als Symbol der Ebenbildlichkeit interpretiert wird. Apokalyptische Visionen nehmen den Topos als endzeitliches Hoffnungssymbol erneut auf. In der hesychastischen Terminologie impliziert der Begriff der Theosis des Menschen die Restituierung des in den Bildern aufgezeigten Herrschaftsstandes. Die Bildprogramme der Kirchen intendieren mit der piktoralen Rezeption der Herrschaftssymbolik den tröstlichen Gedanken der zukünftigen Erneuerung des Königtums der Menschen, wie er rituell in der kommemorialen Totenliturgie formuliert wird.

Paradiestopologie

Das Paradies wird in allen Kirchen als bepflanzter Garten mit jeweils sehr unterschiedlichen Gestaltungsentwürfen verbildlicht. Evangelismos kreiert einen Garten voll von üppig wachsenden, früchtetragenden Laubbäumen, Sträuchern und Blumen, die eine botanisch spezifizierbare Realität vermitteln, begrenzt von einer Paradiesmauer mit einem Tor. In der ersten Szene ist sogar ein Paradiesvogel auf der Mauer erkennbar. Nur der strahlenförmige Versuchungsbaum fällt aus diesem naturnahen Gemälde heraus. Akoumia fokussiert sich nur auf einen einzigen, botanisch nicht klassifizierbaren, energetischen anthropomorphen Sonnenbaum auf einer blumenübersäten Wiese, eine eingrenzende Mauer ist nicht vorhanden. In Ano Viannos ist eine von Zinnenmauern eingezäunte Fläche mit Blumen und Sträuchern zu rekonstruieren, auf der vier hohe gleichgestaltete, farblich differierende palmenähnliche Bäume stehen. Aus der Außenwand der vorderen Mauer entspringen die vier Paradiesströme. Diblochori entwirft ein originelles malerisches Schöpfungsambiente mit verschiedensten früchtetragenden, sehr phantasievoll und detailreich ausgestalteten Bäumen und anderen üppig wuchernden Pflanzen. Das Paradiestor ist von Anbeginn ein fester Bestandteil des Gartens, eine Mauer ist nicht erkennbar. Erst in der postparadiesischen Szene erscheint eine Zinnenmauer als Hintergrund. Panteli wählt eine etwas karge Landschaft mit vereinzeltem Pflanzenwuchs auf einem ansteigenden Hügel ohne Paradiesmauer.

Paradiesgarten

Gen 2,8-9 beschreibt die Bepflanzung des von Gott im Osten angelegten Gartenparks in Edem. Die LXX übersetzt das hebräische Wort »Gan Eden«, was Garten Eden bedeutet, mit παράδεισον ἐν Ἐδέμ. Dieser besteht nach der alttestamentlichen Beschreibung aus allerlei prächtig anzusehenden Bäumen, deren Früchte essbar sind, und den zwei besonderen Bäumen des Lebens und der Erkenntnis in der Mitte. Gen 3,23-24 benennt das Paradies bei der Vertreibung als Gartenpark der Üppigkeit (παράδεισον τῆς τρυφῆς). LatLAE 32,1 skizziert ebenfalls ein Bild mit vielen fruchttragenden Bäumen für das terrestrische Paradies. Bereits im Alten Testament wurde die messianische Zeit mit paradiesischen Zügen ausgemalt. Das Paradies als Stätte Gottes wurde als ein Ort mit üppiger, fruchtbarer Vegetation und lebenspendendem Wasserreichtum ausgezeichnet (Hos 2,24; Am 9,13; Ez 47,1-12). Auch die apokalyptische Literatur vermischt Vorstellungen des alten und des neuen Paradieses. Es wird ein wunderschöner, prächtig ausgestatteter Garten mit fruchtbringenden Bäumen und duftenden Blumen als endzeitliches Paradies beschrieben

691 Kabasilas, Sakramentalmystik 196-198.
692 Velmans, Hésychasme 189.
693 Totenfeiern 12. – Liturgie Ostkirchen 1288.
694 Totenfeiern 25-26.

(äthHen 17-18; 23-25; slavHen 8; ApkPls 45). Dessen Früchte stehen für die Gerechten zum heilsamen Genuss bereit (äthHen 32,3; slavHen 84). Die Vita des heiligen Narren Andreas schildert in einer Vision das himmlische Paradies als einen Garten mit immergrünen und bunten Bäumen voll mit duftendem üppigem, nie endendem Fruchtbestand. Auf diesen sitzen prachtvolle Vögel, die metaphorisch als Seelen der Gottesfürchtigen interpretiert werden (VAS 1687-1709). Als solch eine wundersame und märchenhafte, fast überirdische Gartenlandschaft ist das Paradies auch in Evangelismos und Diblochori gestaltet. Die Vorstellung eines Paradiesberges, wie er in Panteli angedeutet wird, hat bereits alttestamentliche Wurzeln (Ez 28,12-18). Der heilige Gottesberg wird im Garten Eden lokalisiert. In seiner Visionsreise sieht Henoch einen sehr hohen Berg im Paradies (äthHen XXV,3). Nach den Schilderungen der Schatzhöhle befindet sich das Paradies auf einem hohen Berg (CavThes 5,15; 5,18). Für Ephraem gibt es eine vertikale Dreigliederung (HdP 2,10). Damit verbunden ist die topographische Vorstellung eines Paradiesberges, dessen in den Himmel reichender Gipfel von Gott bewohnt wird (HdP 1,24; 3,1; CGen II,5,2; 6,2). Der von Mauern umgebene Garten mit üppigem Pflanzenwuchs und früchtetragenden Bäumen ist in den endzeitlichen Visionen der apokalyptischen Literatur ein Standardbild für den zölestischen Garten Eden, etwa in ApkAnas §37-39. In den literarischen Quellen erfolgt eine Angleichung der Beschreibungen von erstem und zweitem Paradies als ein surrealer und supranaturalistischer Garten mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit.

Paradiesflüsse

Die vier Paradiesflüsse werden nur in Ano Viannos als fester Bestandteil des Paradieses abgebildet. Sie entspringen aus der Paradiesmauer und fließen von dort aus hinaus aus dem Garten Eden. In Akoumia und Diblochori dagegen sind sie in den Schöpfungsbaum integriert[695]. Nur in Gen 2,10-14 wird in einem Einwurf die Topographie der Wasserläufe im Paradies beschrieben, ein Strom, der in Eden entspringt und sich in vier Arme teilt. Diese vier Flüsse werden namentlich als Phison (Φισών), Gihon (Γήων), Chiddekel (= Tigris, Τίγρις) und Perat (= Euphrat, Εὐφράτης) benannt. In Ano Viannos ist noch die Inschrift des ersten Flusses Φισών (Φησον) und der erste Buchstabe des zweiten auf der Mauer lesbar. Bei diesen Weltenflüssen handelt es sich einerseits um nach der damals bekannten Weltkarte geographisch lokalisierbare Ströme, andererseits aber auch um mythische und symbolische Toponyme[696]. In Ano Viannos quellen die Flüsse, wie in Gen 2 beschrieben, aus dem Paradies hinaus, um die Welt zu bewässern und fruchtbar zu machen. Auch für Ephraem sind die Flüsse heilshistorisch mit der Erde verbunden (CGen II,6). Der sich teilende Strom vermittelt die schöpferische Heilskraft des Paradieses an die Menschen auf der Erde (HdP 11,11-12). In der mittel- und spätbyzantinischen Periode verblasst die Bedeutung der vier Flüsse bei der Beschreibung des Paradieses in den Schriften zum Hexaemeron[697]. Die apokalyptische Literatur adaptiert die vier Ströme als festen Bestandteil des endzeitlichen Paradiesgartens (dazu S. 139-140).

Paradiesumgrenzung

Eine Mauer wird im Genesisbericht nicht erwähnt. Das altiranische Wort »pairidaēza« für Paradies bedeutet allerdings per se schon »Umzäunung« oder das »Umzäunte«, eine Art »hortus conclusus«. Nach der Vertreibung wird das Paradies von lagernden Cherubim bewacht (Gen 3,24), sodass von einer postlapsarischen Verschließung ausgegangen werden muss. Das grLAE weiß von einer Paradiesmauer bereits bei dem Aufenthalt der Protoplasten im Garten Eden. Während des Zwiegesprächs zwischen Diabolos und Schlange hängt diese an der Mauer des Paradieses, ἐκ τῶν τειχέων τοῦ παραδείσου (grLAE XVII,1). Ephraem berichtet von einer Mauer und Umfriedung des Paradiesgartens nach der Vertreibung (CGen II,7,2; HdP 11,3). Nikolaos Kabasilas setzt die Mauer als Chiffre für die Sünde des Menschen ein, die in der schmerzhaften Trennung von Gott besteht[698]. Die Vorstellung einer umgebenden Mauer ist unlösbar mit dem eschatologischen Paradies verbunden. In den endzeitlichen Visionen des Ezechiel ist der neue Tempel mit einer Mauer umgeben (Ez 40,5). Die apokalyptischen Schriften beschreiben den himmlischen Paradiesgarten mit einer Mauereingrenzung (SlavHen 65,10; auch das himmlische Jerusalem in Apk 21,12). In der Apokalypse der Anastasia ist das Paradies ein mit Mauern eingefasster Garten (ApkAnas §37-39).

Ein Paradiestor wird im Genesisbericht über das Leben im Gartenpark in Eden nicht in die Beschreibung aufgenommen. Die Erwähnung der Bewachung des postlapsarischen Gartens durch einen Cherub und durch ein feuriges Schwert könnte auf ein verschlossenes Tor hinweisen (Gen 3,24). Erst beim Traum Jakobs in Bethel in Gen 28,17 wird im Alten Testament eine Himmelspforte explizit erwähnt (ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ). Das LAE setzt eine Abgrenzung des Paradieses nach dem Fall von der übrigen Welt voraus. Auf der Suche nach dem heilbringenden Öl aus dem Paradies für den todkranken Adam kommen Seth und Eva am Ende ihrer Reise vor den Toren des Paradieses an (LatLAE 31,1; 37,1; 40,1). Die Schatzhöhle spricht ausdrücklich von der Schließung der Tür nach der Vertreibung und der Bewachung durch einen Cherub mit einem scharfen Schwert (CavThes 3,14). ÄthAd erwähnt die Pforte des Gartens, die von einem Cherub mit einem blitzenden Schwert bewacht wird (Adambuch 14). Das Tor zum Paradies,

695 Dazu auch S. 211-212.
696 Jericke, Ortsangaben 69-72. – Soggin, Genesis 65-68.
697 Maguire, Paradise 23-35.
698 So auch schon vor ihm Symeon der Theologe, Theol. I,253-258,114; dazu Völker, Kabasilas 33. 94.

das für die Gerechten geöffnet wird, ist zugleich ein eschatologischer Topos in der christlich-apokalyptischen Literatur. Die Erlösten ziehen durch das nun nicht mehr verschlossene Tor in das himmlische Paradies ein (Apk 21,12-27; ApkPls 20-24; EvNik 3[19]; 9[25]).

Die in Akoumia und Diblochori dargestellten Paradiestore sind mit Perlen und Edelsteinen verziert. In Gen 2,11 wird bei der Beschreibung des ersten Flusses Phison und des Landes Hawila, das er umfließt, das Vorkommen von Gold und des Edelsteins Soham erwähnt. Ez 28,13 erinnert in einem Klagelied über den König von Tyros an den paradiesischen Menschen, der mit Edelsteinen jeder Art, mit Sarder, Topas, Diamant, Türkis, Onyx, Jaspis, Saphir, Malachit, Smaragd geschmückt war. Die reichhaltige kostbare Pretiosenthematik ist in die endzeitlichen Vorstellungen aufgenommen. Der mit Gold und mannigfaltigen, wertvoll gefassten Edelsteinen besetzte paradiesische Gottesberg wird in Ez 28,13 beschrieben. Im apokalyptischen Schrifttum spielen Perlen und Edelsteine als paradiesische Symbole eine wichtige Rolle (Apk 21,19-21)[699]. Die himmlische Thronbeschreibung benutzt Bildmetaphern unterschiedlichster Edelsteinarten (Apk 4,3). In der Jenseitsreise Theodoras in der Vita Basileios des Jüngeren wird diese durch das Licht wertvoller Materialien wie Gold, Kristall und Edelstein im endzeitlichen Paradies geblendet[700].

Das Paradiestor in Diblochori weist eine Besonderheit auf. Es ist als gemauerter Eingang mit zwei verzierten Pfeilern gestaltet, die eine Tür einrahmen. Über dem Tor ist ein weiteres Mauerfeld, das oben von Zinnen bekrönt wird. Darin ist ein Gesicht, das mit Ranken verziert ist, eingeschrieben. Möglicherweise handelt es sich um ein rein ornamentales Element. In paläologischer Zeit finden jedoch Monochromatasymbole immer stärker Eingang in die Gestaltung von einfarbigen Nebenflächen und dienen nicht nur als dekorative Formen, sondern auch als Bedeutungsträger, so etwa bei der Einfügung von kleinen marianischen Symbolen in präfigurativen alttestamentlichen Szenen. So könnte auch hier eine metaphorische Bedeutung intendiert sein. Genau an diesem Platz erscheint nach dem Sündenfall statt des Gesichts ein apokalyptischer Vierflügler. Wie sich die Präsenz Gottes im Schöpfungsbaum in Akoumia manifestiert, könnte es sich auch hier um ein Symbol für die Schechina, die göttliche »Einwohnung«, handeln (dazu S. 212-213). Gott zeigt seine Anwesenheit im Paradies, bis durch den Sündenfall der Zugang zur göttlichen Nähe versperrt wird.

Die Gestaltung des paradiesischen Gartens der Urzeit entleiht viele literarische Bausteine aus den Vorstellungen des Endzeitparadieses.

Paradiesbaum

Die Anzahl der Paradiesbäume in den Kirchen schwankt. Evangelismos zeigt eine Reihe unterschiedlicher, botanisch spezifizierbarer Bäume, aus denen ein stilisierter Strahlenbaum, der auch der Versuchungsbaum ist, herausragt. Akoumia kennt nur einen einzigen Baum, den anthropomorphen, kosmisch-dynamischen Schöpfungsbaum, der mit dem Versuchungsbaum identisch ist. In Ano Viannos dienen in allen vier Szenen jeweils vier palmenartig stilisierte Bäume als Hintergrundgestaltung, unter denen der Versuchungsbaum nur durch eine Verschiebung der Reihenfolge hervorgehoben ist. In Diblochori wachsen jeweils zwei früchtetragende Laubbäume. Einer ist als Schöpfungs- und Versuchungsbaum durch die vier Paradiesflüsse gekennzeichnet. Panteli legt sich auf einen Apfelbaum als Versuchungsbaum fest.

Innerhalb des Genesis-Textes lassen sich Unklarheiten über die Anzahl der erwähnten und speziell hervorgehobenen Bäume feststellen[701]. Der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis wachsen nach Gen 2,9 in der Mitte des Gartens. Es ist nicht eindeutig zu entschlüsseln, ob es sich um zwei unterschiedliche Bäume handelt oder ob diese identisch sind. Es kann auch vermutet werden, dass der Satz nur unterschiedliche Perspektiven eines einzigen Baumes umschreibt. Der Baum des Lebens wird nur noch einmal nach der Vertreibung erwähnt (Gen 3,22.24). Das Verbot gilt nach Gen 2,16-17 für den Baum der Erkenntnis, der beim Sündenfall in der Mitte des Paradieses lokalisiert ist (Gen 3,3), sodass hier nur von der Existenz eines besonderen Baumes ausgegangen wird. Diese Ungereimtheiten konnten bis jetzt letztendlich weder quellenkritisch noch literargeschichtlich befriedigend gelöst werden. Philo (Q.Gen I.10) und die Kirchenväter interpretieren den Tatbestand der zwei Bäume durch allegorische Exegese, durch typologische Antithesen zwischen Todes- und Lebensbaummotiv als einen Dualismus von Leib und Seele, Tugend und Laster, Gesetz und Gnade. Das Jubiläenbuch kennt nur einen einzigen Baum, der sowohl als Lebens- als auch als Erkenntnisbaum fungiert (Jub II,18). Im LAE gibt es den Versuchungsbaum, den Baum der Erkenntnis, und bei der Vertreibung wird wie im Genesisbericht der Zutritt zum Baum des Lebens verwehrt. Der Baum der Barmherzigkeit, von dem Seth das Öl des Lebens für den kranken Adam holen soll, ist wohl mit diesem Lebensbaum zu identifizieren (EvNik 3(19); grLAE IX,3; latLAE 36,2). Dieser wird im grLAE zugleich in eschatologischem Duktus als Platz der Wiederkunft Gottes beschrieben: »Der Thron Gottes wurde aufgerichtet, wo der Baum des Lebens war« (grLAE XXI,4). In diesem Sinn wird er auch in den apokalyptischen Schriften als endzeitlicher Hoffnungsbaum des ewigen Lebens verstanden (Apk 2,7; 22,2). Die Schatzhöhle nennt auch zwei unterschiedliche Bäume, den Baum

699 Zur Verwendung und Bedeutung von Edelsteinen in paradiesischen Darstellungen Böcher, Himmlisches Jerusalem.

700 Baun, Tales 169.

701 Die redaktions- und literarkritischen Hypothesen zu dieser Doppelüberlieferung werden in den einschlägigen Kommentaren zur Genesis behandelt; spezielle Literatur zu diesem Thema bei Lanfer, Tree of Life 96-108. – Lanfer, Eden 33-65.

des Lebens (CavThes 4,2) in der Mitte des Paradieses, der typologisch auf das Kreuz Christi bezogen wird, und »den Baum der Übertretung des strengen Gebotes« (CavThes 4,14). Auch Ephraem übernimmt die Zweizahl der Bäume in der Mitte des Paradieses (CGen II,5,2; HdP 3,3). Der Lebensbaum als Sonne des Paradieses nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, da er als Ort der Gegenwart und Herrlichkeit Gottes auf dem Gipfel des Paradiesberges liegt. ÄthAd beschreibt den Paradiesbaum als glänzend und hellfunkelnd, seine Strahlen leuchten im Garten Eden (Adambuch 19)[702]. Diese Beschreibung passt zu dem Strahlenbaum in Evangelismos. Zudem weiß ÄthAd um den Baum als Medium der Sprache Gottes (Adambuch 34). In Akoumia ist der Schöpfungsbaum mit dem sonnenähnlichen Gesicht, auf dem die Protoplasten entstehen und der zugleich Versuchungsbaum ist, mit dem Lebensbaum, den Ephraem als Sonne bezeichnet, zu identifizieren (dazu S. 138). Er hat lebenspendende Kraft und ist zugleich Ort göttlicher Präsenz. Die Liturgie zum Fastensonntag der Vertreibung Adams beschreibt die Anwesenheit Gottes im Paradies als göttliches Leuchten (θεία μαρμαρυγή)[703].

Botanisch spezifiziert oder näher beschrieben ist keiner der Bäume in den literarischen Quellen. In Ano Viannos werden die Paradiesbäume als Palmen dargestellt. Schon in alttestamentlicher Zeit ist die Palme ein Sinnbild des Sieges und des Lebens. Bei der Befreiung Israels werden Palmzweige herbeigetragen (1Mak 13,51). So streut das Volk beim Einzug Jesu in Jerusalem Palmwedel als Zeichen seines Königtums (Joh 12,13). Im Pseudo-Matthäusevangelium 20,1-2 wird die Palme als Heilssymbol eingesetzt. Der kleine Jesus lässt auf der Reise nach Ägypten eine Palme durch die Quellen des Lebens bewässern, sodass sie Nahrung und Wasser für Menschen und Tiere liefert[704]. Palmsonntag ist liturgisch in der vorösterlichen Fastenzeit verwurzelt, ebenso wie auch die Perikopen zu Adam und Eva. Palmen tragen die Märtyrer in Apk 7,9 als Zeichen ihrer Ehre, Stärke und des endzeitlichen Trostes und Friedens. Diese Symbolik würde eine Brücke zu dem anschließenden Zyklus des Märtyrers Georgios in Ano Viannos schlagen. Auch Ps 92,13 vergleicht den Gottesfürchtigen mit einem grünenden Palmbaum. Zugleich sind abermalig die Verflechtungen mit dem endzeitlichen Paradies sichtbar. ApkPls 22 beschreibt in einer Vision das Land der Gerechten, in dem wundersame Palmenbäume gepflanzt sind.

Die Zuweisungen des Paradiesbaumes zu bestimmten Gattungen sind spätere Interpretationen und basieren nicht auf den biblischen oder apokryphen Quellen. In den Texten der jüdischen Apokalyptik ist der Versuchungsbaum ein Weinstock (ApkAbr 23,4; 2Bar = grBar 4,8). Die Darstellung als Apfelbaum ergibt sich sicherlich durch die Parallelität von »malum« = Böses und »malum« = Apfel in der Übersetzung der Vulgata[705]. Die Bedeckung mit Feigenblättern in Gen 3,7 (φύλλα συκῆς) könnte die Identifizierung als Feigenbaum angeregt haben[706]. Die Dattelpalme ist in der apokalyptischen Literatur verwurzelt. In einer Vision des himmlischen Thronsaales sieht Henoch einen köstlichen, wohlriechenden Baum, dessen Früchte den Trauben der Dattelpalme gleichen. Diese Lebensbaumfrüchte werden den Auserwählten zum endzeitlichen Genuss verheißen (äthHen 24,4-25,7). So ist die Gestaltungsmöglichkeit für die Botanik des Baumes ohne Vorgaben des Bibeltextes der eigenen Erfindungsgabe überlassen. Die literarischen Schriften, die sich mit dem Paradiesbaum beschäftigen, liefern allerdings Interpretationsmöglichkeiten, die weit über das botanische Verständnis hinausgehen. Apokalyptisches Gedankengut könnte in die Gestaltung der beiden unikalen dynamisch-aktiven Bäume in Evangelismos und Akoumia, die sich keiner pflanzenmorphologischen Spezies zuordnen lassen, eingeflossen sein. Lebens- und Erkenntnisbaum verschmelzen hier zu einer Einheit. Die Schöpfungsbäume verkörpern die Präsenz Gottes und vermitteln solare Dynamik. Zugleich implizieren sie in eschatologischer Sicht die Hoffnung auf neue unmittelbare Gottesnähe, wie sie im terrestrischen Paradies durch dieses energetische Schöpfungsmedium bestand. Durch die Urzeit-Endzeit-Spannung dieser dynamischen Lebensbäume verschmelzen ihre Funktionen als lebenspendender Urzeitbaum und als eschatologischer Hoffnungsträger für das ewige Leben zu einer Einheit. Die bildliche Umsetzung des Baumes in Akoumia verlässt die literarische Ebene des alttestamentlichen Textes und wechselt auf eine symbolisch-allegorische Ebene. Diese Methode der alexandrinisch-patristischen Schriftauslegung, die den literarischen Schriftsinn durch Allegorese überhöht, ist auch für das Verständnis dieser Bildelemente anwendbar.

Diabolos

Vor der eigentlichen Sündenfallszene wird in Akoumia und Diblochori eine eigene Versuchungsszene eingefügt. Der personifizierte geflügelte Teufel versucht zusammen mit einer Schlange Eva zu verführen.

Diabolos und sein Fall

Im Schöpfungsbericht der Bibel ist kein leitendes Motiv für die Verführung durch die Schlange erwähnt. Auch die Teufelsgestalt, wie in Akoumia und Diblochori dargestellt, findet im Genesisbericht keine Aufnahme. SapSal 2,24 nennt den Neid des Diabolos (φθόνος τοῦ διαβόλου) als Ursprung des Todes in der Welt. So erfolgt bereits in dieser alttestamentlichen Stelle eine Verbindung des Neid-Motivs[707] und der

702 Zugleich wird dort der Gegensatz zwischen der hellstrahlenden Lichtwelt des Paradieses und der furchterregenden Finsternis auf der Erde verdeutlicht.
703 Fastensonntag 15.
704 Pseudo-Matthäusevangelium 1000.
705 Dazu Guldan, Eva 109-116.
706 Zu diesem Thema Toepel, Schatzhöhle 160 Anm. 44 mit literarischen Belegen.
707 Zum Neid-Motiv des Teufels Hinterberger, Phthonos.

Existenz des Satans mit dem Sündenfall und der Vertreibung, die ja die Sterblichkeit des Menschen zur Folge haben. Die Ätiologie für die Anwesenheit eines Teufels bei der Versuchung wird durch die Geschichte des Satan- bzw. Engelfalls herbeigeführt[708]. Mögliche allegorische Andeutungen und interpretatorisch umstrittene Bezüge zum gefallenen Satan sind bereits im Alten Testament vorhanden. In Jes 14,12-23 wird der Widersacher Gottes, der König von Babel, als ein gefallener Lichtträger, ein Luzifer (ὁ ἑωσφόρος) bezeichnet, der in die Unterwelt geworfen wird (ebenso Lk 10,18)[709]. In Ez 28, wo der König von Tyrus als widergöttliche Macht aus dem Gottesgarten Eden von einem Cherub auf die Erde verstoßen wird, entsteht eine gewisse Analogie zur Vertreibung Adams und Evas[710]. Diese Tradition wird in der frühjüdischen Apokalyptik, etwa im äthHen, durch eine legendenbildende mythologische Interpretation von Gen 6,1-4, in der die geschlechtliche Verbindung von Engeln und Menschen und die Entstehung von Mischwesen, die gegen die göttlichen Ordnungen rebellieren, weiter thematisiert (äthHen 6-11; 15)[711]. SlavHen bezieht diesen Engelfallmythos auf die Versuchungsgeschichte in Gen 3. Der Teufel wird als ein Dämon, als der aus dem Himmel geflüchtete Engel Satanail identifiziert (slavHen XXXI,4-5)[712]. Hier taucht erneut das Motiv des Neides auf den »König« Adam auf, der über die Erde herrschen soll (slavHen XXXI,3). Die primären Adamschriften führen diesen Gedanken weiter aus[713]. Die Weigerung einiger Engel, Adam als das Ebenbild Gottes in seiner Herrlichkeit anzubeten, führt zu ihrem Abfall von Gott und zur Verbannung des gefallenen Engels und seiner Untertanen aus dem Paradies. Dabei sind die Eifersucht und der Neid des Satans auf die Rangüberlegenheit Adams als Abbild Gottes das ausschlaggebende Motiv für die Abwendung von Gott (ebenso QB 54-56)[714]. Im latLAE und armLAE erzählt der Teufel als gefallener Engel bei der zweiten postparadiesischen Versuchung Evas von seiner Verstoßung aus der Gottesnähe auf die Erde, da er die Proskynese Adams verweigerte (lat/armLAE 12,1-16,3). Auch CavThes berichtet vom Engelfall (3,1-7) und äthAd vom Herabstürzen des ehemaligen Lichtengels Satan (Adambuch 17; 28-29). Der Fürst der unteren Ordnungen beneidet Adam um seine Größe und verweigert eine Verehrung und Anbetung. So wird er mit seinen Mächten aus dem Himmel gestürzt und mit einem abscheulichen Anblick bestraft (Adambuch 45). Johannes Chrysostomos beschreibt den gefallenen Dämon, der von Neid auf die Hoheitsstellung der Menschen aufgezehrt wird und durch die Schlange seine Bosheit verbreitet (HomGen XVI). Grigor Magistros beschreibt in den »Magnalia Dei« den Teufel, den ehemaligen Engel Luzifer, der durch Intrigen und Heuchelei seinen Neid offenbart (13,7)[715]. In PalHist 4 ist ebenfalls der Neid das Motiv für den »Feind«, Eva in Gestalt der Schlange zu verführen. Die Macht Adams, die Tiere zu benennen, gibt bei der Pirke de-Rabbi Elieser den Ausschlag für Samael, Adam zur Sünde zu verführen (Kap. 13). Im Koran (Sure 7,11-27) ist Iblis der abgefallene Engel, der sich weigert, vor Adam niederzufallen. Er wird von Allah wegen seines Hochmuts verflucht und so zum teuflischen Versucher der Protoplasten. Liturgische Gebete zum Prokoimenon am Vorabend des Käse-Fastensonntags nehmen in vielen Strophen das Neid-Motiv des hinterlistigen Feindes, des Satans, beim Gedenken an die Vertreibung der Protoplasten auf[716]. Auch in der Totenzeremonie wird der Neid des Teufels als Antriebsmotiv zur Verführung genannt[717]. Die Apokalypse kennt den Engelfall und setzt den Teufel (ὁ διάβολος), den Satan (ὁ σατανᾶς), mit der alten Schlange (ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος) und dem großen Drachen (ὁ δράκων ὁ μέγας) gleich (Apk 12,9, auch 20,2)[718].

Die Person des Teufels per se in der Rolle des Verführers ist in Entsprechung zur sündenverursachenden Untat der Paradiesschlange in Gen 3 im Alten und Neuen Testament an vielen Stellen greifbar. Im Buch Hiob ist der fromme Hiob den Prüfungen des Teufels (ὁ διάβολος) ausgesetzt. In den Evangelien tritt der Satan als Versucher (Mk ὁ σατανᾶς; Mt/Lk ὁ διάβολος) Jesu in der Wüste auf (Mk 1,13; Mt 4,1-11; Lk 4,1-13). Auch das Motiv der dienenden Engel findet dort seinen Niederschlag. Ohne über seinen Ursprung oder sein Wesen zu spekulieren, wird der Teufel oder Satan im Neuen Testament als negative Größe gesehen, als Ursprung des Bösen und als allgegenwärtige gottesfeindliche Wirkmacht, die den Menschen seit dem Sündenfall bedroht. Durch das Auftreten Jesu ist bereits ein Sieg über den Teufel errungen, doch die endgültige Vernichtung in der Endzeit steht noch aus (Röm 16,20; 2Thess 2,9 u. a.). Die mittelalterlichen Apokalypsen definieren die Versuchungen des Bösen durch das Auftreten eines personalisierten Teufels. In der Vita des Andreas Salos wird Andreas die Gestalt des schwarzen Teufels gezeigt, dem die Sünder ausgeliefert werden. Er wird als schwarzer Äthiopier (διάβολος…Αἰθιοπία μέλας) mit Fuchsaugen und abstehenden Haaren beschrieben (VAS 315-318; 2088-89). In der hesychastisch geprägten Theologie des 14. Jahrhunderts in Byzanz ist die Vorstellung vom Teufel als Verursacher der ersten Sünde fest verwurzelt. In seiner zweiten Homilie zur Auffahrt des Herrn schreibt Gregorios Palamas, dass die Übertretung des ersten Menschen nicht aus eigenem Antrieb geschah, sondern durch den Satan, den Diener der Finsternis, verursacht wurde[719]. Der Mythos des Teufels ist

708 Dazu Stichel, Verführung. – Anderson, Exaltation of Adam 83-110.
709 Auch Origenes in »de principiis« identifiziert Luzifer mit dem Satan.
710 Dazu Anderson, Fall of Satan 133-147.
711 Dazu Losekam, Engelfalltradition 46-106.
712 Davon berichtet auch eine slawische Kurzfassung der griechischen Baruch-Apokalypse; dazu Stichel, Verführung mit einer griechischen Übersetzung nach einer Handschrift aus dem 15. Jh.
713 Anderson, Exaltation of Adam 83-110.
714 Dazu Martinek, Paradiesgeschichte.
715 Zum Neid des Teufels als Auslöser für den Sündenfall in der armenischen Tradition Stone, Armenian Tradition 203-208.
716 Fastensonntag 13. 17. 21.
717 Totenfeiern 25.
718 Dazu Kalms, Sturz. – Koch, Drachenkampf.
719 Homilie 5; online verfügbar www.prodromos-verlag.de/Palamas_Auffahrt-2.Hom.pdf (27.07.2019).

in der mittelalterlichen Vorstellungswelt eine omnipräsente reale Größe und fungiert als Personifikation und Inkarnation des Urbösen[720]. Der Diabolos wird als machtvoller Widersacher des guten Schöpfergottes definiert. Die Einführung der Teufelsgestalt in den beiden Kirchen schöpft sicher bewusst oder unbewusst aus dem mythischen Arsenal dualistischer zeitgeschichtlicher Strömungen. Die Abbildung des Diabolos als Vollprofilfigur verdeutlicht ihre Negativbewertung. Die Profilansicht kennzeichnet die Verkörperung des Bösen und reflektiert den in mittelalterlicher Kunst aufzeigbaren Gegensatz zwischen teuflischer Profil- und göttlicher En-Face-Darstellung.

Die differenzierte Auseinandersetzung mit dem personalisierten Teufelswesen, dem gefallenen Engelfürst, der bei der Versuchung Evas auftritt, ist in den primären Adamschriften des LAE verwurzelt. Die bildliche Übersetzung dieser Vorstellung spiegelt sich in der schwarzen Satansgestalt in Akoumia und Diblochori wider. Durch seine Flügel ist er als gefallener Engel Luzifer gekennzeichnet. Die Engelfalltradition spielt in der ostkirchlichen Dogmatik eine große Rolle, da dieses mythologische Theologumenon entgegen der westlichen Erbsündenlehre zu einer Entlastung der menschlichen Schuld führt[721]. Durch den Widersacher Gottes wird das Böse erst in die Welt getragen. Die Einführung des Teufels in Akoumia und Diblochori kongruiert mit der Lehre der orthodoxen Theologie und unterstreicht zusätzlich die Opferrolle Evas.

Diabolos und Schlange

Akoumia und Diblochori kreieren jeweils eine kontaminierte Szene. Sie zeigen den personalisierten teuflischen Versucher zusammen mit der Schlange in Kommunikation mit Eva im linken Bildteil, während rechts Adam vor den Tieren thront. Der Genesisbericht nennt nur die Schlange als Versucherin, eine Satansgestalt wird nicht erwähnt. Die apokryphen Adamschriften beschäftigen sich eingehend mit der Thematik des Verführers. In allen Versionen des LAEs tritt der Teufel auf und benutzt die Schlange für seinen Täuschungsversuch. Dort wird die Beziehung zwischen Diabolos und Schlange ausführlich beschrieben (grLAE XVI,1-XIX,3; ebenso im georgLAE, armLAE und slavLAE). Der Teufel will sich für seinen Herauswurf aus dem Paradies an Adam und Eva rächen. Er überredet die Schlange, ihm bei der Verführung Evas zu helfen. Er benutzt die Schlange als Werkzeug, um Eva zur Gebotsübertretung zu bewegen. Die Schlange, die außerhalb des Gartens Eden wohnte, hängt sich an die Mauer des Paradieses (grLAE XVII,1), und der Diabolos spricht durch ihren Mund Eva die verführerischen Worte ins Ohr, von den Früchten des Baumes zu essen. Zur gleichen Zeit ist Adam damit beschäftigt, die ihm zugeteilten männlichen Tiere in seinem Bezirk zu beaufsichtigen (grLAE XV,2). Auch in grLAE VII,2 betont Adam in seiner Erzählung über den Sündenfall, dass er bei der Versuchung Evas nicht in ihrer unmittelbaren Nähe war. Das Motiv der Abwesenheit Adams während der Verführung Evas wird auch durch das Protevangelium des Jakobus bezeugt[722]. Romanos Melodos erzählt, dass der listige Teufel Eva als Freund und Vertrauter umgarnte, als er sie allein an dem Baume vorfand[723]. Diese Szenenkombination, das gesonderte Gespräch Evas mit dem Teufel und Adam vor den Tieren, ist in beiden Kirchen abgebildet. Der Erzählung im LAE folgend sollte der rechte Teil dieser Episode nicht als Tierbenennung, sondern als Tierbewachung Adams interpretiert werden. Daraufhin lässt Eva die Schlange ins Paradies hinein (grLAE XIX,1), sodass es dann zum eigentlichen Sündenfall kommt, der dann in der nächsten Szene der beiden Kirchen abgebildet ist. Die Schatzhöhle kennt auch die Person des Satans bei der Versuchung Evas. Von Neid gequält nimmt er, um seine Hässlichkeit zu verbergen, Wohnung in der Schlange, um Eva daraufhin mit lügenhaften Worten zu täuschen (CavThes 4,4-13). Der hinterlistige Satan bediente sich der Schlange als Instrument, so schreibt Ephraem in HdP 15,14. Johannes Chrysostomos spricht von dem auf die Erde gefallenen Engel, der sich in der Schlange versteckte, um Eva zu verführen[724]. In seinen Homilien zur Genesis beschreibt er die Hinterlist und Bosheit des gefallenen Dämons, der sich der Schlange als Werkzeug bedient (HomGen XVI). Ein syrischer Kommentar zur Genesis vergleicht das Bild des Teufels in der Schlange mit der Philoxenia Abrahams[725]. Abraham sieht drei Männer, die jedoch in Wirklichkeit Engel sind, so verbirgt sich auch hinter dem Äußeren der Schlange die Person des Teufels. Grigor Magistros beschreibt in den »Magnalia Dei« die Schlange als destruktive Assistentin des Teufels (13,7). Petrus Comestor berichtet von dem gefallenen Luzifer, der die Schlange für sich nutzbar macht (XXI,5). In der rabbinischen Literatur steigt Samael aus dem Paradies herab und findet dort eine Schlange mit Aussehen eines Kamels, auf der er reitet (Pirke de-Rabbi Elieser 13). Die islamische Interpretation übernimmt diese Vorstellung. At-Tabarī erklärt zu Sure 2,36, dass der Teufel Iblis sich im Bauch einer Schlange mit vier Beinen und kamelartigem Aus-

720 Zum Mythos des Teufels in der mittelalterlichen Denkwelt Müller/Wunderlich, Dämonen 485-529.

721 Dazu Staniloae, Orthodoxe Dogmatik I 379-416.

722 Im ProtevJak 13,1 wird die Abwesenheit Adams bei der Versuchung betont, um die Verantwortung für den Sündenfall von Adam abzuwenden. Zugleich wird eine Parallele zu Josephs Zustand bei der Empfängnis Mariens gezogen: »Sollte sich an mir die Geschichte Adams wiederholt haben? Wie nämlich Adam in der Stunde seines Lobgebetes (abwesend) war, da kam die Schlange und fand Eva allein, und betrog und befleckte sie, so ist es auch mir widerfahren!« Protevangelium Jakobus 921. Die rabbinische Literatur nimmt das Motiv der Abwesenheit Adams bei der Versuchung Evas auf, erklärt sie allerdings mit einem Schlaf Adams (Midrasch Gen. Rab. Parascha 19).

723 In dem »Hymnus der Zerknirschung auf Adam und Eva« 9-10; Text s. Romanos Melodos I 267.

724 »In venerabilem crucem sermo« (PG 50, 819-820); Heither/Reemts, Adam 163-166.

725 Eine syrisch-nestorianische Handschrift zum Pentateuch aus der Mingana-Sammlung (MS 553), heute im Selly Oak College in Birmingham, von einem Anonymus im 12. Jh. unter Aufnahme älterer Quellen verfasst; Einführung, photomechanische Reproduktion und Übersetzung s. Levene, Syrian Fathers on Genesis 77.

sehen verbirgt. Ibn Kessir berichtet in seiner Weltgeschichte, dass sich der Satan in seiner wahren Gestalt Eva näherte und sie mit süßen Schmeichelworten umgarnte.

In der Liturgie zum Käse-Fastensonntag wird an die Verführung Evas erinnert: »Doch der listige Satan (Σατὰν δ΄ ὁ δόλιος) hat mich mit Hilfe der Schlange durch Speise verführt und so von Gottes Herrlichkeit getrennt… Einst ward ergriffen von Neid der menschenhassende Feind ob meines seligen Wandels im Paradies. In Schlangengestalt hat er mich überlistet und entfremdet der ewigen Herrlichkeit«[726]. Im liturgischen Vollzug wird grundlegendes Gedankengut aus den apokryphen Adamschriften aufgenommen und in knapper Form für die Gläubigen zusammengefasst. In der Apokalypse ist die Paradiesschlange endgültig mit dem Satan zu einer Person verschmolzen. Apk 12,9 identifiziert den Diabolos mit der alten Schlange und dem großen Drachen.

Die Geschichte des personalisierten Teufels und seiner engen Verbindung zur Schlange als seinem Verführungswerkzeug wird in der primären Adamliteratur ausführlich erörtert und in dem zahlreich tradierten rabbinisch-islamischen Legendengut weiter ausgesponnen. Dieses über Jahrhunderte überlieferte literarische Erbe, das seinen Niederschlag in der Liturgie gefunden hat, wird die Bildfindung der beiden außergewöhnlichen Versuchungsszenen in Akoumia und Diblochori angeregt haben. Ebenso ist die Kontamination dieser Verführungsgeschichte mit der Tierbewachung durch Adam in den apokryphen Schriftquellen verwurzelt.

Adam als Herrscher über die Tiere

Die Benennung der Tiere durch Adam als Einzelszene und in der in Gen 2 beschriebenen zeitlichen Reihenfolge, vor der Erschaffung Evas, wird nur in Panteli ausgeführt. Akoumia und Diblochori verbinden die Darstellung Adams vor den Tieren mit der Versuchung Evas durch den Diabolos zu einer gemeinsamen Handlungseinheit. Eine Herleitung aus Gen 2,20 ist dort nicht anzunehmen. In Gen 2,19-20 wird vor der Schöpfung Evas von der Schaffung der Landtiere und der Vögel berichtet. Danach bringt Gott die Tiere zu Adam, damit dieser ihnen Namen gebe. So zeigt es das Bildfeld in Panteli mit dem vor den Land- und Lufttieren sitzenden Adam. Erst in der darauffolgenden Szene wird Eva erschaffen. Die Darstellung in den anderen zwei Kirchen stützt sich auf die apokryphen Adamschriften. Durch den Bezug auf diese schriftlichen Quellen kann die Szenenkontaminierung dort erklärt werden. Im LAE wird eine Bewachung der Tiere durch Adam beschrieben, während Eva zur gleichen Zeit durch den Teufel versucht wird (s. S. 148). Adam ist für die Beaufsichtigung der männlichen Tiere im Osten und Norden, Eva für die weiblichen Tiere im Süden und Westen zuständig (grLAE XV,2-3; latLAE 32,2; arm/georgLAE 32,3a). In Akoumia sitzt Adam auf dem Thron und erhebt den Zeigefinger der rechten Hand. Vor ihm stehen drei wahrscheinlich männliche Tiere – ein Rind, ein Löwe und ein geflügeltes Drachenwesen. In Diblochori ist die Szene fast identisch, hier stehen hingegen sechs zum Teil hybride, phantasievolle, gleichwohl männliche Tiere vor Adam. Ob es ein Zufall ist, dass beide Kirchen den Szenenteil Adams nach Osten bzw. Norden ausrichten, soll dahingestellt bleiben. Nur durch den Bezug auf die apokryphen Quellen lässt sich die Verbindung der Adam-Tier-Gruppe mit der Versuchung Evas sinnvoll interpretieren.

Der Verknüpfung von der Versuchung Evas durch den Diabolos mit der Herrschaft Adams über die Tiere mag noch eine weitere Vorstellung zugrunde liegen. Die Machtposition Adams als Herrscher korrespondiert mit der Gefährdung durch widergöttliche Mächte, die durch die Teufelsgestalt verbildlicht werden. Im Kontext der im mittelalterlichen Denken präsenten Angstvorstellungen könnte das Motiv des königlichen, von Gott als Herrscher eingesetzten Adam als Trostbild gegenüber der Bedrohung durch den teuflischen Versucher angesehen werden. Ein Bezug auf das messianische Motiv des Sieges über lebensbedrohliche Tiere wie Löwen, Nattern und Drachen als Inkorporation des Bösen, wie in Ps. 91,13 dargelegt, sollte berücksichtigt werden. Dieser Gedanke wird im apokryphen Schrifttum, im Pseudo-Matthäusevangelium, aufgegriffen. Dort huldigen auf der Flucht nach Ägypten Drachen, Löwen und andere wilde Tiere dem Jesuskind[727]. Die abgebildeten Tiere in Akoumia, der Löwe und das Drachentier, könnten als eine Anspielung auf diese oben zitierten literarischen Quellen interpretiert werden.

Sündenfall

Panteli zeigt als einzige Kirche die um den Versuchungsbaum gewundene Schlange. Evangelismos und Ano Viannos benutzen ein Hybridwesen aus Drache, Strauß und Schlange als Versucher beim Sündenfall. Dieses taucht auch in Akoumia und Diblochori in der eigentlichen Sündenfallszene auf. Alle vier Kirchen weisen erhebliche Gemeinsamkeiten im szenischen Aufbau und in der tiermorphologischen Ikonographie auf. Links des Versuchungsbaumes steht Eva und neigt ihr Ohr zum satanischen Drachenwesen, das ihr ins Ohr flüstert. Mit der rechten Hand ergreift sie eine Frucht des Baumes und reicht eine weitere dem rechts des Baumes sitzenden Adam, der seine Hand aufhält. Panteli fällt völlig aus diesem Schema heraus. In zwei Szenen aufgeteilt zeigt die erste nur Eva und die um den Baum gewundene Schlange, die ihr ins Ohr flüstert. Eva hält eine Frucht in der Hand und führt sie zum Mund. Eine weitere reicht sie im nächsten Bildfeld an Adam, der diese vehement ablehnt.

726 Fastensonntag 17.

727 PsMt 18,1-19,2; Text s. Pseudo-Matthäusevangelium 999-1000.

Versucherwesen

Gen 3,1; 4,13-14 nennt die Schlange (ὁ ὄφις) als Versucher der Protoplasten, ohne eine Verbindung zu einem dämonischen Wesen herzustellen. Ihr Attribut ist die Klugheit, φρονιμώτατος πάντων τῶν θηρίων τῶν ἐπὶ τῆς γῆς (Gen 3,1). 2Kor 11,3 berichtet von der List der Schlange, die Eva betrog. Panteli zeigt als einzige Kirche in zoologisch korrekter Übertragung die im Genesisbericht genannte Tierspezies Schlange als Versucher.

Der Verführer in der Sündenfallszene wird in den vier anderen Kirchen als hybrides Drachenwesen gezeichnet. Die flüchtige, sich windende Drachenschlange in Jes 27,1, τὸν δράκοντα ὄφιν φεύγοντα/τὸν δράκοντα ὄφιν σκολιόν, wird als im Meer hausender Drache, als Teufelswesen charakterisiert. Schon hier kommt es zu einer Verschmelzung von Drachengestalt und Schlange (so auch Jes 14,29). Eine ausführliche Beschreibung eines vierbeinigen teuflischen Meeresungeheuers aus dem Tartaros (τετράποσιν ἐν τῷ ταρτάρῳ) als bösartiges feuerspeiendes Reptil liefert die Hioberzählung (Hi 40,20-41,25). Die erweiterte Fassung des Daniel-Buches, Bel Kai Drakon, die nur in der LXX aufgenommen wurde, berichtet von der Versuchung Daniels, die große Drachenschlange, ὁ δράκων μέγας, anzubeten, und von deren anschließender Vernichtung (ZuDan 2 = Dan 14,23)[728]. In den apokalyptischen Schriften wird der Teufel oft mit dem satanischen Drachen identifiziert (Apk 12,3. 9; 13,11; 16,13; 20,2). Zugleich ist die alte Schlange, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, identisch mit dem großen Drachen, sodass es auch hier zu einer Verzahnung von Schlange und satanischem Drachen kommt (Apk 12,9; 20,2). Das zwölfte Kapitel der Apokalypse figuriert die schauerliche mythische Vision des endzeitlichen Drachens, feuerrot mit sieben Köpfen mit Diademen, zehn Hörnern und einem riesigen Schwanz aus Sternen. Apk 13,2 dagegen entwickelt das Feindbild eines teuflischen Wesens als hybrides Tier aus Panther, Bär und Löwe. Der Drache ist keiner zoologischen Gattung zuzuordnen, vielmehr ist er ein sehr vielgestaltiges, wandlungsfähiges und facettenreiches schlangenartiges Wesen[729]. Im apokalyptischen Gedankengut des Mittelalters tritt ebenfalls der Drache als bedrohliches Untier auf, das dem Bereich des Sündhaften zugeordnet wird. Im Leben des heiligen Narren Andreas taucht ein mächtiges monströses Drachenwesen auf, das als Ursprung alles Bösen und als Quelle der Sündhaftigkeit charakterisiert wird (VAS 1972-1973).

Die Bestrafung für die Schlange in Gen 3,14, als ein auf dem Boden kriechendes Wesen zu leben, setzt eine ursprüngliche Fortbewegung auf Beinen voraus. In der jüdischen Überlieferung, im Midrasch Bereschit Rabba XIX, Kap. III,1, beschreibt Rabbi Hosaja die Schlange als aufrechtstehend wie ein Rohr mit zwei großen Tatzen[730]. Diese Reminiszenz an den aufrechten Gang in der rabbinischen Tradition ist in die Abbildung der Drachenschlange eingeflossen. Die Fastenliturgie erwähnt die Drachengestalt als Verführer. In einer Wehklage Evas heißt es dort: »Doch der furchtbare Drache hat mich mit süßer Stimme betört«[731]. Auch Romanos Melodos erwähnt den listenreichen Drachen als Verführer in seinen Hymnen[732]. In mythologischen Sagen und in den Beschreibungen der mittelalterlichen Bestiarien ist der Drache ein Symbol teuflischer, widergöttlicher Mächte. Beschrieben wird das monströse Untier als raubtierartige Chimäre, als eine Mischung aus chthonischer Schlange und echsenartigem Flugtier. Auch die zahlreichen Heiligenlegenden, etwa die Legenda Aurea, definieren den Drachen als zu besiegendes Feindbild des Bösen und der Versuchung. Die Hinzufügung der Drachentöterlegende in die Hagiographie des Georgios belegt das Bewusstsein der Allgegenwart des bösen Drachen im Mittelalter. Der Psalm 90 (91),13 redet über das Zertreten des Drachen (ὁ δράκοντας) als metaphorisches Bild für die messianische Hoffnung auf einen Sieg über die gefährlichen Kreaturen und für die Bewahrung der Gläubigen durch den göttlichen Schutz. Dieses auf Christus übertragene Rettungsmotiv findet Aufnahme in der Liturgie, etwa im freitäglichen Abendgebet, im großen Apodeipnon[733]. Die Komposition des widergöttlichen Versuchers als satanische Drachenschlange, wie sie in den vier Kirchen dargestellt wird, greift grundlegend auf die apokalyptische und die mittelalterlich-dämonische Vorstellungswelt zurück. Reminiszenzen an die Lesung des 90. Psalms im liturgischen Vollzug, der die göttliche Macht über den Drachen rühmt, mögen auch in die Darstellung des monströsen Fabelwesens eingeflossen sein.

In allen Kirchen ist der Vorgang des Einflüsterns durch den Verführer dargestellt. Das zum Maul des Drachen bzw. der Schlange hingeneigte Ohr Evas suggeriert dieses Geschehen. Von der Ansprache der Schlange an Eva wird in Gen 3,1 berichtet. Dabei wird in der LXX nur das einfache Redeverb εἶπεν benutzt, ohne auf einen besonderen Sprechmodus zu verweisen. Direkte Vorlagen für das Einflüstern gibt es in den Quellen nicht. Onomatopoetische Assoziationen könnten zu diesem Sprachvorgang geführt haben. Schlange heißt im Hebräischen »nāḥāš«. Der Wortstamm lässt sich vom Zischlaut der Schlange ableiten. Im übertragenen Sinn wären hier dann das Züngeln oder Flüstern gemeint. Die islamische Interpretation der Versuchungsgeschichte verwendet häufig das Motiv der Einflüsterung des Versuchers in das Ohr Evas (etwa im Koran, Sure 7,20)[734]. In der syrischen Schatzhöhle dreht sich Eva zur Schlange um, die sie beim Namen rief (CavThes 4,13). Andeutungen der Einflüsterung gibt es in der Liturgie zum Käsesonntag. Die listige Schlange raunte in Evas Ohren das

728 Zu der Drachenerzählung im Danielbuch Wysny, Drachen.
729 Koch, Drachenkampf 238-252.
730 Natursagen 216.
731 Fastensonntag 21.
732 »Hymnos auf das Heilige Kreuz« Prooimion II,10; Text s. Romanos Melodos I 301.
733 Apodeipnon 6.
734 Zum Motiv des Einflüsterns durch den Satan Larsson, Sound of Satan 49-64.

Wort der Verblendung, und der furchtbare Drache hat Eva mit süßer Stimme betört (δελεάζω)[735].

Gebotsübertretung Adams und Evas

In Panteli ist die Verfehlung ausschließlich Eva und natürlich der Schlange zugewiesen, während Adam standhaft bleibt und die Frucht ablehnt. Die schuldhafte Rolle Evas wird über die Ablehnung Adams hinaus noch durch die Verdoppelung der oralen Aufnahmegebärde Evas betont. Die anderen Kirchen beschränken sich allein auf den Pflückvorgang durch Eva und zeigen demonstrativ den unzweideutigen Annahmegestus Adams. Diese Interpretation der Standhaftigkeit Adams in Panteli widerspricht dem Genesistext 3,6b (= Jub III,21b): »sie nahm und aß von seiner Frucht. Und sie gab auch ihrem Mann mit ihr und sie aßen«. Gen 3,17 (= Jub III,25) erwähnt neben der Verurteilung Evas und der Schlange auch die Schuldzuweisung an Adam: »Weil du auf die Stimme deiner Frau gehört hast und von dem Baum gegessen hast…«. Die anderen vier Kirchen folgen dem Text der Bibelstellen. Sie zeigen zwar nicht den Essvorgang, indessen jedoch die Demonstration der Entgegennahme durch die hingestreckte geöffnete Hand Adams. Sie beschreiben die dreiphasige Sündenfallgeschichte nach Gen 3,1-6, die mit der Versuchung und dem Betrug durch die Schlange beginnt und dann über den Fehltritt Evas bei der Verführung und Schuld Adams endet. Die Tendenz, die Hauptschuld auf Eva abzuwälzen wie in Panteli, findet sich bereits in der apokryphen alttestamentlichen Schrift Jesus Sirach. JesSir 25,24 bezeichnet die Frau als Ursprung aller Sünde. Eva als zeitlich erster Sünderin kommt eine größere Schuld zu, da sie ihrerseits daraufhin auch Adam verführte. Die Verführung Adams durch Eva vermindert seine Schuld. Das grLAE XXI,1-5 berichtet ausführlich von dem Essen der Frucht auch durch Adam. Er widersteht nicht der eindringlichen Überredungskunst Evas, die wiederum der Schlange einen Eid geleistet hat, auch Adam von der verbotenen Frucht zu geben. Obwohl eindrücklich von der Bestrafung Adams, seiner Schuld und seiner als Strafe aufgefassten Krankheit die Rede ist, gibt es auch dort verdeckte Hinweise auf eine Hauptschuld Evas. Im grLAE VII,1 beklagt Adam, dass er wegen Eva sterben muss. Eva lamentiert zutiefst über ihre folgenschwere Gebotsübertretung und ihre Verfluchung beim Tag der Auferstehung (grLAE X,2). Evas Bußgebet betont die Schuld speziell ihres Fehltritts und endet mit dem Satz: »Jede Sünde in der Schöpfung ist durch mich geworden« (grLAE XXXII,1-2). Auch die lateinische Version benennt die Hauptschuld Evas, indem diese zu Adam sagt: »Von mir her ist dir diese Schuld zugewachsen« (latLAE 35,2). Philo von Alexandrien beschreibt die negative Rolle Evas als sinnliches Prinzip, als Wurzel aller Begierde, als Verursacherin der Sünde, die Adam den Tod bringt[736]. In dem pseudepigraphischen Pastoralbrief, dem 1. Timotheusbrief, wird die Vorrangstellung Adams als Erstgeschaffenem schöpfungstheologisch begründet (1Tim 2,13). 1Tim 2,14 deutet den Genesisbericht einseitig als Verfehlung Evas und weist eine Verführung Adams ab[737]. Die besondere Schuld liegt bei Eva. Nur sie wurde verführt und hat die Übertretung begangen. Auch in 2Kor 11,3 wird nur Eva als die Verführte bezeichnet. Übernommen und verstärkt wird dieses Negativurteil über Eva von vielen Kirchenvätern[738]. Tertullian erkennt bei der Frau die viel größere Empfänglichkeit für die Sünde, sie ist das Einfallstor des Teufels. Eva ist zwar Verführte, zugleich aber auch selbst Verführerin und somit die Hauptschuldige des Sündenfalls, durch ihre Schuld musste Christus sterben (CultFem 1,1)[739]. Bei Ambrosius hat der Teufel zwar Eva verführt. Doch ihre Verantwortlichkeit ist etwas größer als die Adams, da sie ihn trotz des Wissens um ihren Fehltritt dazu überredet hat, auch zu sündigen. Durch sie ist der Tod in die Welt gekommen (DePar 6-15)[740]. Johannes Chrysostomos schreibt, dass Eva die Übertreterin des Gebotes ist. Adam, der am leichtesten gesündigt hat, wurde durch sie mit falschen Lehren beschwatzt. Nach dem Sündenfall ist sie der Herrlichkeit des Mannes unterstellt (HomTim IX)[741]. Zugleich konstatiert Johannes Chrysostomos die Vorbildfunktion des supralapsarischen Adam für das mönchische Fastengebot (HomMatth 68,3)[742]. Dagegen betonen die griechischen Kirchenväter Gregor von Nazianz, Clemens von Alexandrien oder Irenäus, dass die Schuld gleichermaßen bei Adam und Eva liegt. Durch Origenes und später durch Augustin verstärkt sich der Gedanke, dass Eva, speziell die weibliche Sexualität und Verführbarkeit, der Ursprung der Sünde sei. Auch die Erzählung Genesis B versucht ein günstiges Licht auf Adam zu werfen. Der Satan ermöglicht Eva eine Vision des Thrones Gottes und garantiert so die Rechtmäßigkeit des Essens der verbotenen Frucht. Nur durch diese Vortäuschung Evas wird Adam zu der Verbotsübertretung bewegt (626-723). In eine Klage über das verlorene Paradies wird die Vorstellung der Hauptschuld Evas auch im liturgischen Vollzug des Fastensonntags der Vertreibung übernommen: »Das irdische Paradies wurde für Adam angelegt und wegen Eva geschlossen«[743]. In monastischen

735 Fastensonntag 13. 21.

736 Etwa in »de opificio mundi« 157-169 und »quis rerum divinarum heres sit« §53; dazu Kaiser, Philo 226-229. Bereits im 1. Jh. n. Chr. wird in der Apokalypse des Abraham (heute nur noch in slawischer Sprache überliefert) die Verführung Evas in einen sexuellen Kontext gestellt. Auch in der rabbinischen Tradition wird von einer sexuellen Verführung durch die Schlange beim Sündenfall Evas erzählt (R. Jonathan Yev 103b).

737 Dazu die Kommentare zum 1. Timotheusbrief Oberlinner, Pastoralbriefe. – Roloff, Timotheus.

738 Dazu Kvam/Schearing/Ziegler, Eve & Adam 128-155. – Flood, Representations of Eve.

739 »De cultu feminarum« PL 1. 1303-1334; Text s. Tertullian, Cultu Feminarum 176-177.

740 Ambrosius, »de paradiso« 6-15; PL 14, 275-314; Text s. Ambrosius, Paradiso.

741 Johannes Chrysostomos in der 9. Homilie zum 1Tim (PG 62, 544-545); deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien 1Tim.

742 Johannes Chrysostomos, »90 Homilien zum Matthäus-Evangelium = homiliae XC in Matthaeum« (PG 58, 643-644); deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien Matthäus 608; dazu Auf der Maur, Mönchtum; zur mönchischen Vorbildfunktion Adams s. auch S. 103-104.

743 Fastensonntag 19.

Kreisen des Mittelalters ist diese patriarchalische Vorstellung weit verbreitet. Die Ansicht der größeren Schuldzuweisung an Eva und ihrer Nachrangigkeit sowie die Tendenz zu einer Glorifizierung Adams haben sicherlich Einfluss auf die Darstellung des standhaften Adam im Katholikon des Mönchsklosters in Panteli genommen. Die anderen vier Kirchen zeigen keine Schuldverteilung zuungunsten Evas.

Versuchungsbaum

Die beiden Bäume in Evangelismos und Akoumia scheinen ein Eigenleben zu besitzen, denn sie reagieren auf das Pflücken der verbotenen Frucht mit Zorn und Missfallen. In Evangelismos rotieren die hellen Strahlen in der Mitte, und kleine Energiebündel und Funken werden weggeschleudert. In Akoumia neigt sich der Baum zur Seite. Das Sonnengesicht ist blutrot gefärbt und zeigt ärgerliche Gesichtszüge. Kugeln und kleine Flammen werden herauskatapultiert. Diese für Genesis-Szenen bildlichen Eigentümlichkeiten weisen Affinitäten zur Beschreibung apokalyptischer Visionen auf, die Feuerräder (etwa Ez 1,15-21; 10,1-22; 11,22; Dan 7,9), die sich drehen wie ein Wirbelwind (Ez 10,13) oder das Blitzen aus dem Feuer (Ez 1,13; Apk 4,3; ApkPetr 5). Das Phänomen des lodernden rotierenden Feuerrades als endzeitliches Motiv wird in der protologischen Vertreibungsszene Gen 3,24 eingesetzt. Dort wird zur Bewachung des Paradieses ein flammendes, sich drehendes Schwert (τὴν φλογίνην ῥομφαίαν τὴν στρεφομένην) eingeführt. Durch das Wort ῥομφαία könnten assoziative Bezüge zu den schwertförmigen Blättern in Evangelismos hergestellt werden. Zum einen sind literarische Bezüge zu apokalyptischen Endzeitsymbolen erkennbar, zum anderen visualisieren diese energetischen Phänomene die oben beschriebene Immanenz Gottes im Lebensbaum und seine Wirkenergien (dazu S. 138-139). Ephraem, der den Paradiesbaum als Ort der Gottespräsenz interpretiert, beschreibt in seinen Hymnen über das Paradies den Versuchungsbaum beim Sündenfall. Adam flieht vor der schreckenerregenden Reaktion des Baumes: »Doch als er die innere Herrlichkeit sah und sie mit ihren Strahlen aufleuchtete, floh er nach draußen«[744] (HdP 3.13).

Apokalyptische und kosmische Zeichen

Evangelismos, Akoumia und Diblochori verwenden bildrhetorische Zeichen, die auf eine bedrohliche endzeitliche Atmosphäre beim Sündenfall hinweisen. Bereits bei der Gebotsübertretung ist das energetische Sonnenbaumgebilde in Akoumia am unteren Stamm durch einen Sechsflügler versperrt. Gen 3,24 erwähnt die Cherubim, die nach der Vertreibung den Baum des Lebens bewachen sollen. Jes 6,1-7 beschreibt sechsflüglige Engelswesen, Hexapteryga, die als Seraphim, als feurig-brennende Engel, die Herrlichkeit Jahwes umschweben. Auch in Apk 4,6-17 bewachen Sechsflügler den Thron Gottes. Der Thron Evas in Diblochori ist durch einen Vierflügler bedeckt. In Ez 10 werden diese als Begleiter des himmlischen Thronwagens erwähnt, weiterhin haben sie auch wie in Diblochori eine Wächterfunktion. So schützen sie die heilige Bundeslade, indem sie sie mit ihren Flügeln bedecken (Ex 25,17-20).

In Diblochori sind weitere versteckte, in die Szene integrierte Bildchiffren eingefügt, die auf bedrohliche apokalyptische Vorzeichen hinweisen, die blutrote Sonne am Paradiestor, der feuerrote Kopf eines Ungeheuers im roten Feuerstrom hinter der gerade verführten Eva und die Fesselung von Evas Füßen durch den geringelten Schwanz des Drachen. Die Veränderung der Gestirne gehört zum apokalyptischen Repertoire (Jes. 13,10; 34,4; Ez 32,7-8; Joel 2,31; 3,15; Mk 13,24; Mt 24,29; Lk 21,25; äthHen 80,4; 102,2). Beim Tod Adams im LAE verdunkeln sich Sonne und Mond und fallen herab (grLAE XXXVI,1; latLAE 46,1). Explizit der rote Blutmond ist ein Symbol des Weltgerichts. Joel 2,31 berichtet von der Verwandlung des Mondes zu Blut, wenn der schreckliche und furchtbare Tag der Herren kommt (als Zitat auch in Apg 2,20). In Apk 6,12 wird bei der Öffnung des sechsten Siegels die Sonne schwarz und der Mond wie Blut. Die ApkPls (4-6) und die ApkAnas (§25-28) beschreiben die Elemente Sonne, Mond und Sterne als aktive, personalisierte Akteure beim Weltgericht. Sie erheben Einspruch bei Gott, der Geduld hat mit den Sündern und auf ihre Buße wartet. Sie fordern, dass die Sünder, die keine Reue gezeigt haben, vernichtet und vertilgt werden. Diese kosmischen Endzeitsymbole finden Aufnahme in der Fastenliturgie des Käsesonntags. Adam wurde aus dem Paradies der Wonne verstoßen, und »die Sonne verhüllte ihre Strahlen, Mond und Gestirne wurden zu Blut«[745]. Auch das Untier, das dem Meer entsteigt oder aus der Erde hervorkommt, ist als apokalyptische Bedrohung bekannt (Apk 13). Die apokryphen Adambücher berichten von dem Angriff eines wilden Tieres mit scharfen Zähnen auf Eva und Seth bei ihrer Reise zum Paradies (grLAE 10-12; auch latLAE 37,2-39,2, das vom Biss einer Schlange erzählt). Die Erscheinung des bösen Tieres ist eine nachträgliche Interpretation des Sündenfalls, deren Folge die Schutzlosigkeit des Menschen und die Aufhebung des paradiesischen Friedens ist. Möglich ist auch eine Identität des wilden Tieres mit dem Satan oder allgemein der Macht des Bösen, wie es auch hier in Diblochori zu interpretieren wäre. Unterlegt ist der Hintergrund dieses eschatologischen Zeichens mit der Farbe Scharlachrot. Das rote Kolorit ist in der Apokalyptik ein Symbol des Verderbens und der Hölle (Apk 17,3; 18,16; 19,13). Dieser Farbton wird zur Kennzeichnung des Feuerstroms verwendet, der die Sündigen verschlingt (äthHen XVII,5; XXI,7; XXIII,2; XXIV,1; ApkPetr 5; etc.). Die Fesseln um Evas Knöchel sind identisch mit

744 Toepel, Schatzhöhle 161.

745 Fastensonntag 7.

den im Alten Testament beschriebenen »Stricken der Sünde« (Sprüche 5,22) oder den »Stricken des Todes« (Ps 116,3). Der nicht nach Gottes Gerechtigkeit strebt, wird von den Schlingen des Teufels gefangen (2Tim 2,26). Ephraem beschreibt die Fesseln der Sünde, die durch den bösen Feind, den Satan, gelegt werden, als Ketten oder Spinnfäden, die den sündigen Menschen binden und vom Guten fernhalten[746]. Die apokalyptische Literatur kennt die gefesselten Sünder in der Unterwelt (EvNik 5(21). Bei der Darstellung des Sündenfalls erfolgt eine Antizipation endzeitlicher Indikatoren. Diese werden aus dem apokalyptischen Schrifttum übernommen und zur bildlichen Beschreibung urzeitlicher Ereignisse eingesetzt.

Die Bedeckung

Einzig Diblochori zeigt in einer kontaminierten Szene mit der Versuchung den Ablauf der Bedeckung der Scham mit Blättern. Die anderen Kirchen verbildlichen diesen Vorgang nicht, sondern setzen ihn voraus, indem sie die Protoplasten beim Verbergen und bei der Vertreibung mit Blätterschurzen darstellen. In Diblochori hält Adam bereits ein Blatt vor seine Scham und reckt sich hoch zu einem Baum mit großen gezackten Blättern, pflückt ein weiteres und reicht es an Eva, die auf den Stufen zur geschlossenen Paradiestür hockt. Diese Episode entspricht dem biblischen Bericht. In Gen 3,7 wird erzählt, dass sich Adam und Eva nach der Erkenntnis der Nacktheit Schurze aus Feigenblättern machten. Jub II,21-22 beschreibt eine schrittweise Bedeckung, allerdings in umgekehrter Reihenfolge als in Diblochori. Eva legt sofort nach dem Essen der verbotenen Frucht die Feigenblätter über ihre Scham. Erst danach gibt sie Adam die verbotene Frucht, der sich dann nach deren Genuss auch einen Schurz aus Blättern zusammennäht. Ebenso berichtet es die Schatzhöhle (CavThes 4,16-20). Auch das grLAE XX,4-5 verweist auf die Blätter des Feigenbaums, da dieser der einzige Baum war, der seine Blätter nach dem Sündenfall nicht abgeworfen hat.

Verbergen

Das Verbergen der Protoplasten vor dem zürnenden Gott nach dem Sündenfall ist in allen Kirchen bis auf den verkürzten Zyklus in Ano Viannos abgebildet, jedoch nur in kontaminierter Form mit dem Gericht über Adam und Eva. Ikonographisch zeigen sich große Ähnlichkeiten. Die Stammeltern sitzen nackt, bis auf die Blätterschurze, dicht beieinander in einer Höhle aus hochgewachsenem Blattwerk, wenden die Köpfe zurück zum göttlichen Tribunal und lassen das Gerichtsurteil über sich ergehen. Allein in Evangelismos fehlt das Laubversteck.

Das Verbergen folgt auch in Gen 3,8 direkt auf den Sündenfall. Adam und Eva verstecken sich inmitten der Bäume des Gartenparks, als sie die nach Adam rufende Stimme des Herrn hören, der dort zur Abendzeit umhergeht. Die anthropomorphe Handlung des göttlichen Wandelns im Paradies wird nur in Ano Viannos gezeigt. Die anderen Kirchen wählen die Bildformel des in Distanz thronenden Richters oder den göttlichen Lichtstrahl. Das Jubiläenbuch erwähnt den Verbergungsvorgang nicht. Im LAE gibt es nur einen indirekten Hinweis, indem Gott Adam anruft: »Warum verbirgst du dich vor mir?« (grLAE VIII,1). Details werden nicht ausgeführt, da die Bestrafung den Haupttopos bildet. Im äthAdam 36 verstecken sich die Protoplasten zwischen zwei Feigenbäumen. Das höhlenartige Blätterversteck, wie es die vier Kirchen formulieren, ist eine eigene bildliche Ausschmückung, die sicherlich auf der Grundlage der biblischen Erwähnung des Verbergens zwischen den Bäumen entstanden sein mag. Die rötliche Färbung der Blätter in Akoumia mag, wie auch die apokylyptischen Symbole beim Sündenfall, aus dem endzeitlichen Themenkreis entlehnt sein.

Gericht

Das erste Gericht über die in ihrem Versteck sitzenden Menschen fehlt nur in Ano Viannos, wo gleich nach dem Sündenfall die Vertreibung erfolgt. Der Inhalt des göttlichen Richterspruches ist nur in Evangelismos szenenintern im unteren Bildfeld eingefügt. Die anderen Kirchen verlagern die aus dem Urteil folgende Situation der Ureltern in die postparadiesischen Episoden.

Richter

Die Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori präsentieren den auf dem Richterthron sitzenden Pantokrator, umgeben vom himmlischen Hofstaat, in Entsprechung zu der Schöpfergruppe bei den Erschaffungsszenen. Eine narrative Sequenz über die Throninstallation beim ersten Gericht gibt es im grLAE. Dort wird von der Aufrichtung des Thrones Gottes am Platz des Lebensbaumes zum Strafgericht über die Protoplasten berichtet (grLAE XXII,4). Auch im slavLAE 10 steht: »Dann kam der Gebieter und sein Thron wurde in der Mitte des Paradieses errichtet«[747]. Die Visionen und Endzeitreiseberichte der apokalyptischen Literatur sind durchtränkt mit Bildern vom Thron Gottes beim letzten Gericht (dazu S. 130-131). Der thronende Christuslogos im Typus des endzeitlichen Weltenrichters, wie er in den Vorstellungen des apokalyptisch ausgerichteten Schrifttums verankert ist, ist Schöpfer und zugleich Richter beim ersten Gericht. Panteli bedient sich des

746 In den »sermones I« und »sermo II«, 1045-1097; Texte s. Ephraem, Sermones I 42-44.

Lichtstrahls aus dem Himmelssegment als Symbol der schöpferischen Macht und richterlichen Gewalt Gottes.

Schuldzuweisungsmotiv

Gen 3,9-19 berichtet ausführlich über den Inhalt des göttlichen Richterspruches. Dabei wird zuerst Adam angesprochen, der die Schuld der Übertretung an Eva weitergibt. Diese macht indes die Schlange für die Verführung verantwortlich. Alle drei werden von Gott gerichtet. Dieses Motiv fehlt in Evangelismos, Akoumia und Diblochori. Dort erhalten Adam und Eva, die durch berührende Handbewegungen einander beistehen, gleichzeitig ihren Urteilsspruch. Adam und Eva zeigen durch ihre Gestik und ihren engen Zusammenhalt die gemeinschaftliche Annahme des Urteilsspruches. Die Schlange hat hier keinen Platz, der Richterspruch über sie wird ignoriert. Die Szene wird in den vier Kirchen mit dem biblischen Anruf »Adam, wo bist du?« überschrieben (Gen 3,9). Die griechischen Kirchenväter sehen diese persönliche Anrufung Gottes als eine liebevolle Zuwendung an den sündigen Adam. Dieser wird im Gericht nicht zum Tode verurteilt, wie es in der göttlichen Anweisung an Adam in Gen 2,17 angedroht war, oder verflucht wie die Schlange (Gen 3,14). Johannes Chrysostomos erkennt in der persönlichen Namensanrufung Adams die Menschenfreundlichkeit und Fürsorge Gottes. Der vom bösen Dämon betrogene Mensch wird von Gott trotz seiner Sünde nicht gänzlich vernichtet. Er hat Adam weder verabscheut noch verworfen. Vielmehr ist Gott gekommen wie ein Arzt zu einem Kranken und hat seine unaussprechliche Güte offenbart. Zugleich klingt ein strenger Tadel in dieser Frage mit. Gott kam in seiner Funktion als Richter herbei, milderte jedoch den Urteilsspruch ab (adPopAntioch 7,4)[748]. In Panteli dagegen ist der Weisungsgestus der Schuldabwälzung der beiden Protoplasten verbildlicht, wie er im Genesistext beschrieben ist. Adam streckt die erhobenen Hände in Richtung Eva, die ihrerseits zur Schlange hindeutet. Diese Schuldabschiebung, wie in Panteli gezeigt, wird von den Kirchenvätern tendenziell negativ bewertet. Ephraem hätte ein Einsehen der Schuld, ein reuiges Geständnis ihres Fehlers und ein demütiges Bitten um Versöhnung bei Adam erwartet. Auch Eva hätte durch Tränen um Verzeihung bitten sollen, anstatt die Schlange zu beschuldigen[749]. Nach Johannes Chrysostomos fehlt es den Stammeltern an Demut, da sie nicht für ihre Vergehen einstehen (HomGen VII,2)[750]. Panteli jedoch entscheidet sich für die Schuldabwälzung, da sie eine zusätzliche Schuldentlastung Adams bewirkt. Das so untermauerte adamitische Idealbild passt sich in das mönchische Konzept des Klosters ein.

Apokalyptische Zeichen

Apokalyptische Vorwarnungen sind in die Urteilsszene integriert. Evangelismos ersetzt einen Engel des Hofstaates durch einen schwebenden Sechsflügler. In Akoumia befindet sich an der Paradiesmauer das blutrot gefärbte Sonnengesicht des kosmisch-dynamischen Schöpfungsbaumes. Neben der unheilvollen Rotfärbung ist auch die Gesichtsstellung als Vollprofilansicht negativ konnotiert[751]. In Akoumia und Diblochori schwebt drohend ein Posaunenengel im Himmelssegment. Der Posaune blasende Engel ist ein wichtiges Indiz für den Beginn des Weltgerichts oder das Inkrafttreten einschneidender bedrohlicher Weltereignisse. Im Alten Testament wird das Erscheinen Jahwes von Posaunenklängen begleitet (Ps 47,6). Das grLAE XXII,1-2 erzählt im Bericht Evas über den Sündenfall, dass der Erzengel Michael die Posaune bläst, als das Gerichtsurteil ergeht. Auch beim Tod Adams erklingt der Posaunenton durch einen Engel (grLAE XXXVII,1; latLAE 47,1). In der Apokalypse des Johannes tönen sieben Posaunen bei den endzeitlichen kosmischen Geschehnissen (Apk 8,2-9. 21; 11,15-19). Weitere neutestamentliche Stellen verwenden die Posaune in eschatologischem Kontext. Beim Schall der letzten Posaune werden die Toten auferweckt (1Kor 15,52). Bei der zweiten Wiederkunft Christi erklingt der Posaunenstoß Gottes durch seinen Engel (1Thess 4,16; Mt 24,31). In der Totenliturgie wird das Harren auf die Parusie des Herrn mit dem Posaunenschall verknüpft[752]. Bei der protologischen Urteilsverkündung werden erneut endzeitliche literarische Komponenten in die Urzeit transferiert.

Vertreibung

Neben Erschaffung und Sündenfall ist die Vertreibung eine der zentralen Szenen, die in allen Kirchen außer der in Evangelismos, die mit dem Gericht endet, bezeugt ist.

Ausführende Akteure

Die Vertreibung wird von Engeln ausgeführt. In Akoumia und Diblochori agieren sie durch den Schiebe- und Ziehvorgang. In Ano Viannos erfolgt ein sehr handgreiflicher Hinauswurf durch einen Engel. Die zweigeteilte Szene in Panteli verwendet eine doppelte Vertreibungsmacht, eine energetisch-anikonische und eine angelogische.

In Gen 3,23-24 wird die Vertreibung zweimalig ausgesprochen und mit zwei unterschiedlichen Verben belegt. Um den Menschen den Zugang zum Lebensbaum zu verwehren,

747 Synopsis Adam Eve 28.
748 Homilie XXI »de statuis ad populum Antiochenum habitae« (PG 49,15-22); deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien de Statuis 171-172.
749 »Gottes Reue über die Erschaffung des Menschen wegen des Sündenfalls«, 4. Kap. aus der Rede Ephraems gegen die Ketzer; Text s. Ephraem, Ketzer 250; dazu Uhlemann, Ephräm 277-281 mit weiteren Stellenangaben zu den Kirchenvätern.
750 (PG 53, 153-154).
751 Zur Negativität der Profilansicht Haarstrup, Zannermasken 313-334, bes. 315. – Schapiro, Words and Pictures.
752 Totenfeiern 29. 40.

vertreibt Gott den Menschen (Adam) aus dem Paradies. Er schickt Adam weg, ἐξαπέστειλεν αὐτὸν κύριος ὁ θεὸς (3,23), und er wirft ihn hinaus, ἐξέβαλεν τὸν Αδάμ (3,24). Es ist denkbar, das Schieben und Wegziehen der Protoplasten durch die Engel in Akoumia und Diblochori, ebenso wie das zweifache Austreiben in Panteli, als bildliche Übertragung dieser zwei beschriebenen Aktionen zu interpretieren. Eva wird im Genesistext nicht explizit erwähnt. So ist der Name Adam hier als Gattungsbezeichnung Mensch oder als Typos des Menschen allgemein zu verstehen und nicht als Eigenname[753]. Origenes schreibt dazu: »Da Adam im Griechischen Mensch bedeutet, bietet Mose an den Stellen, die von Adam handeln, Lehren über die Natur des Menschen im Allgemeinen«[754]. Haupthandelnder ist nach der Genesiserzählung Gott selbst (κύριος ὁ θεὸς), der im Garten umhergeht (Gen 3,8). So ist es in Ano Viannos durch den wandelnden Christus dargestellt, allerdings dort mit Beihilfe und Begleitung von Engeln. Das LAE erzählt die Vertreibungsgeschichte ausführlich. Der Befehl Gottes geht an die Engel, Adam und Eva aus dem Paradies hinauszuwerfen (grLAE XXVII,1). Auf die Klage Adams hin unterbrechen sie vorerst die Vertreibungsaktion. Durch einen weiteren Befehl Gottes wird der Herauswurf durch die Engel indessen vollendet (grLAE XXIX,1). Das latLAE beschreibt die in den Bildern aufgenommene Handanlegung des Erzengels Michael: »Der Erzengel Michael nahm meine (Adams) Hand und warf mich aus dem Paradies« (latLAE 28,3). So kann der Engel in Akoumia und Diblochori, der Adam am Handgelenk zieht, als Erzengel Michael interpretiert werden. Das Führen an der Hand durch einen Engel ist zugleich ein apokalyptischer Terminus, ein gängiges Bild für den Beginn der endzeitlichen Himmelsreise der Entrückten, dort als Vorgang des Hineinführens (ApkAnas §11). Das symbolische Bild des An-der-Hand-Führens für den Transitus in die jenseitige Wirklichkeit für den Entrückten wird hier für den Übergang von der paradiesischen in die irdische Welt verwendet. Eine Umkehrung der Vertreibung erfolgt in der Beschreibung der Anastasis im EvNik 8 (24). Der König der Herrlichkeit ergreift Adams Hand und zieht ihn aus der Unterwelt und führt ihn an der Hand zum Erzengel Michael, der ihn erneut ins Paradies einziehen lässt. Liturgisch wird in der Fastenzeit die Hoffnung auf die Wiedereröffnung des Paradiestors akzentuiert[755]. Auch bei den literarischen Vorlagen für die Darstellung des Vertreibungsvorgangs sind die Grenzen von dies- und jenseitigen Paradiesvorstellungen fließend.

Protoplasten beim Auszug

Die Protoplasten werden in Diblochori bei ihrer Austreibung aus dem Paradies völlig nackt abgebildet. Durch die Seitenansicht ist ihre Scham nicht sichtbar. In Ano Viannos dagegen halten sie große Blätter davor. Akoumia zeigt ein Gewand, dessen Ausgestaltung durch die Zerstörung der Malfläche nicht exakt zu bestimmen ist. Die grüne Farbe verweist auf ein Blätterkleid. Nur in Panteli tragen die Stammeltern bei der Vertreibung Fellkleider. Adam ist in vorderer Position platziert, Eva folgt dicht dahinter. Nur in Panteli ist die Reihenfolge vertauscht.

Gen 3,21 erzählt, dass Gott Adam und Eva lederne Gewänder aus Häuten (χιτῶνας δερματίνους) machte und sie ihnen anlegte. In Panteli wird diese Bekleidung als Fellkleidung interpretiert. In der Schatzhöhle bekleidet Gott die Ureltern mit Kleidern aus Leder (CavThes 4,22). Das LAE dagegen kennt keine Bekleidung mit Tierhaut. Theologische Dispute über die neue Einkleidung durch den gnädigen Gott kurz vor der Vertreibung wurden zahlreich geführt. Eine somatische Auslegung der Lederkleider als Körperbedeckung für die Seele gibt es bereits bei Philo (QG 1.52). Origenes beschäftigt sich ausgiebig mit den »Hautkleidern«. Er lehnt die Vorstellung ab, dass Gott Tiere geschlachtet hat, um die Felle dann für die Menschen zu Kleidern zusammenzunähen. So müssen die Kleider symbolischen Sinn haben. In seiner allegorischen Auslegung beschreibt er die Kleider als den erdhaften Leib, als unsere Körperhülle, mit der Fleisch und Knochen bedeckt sind. Durch die Sünde hat Adam seine Unsterblichkeit und seinen paradiesischen Leib verloren und braucht eine neue materielle Umhüllung. So stehen diese Fellkleider auch für die Sterblichkeit des Menschen und die Vergänglichkeit des Fleisches (HomLev 6,2)[756]. Auch Irenäus sieht das Fellkleid als das wahrnehmbare Kleid des Körpers nach dem Fall (adHaer I 5,5). Gregor von Nyssa versteht die postlapsarische Bekleidung als Zeichen der Sterblichkeit (OrCat 8,3)[757]. Die Kleider werden von den Kirchenvätern als Symbol der verdorbenen Natur des Menschen, als Zeichen seiner mühevollen irdischen Existenz, interpretiert. Johannes Chrysostomos dagegen betont mehr den Aspekt der Gnade Gottes, der nach dem Fall für die Menschen sorgt. Liturgisch wird in der Vesper zum Käse-Fastensonntag der Vertreibung gedacht. Im Sticheron im 6. Ton heißt es: »Jetzt bin ich mit den Blättern des Feigenbaums und mit einem Kleid aus Fell umhüllt«[758]. Zugleich ist diese postlapsarische Gewandung inhaltlich mit dem Taufritual verbunden. Der Täufling muss seine alten Kleider, die den protoplastischen Fellkleidern der Sünde und des Todes entsprechen, ablegen und wird mit neuen weißen Gewändern als Zeichen der Erlösung durch

753 So bei Bührer, Anfang 190.
754 Origenes, »contra Celsum« 4,40 (PG 1,1166); dazu Heither/Reemts, Adam 20-21.
755 Fastensonntag 5.
756 »Homiliae in Leviticum« (PG 12, 405-572); dazu Tzvetkova-Glaser, Pentateuchauslegung 99-110.
757 »Oratio catechetica magna« (PG 45,1-9); deutsche Übersetzung s. Gregor von Nyssa, Große Katechese.
758 Fastensonntag 5.

Christus bekleidet. Evangelismos, Akoumia, Ano Viannos und Diblochori verzichten im Gegensatz zu Panteli auf dieses negativ besetzte Zeichen des Verderbens und der Sterblichkeit, vermutlich bedingt durch ihre grundsätzlich optimistische Anthropologie.

Paradiestor

Evangelismos zeigt das durch einen Cherub geschlossene Paradiestor in den Erschaffungsszenen und dann erneut in der Urteilsszene. In Akoumia und Diblochori wird Adam von einem Engel zur geöffneten Paradiestür gezogen. In Ano Viannos fehlt das Paradiestor in Gänze. Panteli hat in der zweiphasigen Vertreibung mittig das verschlossene Tor abgebildet.

Ein Paradiestor wird im Genesisbericht zur Vertreibung nicht erwähnt (Gen 3,23-24). Das Hinausführen aus dem Paradies durch das geöffnete Tor erklärt sich durch seine eschatologische Umkehrfunktion. Das Motiv des Durchschreitens der Pforten des Paradieses ist ein Terminus der Endzeit, dort in umgekehrter Richtung. Der Einzug der Gerechten in Ps 23(24),7-9 oder in Ps 117(118),20 spiegelt die messianische Hoffnung auf Erlösung wider. Im Neuen Testament wird die Endzeittür in Joh 10,9 christologisch interpretiert: »Ich bin die Tür, wenn jemand durch mich hineingeht, wird er selig werden«. Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1-13), das in Evangelismos und Akoumia dargestellt ist, nimmt die endzeitliche Torthematik auf. Nach dem Einzug der Klugen wird die Tür für die Törichten endgültig verschlossen. Auch das Ziehen Adams an der Hand erhält im NikEv ein eschatologisches Gegenstück. Beim Herabstieg Christi in die Unterwelt wird Adam von der rechten Hand des Königs der Herrlichkeit wiederaufgerichtet (8 (24),1).

Auf den Darstellungen, die das Paradiestor zeigen, wird dieses von Sechs- oder Vierflüglern bewacht. In Akoumia ist bereits beim Sündenfall das dynamisch-anthropomorphe Schöpfungsbaumgebilde von einem mächtigen Sechsflügler bedeckt. In der Vertreibungsszene erscheint nur in Akoumia zusätzlich ein Engel, der ein erhobenes Schwert trägt.

Nach Gen 3,24 stellt Gott die Cherubim und das flammend sich hin und her wendende Schwert auf den Weg, um den Baum des Lebens zu bewachen. Die Cherubim und das Schwert nehmen so zwei unterschiedliche Wächterfunktionen ein. Von einem Tor und dessen Bewachung wird nichts erwähnt. Das grLAE übernimmt die Vorstellung von der Abschirmung des Lebensbaums durch einen Cherub und durch das sich drehende Schwert (XXVIII,3). Allein in Akoumia in der Sündenfallszene ist der Schutz des Paradiesbaums durch einen Sechsflügler dargestellt. Das Wächteramt vor dem Paradiestor findet dann in CavThes 5,14 Eingang: »Die Tür des Paradieses wurde geschlossen und ein Cherub davorgestellt, der ein scharfes Schwert trug«[759]. Zugleich werden hier der Cherub und das Schwert zu einem einzigen Wächteramt verbunden. Diese Verknüpfung wird auch in Akoumia abgebildet. Das Schwert, kein rotierendes wie in Gen 3,24 beschrieben, sondern ein in realiter dargestelltes, wird zudem von einem austreibenden Engel und nicht von einem bewachenden gehalten.

Postparadiesische Kompositionen

Zeigten die vorangehenden Szenen viele Gemeinsamkeiten untereinander, so bezeugen alle Kirchen eigenständige und völlig differierende, oftmals sehr individuelle Interpretationen des Urteilsspruches Gottes und des postlapsarischen Erdenlebens.

Trauer der Ureltern

In Panteli lässt sich das Bußmotiv der trauernden Protoplasten auf einem fast völlig desaströsen Bildfeld rekonstruieren. Adam und Eva sitzen vor einem hohen Berg und zeigen Trauergesten. Eva stützt ihre Wange auf ihre rechte Hand, Adam hebt wehklagend die Arme gen Himmel. In der alttestamentlichen Erzählung werden keine Details zum Erdenleben nach der Vertreibung berichtet. Im Genesisbericht ist nur in einem Halbsatz der neue Siedlungsort benannt. Gott siedelte Adam »gegenüber dem Garten der Üppigkeit« (τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς) an (Gen 3,24). Allein der Inhalt des göttlichen Urteilsspruches, die schmerzvolle Geburt, der mühsame Ackerbau und die Sterblichkeit, bietet eine Vorausschau auf die zukünftigen Mühen der postlapsarischen Existenz (Gen 3,16-20). Eine literarische Quelle für die Ereignisse nach dem Herauswurf aus dem Paradies sind die apokryphen Schriften. Das LAE oder die syrische Schatzhöhle verarbeiten das Thema der Betrübnisse und Nöte der Stammeltern auf der Erde. So erzählt das latLAE 1,1: »Als Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden, machten sie sich ein Zelt und verlebten sieben Tage in Trauer und Klage«. Im grLAE wehklagt Adam laut wegen seiner Vertreibung und bittet Gott um Vergebung (XXVII,2). So könnte die Geste Adams in Panteli gedeutet werden. Zugleich wird auch hier eine eschatologische Umkehrung in Aussicht gestellt: »Deine Trauer werde ich in Freude wenden…« (grLAE XXXIX,2). Im äthAd weinen Adam und Eva über die Anweisung Gottes, nicht mehr in den paradiesischen Garten zurückkehren zu dürfen, und empfinden große Reue über ihre begangene Untat (Adambuch 15; 22). CavThes erwähnt das Trauermotiv der Ureltern beim Ausgang aus dem Paradies (5,2). Auch hier tröstet Gott Adam mit der Aussicht auf eine Rückerstattung seines Erbteils. Ephraem nennt eine neunhundertdreißigjährige Trauer Adams über seinen Fall. Die Tränen der Bußtrauer

759 Syrische Schatzhöhle 948.

werden als vorbildhaft für die Gläubigen angesehen und retten die Bußfertigen vor dem Gericht Gottes[760]. Irenäus schreibt: »Außerhalb des Paradieses nun erlitten Adam und sein Weib Eva viel schmerzliches Leid und Wirrsal. Voll Trauer, Mühsal und Seufzen war ihr Wandel auf dieser Welt« (DemApost 17)[761]. Nach PalHist 7 verbrachte Adam nach der Vertreibung 30 Jahre in Trauer. Die Trauer ist auch ein Motiv in den liturgischen Schriften. Sie wird ausschließlich auf Adam bezogen, der mit Klagen vor dem Paradiesgarten sitzt. Das Epigramm »Adam saß vor dem Paradies und betrauerte seine Nacktheit und weinte«, das den linken Teil des Genesisfrieses in der Hagia Sophia in Trapezunt interpretiert, ist aus dem Fastentriodion übernommen. Zugleich wird die Hoffnung ausgesprochen, durch Buße und Fasten eine erneute Wohnstatt im Paradies zu erhalten[762]. Romanos Melodos lobpreist in seinem »Hymnus der Zerknirschung auf Adam und Eva« die Reue, die alle Dämonen vertreibt und durch die das Paradies zurückgewonnen werden kann, das Adam durch die Entehrung der Würde des Fastens verlor[763]. Das Bußmotiv ist positiv konnotiert und mit einer endzeitlichen Erlösungshoffnung verbunden.

Geburt Kains und Abels

In Panteli lässt sich nicht sicher nachweisbar in der Trauerszene der Protoplasten ein Kleinkind rekonstruieren, das dann als Kain zu identifizieren wäre. Diblochori greift die Geburtsthematik als Abschluss des gesamten Zyklus auf. Die Überschrift verweist auf die Geburt Kains. Die kontinuierlich gestaltete Szene teilt sich in aufeinanderfolgende narrative Abschnitte. Ein die Geburt verkündender Engel erscheint in einem Himmelssegment, Eva liegt auf einer Hängematte und wird von Adam liebevoll umfangen, in der unteren Ecke ist das Bad des Kindes eingefügt. Evangelismos hat eine versteckte Miniaturansicht mit den auferlegten Strafen der Protoplasten in die Urteilsszene integriert. Links hockt die mit Schmerzen gebärende Eva, die zusätzlich wegen ihrer Sünde mit Schlangen umwickelt ist[764]. Eva, in Geburtshaltung und mit schmerzverzerrtem Gesichtsausdruck dargestellt, illustriert den Inhalt des Urteilsspruches nach Gen 3,16: »Überaus zahlreich werde ich deine Schmerzen und dein Jammern machen. Unter Schmerzen wirst Du Kinder gebären…«. Das LAE weiß ebenso um die Mühsal, Bedrängnis und Wehen der Geburt (grLAE XXV,1-2). Nach der lateinischen Version wird Eva verwirrt vor Schmerz und bittet Gott um Hilfe (latLAE 19,1). Auch der äthAd berichtet über die Geburtsschmerzen Evas, die so stark waren, dass Adam traurig wurde (Adambuch 67). In Lutwins Eva-und-Adam-Buch klagt und weint Eva bitterlich über die ihr auferlegten schlimmen Qualen, sodass Adam Gott um die Hilfe der Engel bei der Geburt Kains bittet (1615-1833)[765]. Johannes Chrysostomos schildert ausführlich und eindringlich die Schmerzen beim Gebären der Frauen. Die Qualen und die Seufzer dienen der beständigen Erinnerung an die Sünde und den Ungehorsam (HomGen 17).

Im Gegensatz zu Evangelismos wird in Diblochori die positive Sicht dieser Bestrafung für Eva, die Möglichkeit Leben zu schenken, betont. In Gen 3,20 wird Eva Ζωή, Mutter aller Lebenden (ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων), genannt. In Kap. 4 folgt direkt anschließend an die Vertreibung die Geburt Kains und dann Abels. Das »Erkennen« Evas durch Adam, Ἀδάμ δὲ ἔγνω Εὔαν τὴν γυναῖκα αὐτοῦ, beschreibt nicht nur die intellektuelle, sondern auch die sinnliche, emotionale Wahrnehmung, in diesem Fall auch die geschlechtliche Liebe (so gebraucht in Gen 4,1; auch Jub III,34, grLAE I,2; CavThes 5,18)[766]. Diese Zuneigung zwischen Adam und Eva und damit die symbolische Zeugung des ersten Kindes ist in Diblochori durch die innige Umarmung verbildlicht. Das grLAE 1,3 berichtet von der gleichzeitigen Geburt der beiden Kinder als Zwillinge. LatLAE 21,3 erzählt zunächst nur von der Geburt Kains. Kurz nach der Niederkunft siedelt sich Adam mit Eva und dem wundersamerweise des Laufens mächtigen kleinen Kain im Osten an. Dort wird dann erst Abel geboren (22,3). In CavThes 5,19-20 bringt Eva zusätzlich Zwillingsschwestern zur Welt, die dann als Ehefrauen für Kain und Abel fungieren (ebenso äthAd 67)[767]. In latLAE 20,2-21,2 bittet Adam Gott, Eva von den schlimmen Schmerzen zu befreien. Dieser schickt zwölf Engel und zwei Kräfte, um ihr bei der Geburtsvorbereitung zu helfen. Auch Michael ist anwesend und bedeckt ihren Kopf bis zur Brust. Ein Engel erscheint auch in Diblochori. Dieser könnte als helfender Geburtsengel Michael interpretiert werden, wie es im latLAE überliefert ist. Da er jedoch im Himmelssegment erscheint, ist die Option wahrscheinlicher, ihn als Verkündigungsengel zu deuten, der die frohe Botschaft der Empfängnis übermittelt. Dadurch wird die durch einen Engel überbrachte Kundgabe an Eva in eine prototypische Beziehung zur Ankündigung der Geburt an Maria durch den Erzengel Gabriel (Lk 1,26-38) gestellt.

Das Motiv des ersten Bades des Kindes hat weder biblische noch direkte apokryphe literarische Vorlagen. Von einem Bad Jesu durch eine Frau wird nur im arabischen Kindheitsevangelium berichtet, allerdings nicht gleich im Anschluss an die Geburt. Zugleich wird das Bad dort in anderen Kontext gestellt. Das Hauptmotiv dieser Erzählung ist die Heilung durch das wundertätige Badewasser. Vorbilder gibt es in der griechischen Mythologie, etwa beim Bad des neugeborenen Apol-

760 In den »sermones I« und »sermo IV«, 64-133; Text s. Ephraem, Sermones I 110-112.
761 »Demonstratio apostolicae praedicationis«; Textzitat s. Irenäus, Demonstratio Apostolicae 11.
762 Fastensonntag 5.
763 Text s. Romanos Melodos I 263-265.
764 Dazu auch S. 152-153; ikonographische Untersuchungen zu den Schlangen oder Stricken als Stigmata der Sündigen S. 233-234 und S. 242-243.
765 Lutwin's Eva und Adam 173-180.
766 Auch an anderen Stellen wird der Geschlechtsakt so umschrieben (Gen 4,1.17.25; 24,16; 38,26; 1Sam 1,19; 1Kön 1,4). Der entsprechende griechische Ausdruck (γινώσκω) wird im Neuen Testament auch in diesem Sinne verwendet (Mt 1,25; Lk 1,34).
767 In CavThes 5,21 sind es Lebuda und Kelimat, in äthAd Luva und Aklejam. Hier kommt neben der Opferthematik zusätzlich die Eifersucht als Tötungsmotiv für Kain hinzu.

lon[768]. In der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis wird die Badeszene des Dionysos durch die Nymphen beschrieben[769].

Die positive Beurteilung des Kindersegens, die hier in Diblochori vermittelt wird, ist durch die Bezeichnung Evas als Zoe in Gen 3,20 grundgelegt. Zudem korrespondiert der Kindersegen in kulturhistorischer Sicht mit der durch schriftliche Quellen vermittelten Ideologie der mittelalterlichen byzantinischen Gesellschaft, in der Mutterschaft und Sorge für die Kinder als höchste Bestimmung und ehrenvolle Aufgabe für eine verheiratete Frau definiert werden[770].

Landwirtschaftliche Arbeit Adams

Die Arbeit Adams als Ackerbauer ist in zwei Kirchen dargestellt. In Evangelismos ist Adam in Miniaturformat in den unteren Szenenteil des Gerichtsurteils Gottes über die Protoplasten eingefügt. Mit einem über der Schulter hängenden Joch sitzt er neben einem liegenden Ochsen in einer mit Disteln und Sträuchern bewachsenen Landschaft. Akoumia dagegen zeigt eine großformatige Einzelszene. Adam als pflügender Bauer geht hinter einem Ochsengespann her und zieht die Furchen im Acker.

Die Miniaturszene in Evangelismos kann als Verbildlichung des Urteilsspruches Gottes interpretiert werden. Adam werden Daseinsminderungen und Bestrafungen auferlegt. Ihm wird die Schaffung des Lebensunterhaltes durch mühsame Arbeit auf einem Acker mit Dornen und Disteln prophezeit (Gen 3,17-19; auch Jub III,25). In Übereinstimmung mit diesen Textstellen wird in Evangelismos eine mit dornigen Pflanzen und struppigen Sträuchern überzogene Landschaft als Hintergrund der kleinen integrierten Strafszene illustriert.

In Akoumia ist diese Thematik positiv konnotiert. Der Segen der landwirtschaftlichen Produktion steht im Mittelpunkt. Der göttliche Auftrag zur Bearbeitung ergeht zum erstenmal im Paradiesgarten an Adam (Gen 2,15). Der biblische Bericht trifft keine genauen Aussagen über die Modalitäten des Ackerbaus. Details über die Art und Weise dieser Tätigkeit sind nicht Inhalt und Interesse der biblischen Überlieferung. In der Folge beschäftigen sich die Adamschriften eingehend mit dem Thema der alltäglichen Lebensbewältigung. In Akoumia erscheint ein Engel vor Adam, der ihm Saatgut übergibt und den Ochsen beim Pflügen führt. Im ersten Schöpfungsbericht werden bereits die Sämereien erwähnt, die von Gott im Paradies für den Menschen bereitgestellt sind. »Und Gott sprach: Siehe, ich gebe euch samentragende Grünpflanzen, jeglichen säenden Samen, der auf der ganzen Erde ist, und jegliches Holz, das in sich die Frucht eines samentragenden Samens hat – es wird euch Nahrung sein (Gen 1,29). In der apokryphen Überlieferung ist die göttliche Hilfestellung durch Engel beim Erdenleben der Protoplasten ein gängiges und weit verbreitetes Motiv. Die praktischen, göttlich inspirierten Anweisungen für die landwirtschaftliche Arbeit der Menschen werden in der paradiesischen und postparadiesischen Zeit verankert[771]. In Jub III,15 berichten die Engel des Angesichts und der Heiligung, dass sie Adam bereits im Paradies die Ausführung der Bebauung der Erde lehrten. In latLAE 22,2 heißt es: »Und Gott der Herr schickte durch den Engel Michael verschiedene Samen und gab sie Adam und zeigte ihm, zu arbeiten und die Erde zu bebauen, damit sie Früchte zum Essen hätten…«. Der Landbau Adams mithilfe von Ochsen wird ebenfalls in den literarischen Quellen thematisiert. In der slawischen Version des LAE kommt der Erzengel Joel und belehrt Adam über die nützlichen Haustiere. Daraufhin beackert Adam den Boden mit Ochsen, um sich Nahrung zu beschaffen (slavLAE 30-32). Auch bei Johannes Chrysostomos findet sich der Gedanke, dass Adam nach der Vertreibung Hilfestellung durch die Tiere erhält: »Gott hat den Richterspruch über Adam gefällt, aber er wollte sein Los erleichtern und hat es so gefügt, dass viele von den unvernünftigen Tieren an seiner Arbeit teilnehmen sollen« (SGen III,147-158). Aufgenommen wird dieser Gedanke bei Petrus Comestor. Als Trost Gottes nach dem Sündenfall behält der Mensch die Herrschaft über die mittleren Tiere (HistSchol IX,25). Im jüdischen Legendengut, das im persisch-arabischen Raum auch in islamischen Universalhistorien literarisch verarbeitet wurde, haben sich viele uralte Überlieferungen aus dem Erdenleben der Protoplasten erhalten. Hamza al-Isfahani, ein persischer Gelehrter aus dem 10. Jahrhundert, schreibt über die Chronologie Israels unter Berufung auf jüdisch-arabische Legenden. Dort findet auch die Geschichte Adams und Evas Erwähnung. Nach ihrer Vertreibung wird ein Engel von Gott geschickt und unterrichtet Adam bei der Feldarbeit, beim Säen, Dreschen und Mahlen. Auch Eva wird von ihm für ihre Arbeiten angewiesen[772]. Abū Dschaʿfar Muhammad ibn Dscharīr al-Tabarī, ein persisch-islamischer Wissenschaftler, der im 9. Jahrhundert lebte, schreibt in seiner Universalgeschichte Ähnliches. Der Engel Gabriel übergibt Adam einen kleinen Sack mit Weizen und zeigt ihm, wie dieser auszusäen ist. Zudem bringt er einen (roten) Ochsen zum Pflügen herbei, den er Adam übergibt[773]. Ibn Kesir, ein islamischer Schriftsteller aus dem 8. Jahrhundert, erzählt in seinen Erläuterungen zum Koran, dass Gabriel Adam Korn brachte und ihn anleitete, wie er die Erde pflügen, wie er Getreide säen, ernten und kochen müsse. Zudem lehrte er ihn auch die Zubereitung von gesäuerter Milch[774].

768 Im homerischen Apollon-Hymnus waschen die um die Mutter versammelten Göttinnen das Kind.

769 Zum Bad des Kindes in der Mythologie Kroll, Dionysos. – Meinecke, Dionysos 34-37 Abb. 2 (Sarkophag mit der Abbildung des Dionysos-Bades, um 160 n. Chr., Musei Capitolini, Rom).

770 Zu den Schriftquellen Laiou, Women 236 Anm. 13; zur Rolle der Frau in der byzantinischen Gesellschaft Kalavrezou, Byzantine Women.

771 Zur Thematik des adamitischen Ackerbaus in der apokryphen Literatur Dochhorn, Adam 315-346.

772 Dazu Adang, Chronology 293; dazu auch Grünbaum, Sagenkunde 66.

773 Rosenthal, Al-Tabari 299; die Legende ist auch in der Weltgeschichte des Ibn Khaldûn aufgenommen; Text s. Muqaddimah 199.

774 Rosenöl 27. – Natursagen 228.

Solche über Jahrhunderte tradierten und im Mittelalter sehr beliebten und verbreiteten legendenhaften Erzählungen mögen auf die Szene der Feldarbeit Adams eingewirkt haben. Akoumia zeigt durch die Darstellung des helfenden Engels eine weitaus positivere Sicht des Erdenlebens und der Arbeit Adams als die Kirche in Evangelismos, die stärker den Aspekt der Mühsal und der Strafe betont. Das tägliche Brot wird als Verheißung und Gabe Gottes verstanden. Das Beackern des Bodens mit dem zweijochigen Ochsengespann und die kultiviert angelegten Ackerfurchen spiegeln gewiss auch ein authentisches, an realen zeitgenössischen Gegebenheiten orientiertes Bild der kretischen Landwirtschaft wider.

Hausfrauliche Arbeiten Evas

Nur in Akoumia wird Eva eine eigene Arbeitsszene zugeteilt. Im linken Bildfeld sitzt sie vor einem hohen Berg und hält Handspindel und Spinnrocken. Ein Engel bringt ihr die Wolle zum Spinnen. Aus der griechischen Mythologie stammt das Motiv des Spinnens. Klotho, die jüngste der Moiren, spinnt mit einem Spinnrocken den Lebensfaden. Angedacht werden kann auch eine Mythenübertragung von der begabten Weberin Arachne, die Athena zum Wettstreit herausfordert, auf Eva bis zu der den Tempelvorhang spinnenden Maria[775]. Das Alte Testament erwähnt die Tätigkeit des weiblichen Spinnens bei der Herstellung des heiligen Zeltes. Die Frauen spinnen blauen und roten Purpur, das Karmesin und Byssus, zusätzlich wird Ziegenhaar versponnen (Ex 15,25-26). So ist die Spinntätigkeit bereits im biblischen Zeugnis mit Ehre, Hochschätzung und besonderer Auszeichnung einer Frau verbunden und so positiv konnotiert. Im Mittelalter ist der Spinnrocken ein typisches Attribut für die weltliche Arbeit der Frau und wird zugleich zum Tugendideal, wie es schon im Hausfrauenlob in Prov 21,13; 19 bezeugt ist. Die Spindel als Attribut für Eva wird ikonographisch schon früh entwickelt, hat demgegenüber wenig Rückhalt in biblischen oder apokryphen Quellen. In einem syrischen Kommentar zur Genesis unterrichtet Gott selbst Eva in der Kunst des Spinnens[776]. Weitertradiert und ausgeschmückt wird diese Tätigkeit in den jüdisch-arabischen Legenden. Der persische Gelehrte Hamzah al-Isfahani erzählt, dass ein Engel Eva das Weben, Spinnen, Kneten und Brotbacken lehrte[777]. Niedergeschlagen hat sich die Idee der spinnenden Eva in dem berühmten Ausspruch des englischen Priesters John Ball (1335-1381): »Als Adam grub und Eva spann…«. Sehr wahrscheinlich ist eine Verflechtung mit der Ikonographie Marias, die bei der Verkündigung mit einer Spindel oder einem Faden roter Wolle abgebildet wird[778]. Das Protevangelium des Jakobus und Pseudo-Matthäus berichten, dass Maria auserwählt wurde, den Vorhang für das Heiligtum zu erneuern. Sie spinnt zuerst den Scharlach und dann den Purpur, um die Garne dann in den kostbaren Tempelvorhang einzuweben[779]. Eine Übertragung dieser ehrenvollen Arbeit auf Eva wäre im Zuge der Eva-Maria-Typologie anzunehmen.

Im rechten Teil kniet Eva mit einem Engel vor einer Schüssel, in deren helle Essenz beide ihre Hände hineinhalten, während der Engel eine weiße Flüssigkeit aus einer Flasche hineingießt. Nach dem jüdisch-arabischen Gelehrten Hamzah al-Isfahani lehrt der Engel Eva nicht nur das Weben und Spinnen, sondern auch das Kneten und Brotbacken. Abū Dschaʿfar Muhammad ibn Dscharīr at-Tabarī berichtet über eine Anleitung Adams zum Säen durch einen Engel und darüber hinaus auch über eine Belehrung zur Brotzubereitung. Bei Ibn Kesir wird von der Zubereitung der sauren Milch erzählt, die ein Engel Adam lehrt[780]. Da die Überschrift zur Szene in Akoumia nicht mehr vollständig erhalten und teilweise zerstört ist, sind beide überlieferten Möglichkeiten als Interpretation des hier dargestellten Vorgangs zu überprüfen. Die Rekonstruktion der Buchstaben der Beischrift (s. S. 168-169), das vorherige Bild Adams bei der Feldarbeit und ein ikonographischer Vergleich mit kretischen Strafszenen (s. S. 247-248) deuten auf das Verarbeiten des Getreides, auf das Brotbacken mit Sauerteig hin.

Helfende Engel

Neben der alttestamentlich-jüdischen Vorstellung des himmlischen Hofstaats der Himmelsmächte ist in der alttestamentlichen Angelologie die Idee der Engel als Boten Gottes präsent. Ihre Funktion als den Menschen Beistand leistende Wesen oder als personalisierte Hilfe Gottes findet sich an vielen Stellen (Gen 16,7-8; Gen 21,17-21; Gen 22,11.15; Num 22,22-35). Im Talmud wird das Auftreten von Engeln und deren Interventionen ohne biblische Textgrundlage potenziert. Das Erbarmen und die Gnade Gottes nach der Vertreibung ist ein durchgängiges Motiv in den Schriften des LAEs. Der ungebrochene Heilswille Gottes für die Menschen wird dort durch das Eingreifen von helfenden Engeln verdeutlicht. Das Motiv des Trostes für die aus dem Paradies Vertriebenen, der durch Engel vermittelt wird, zieht sich wie ein roter Faden durch die apokryphe Literatur, die sich mit dem postparadiesischen Leben der Protoplasten beschäftigt. Im ÄthAd schickt Gott Michael, Gabriel und Raphael, um Myrrhe, Weihrauch und Goldstäbe zu bringen (Adambuch 30-31) und durch diese Gaben Adam und Eva zu trösten. Im LAE helfen Engel Eva bei der Geburt, sie bringen den lebensnotwendigen Samen und leiten Seth zum Begräbnis Adams und Evas an. Michael spen-

775 So Trinks, Adam-Orestes 141-155; hier ist das Motiv des Spinnens jedoch negativ belastet, da die prahlerische Arachne für ihren Hochmut in eine Webspinne verwandelt wird.
776 Levene, Syrian Fathers on Genesis 79; dazu auch Erffa, Genesis 344. – Saurma-Jeltsch, Profan 283-328. 303-307.
777 Adang, Chronology 293.
778 Dazu Spatharakis, Rethymnon 274-275 Abb. 115 mit der Verkündigung an Maria in der Hagios Ioannis-Kirche in Axos, Kreta.
779 ProtevJak 10,1-11,1; Text s. Protevangelium Jakobus 920; so auch PsMt 8,5.
780 Quellenangaben s. S. 158.

det Seth Trost mit der Aussicht, im endzeitlichen Paradies das Öl der Barmherzigkeit zu erlangen. Zugleich überreicht er für das diesseitige Leben wohlriechende Spezereien wie Narde, Safran, Minze und Zimt (latLAE 43,2). Auch Adam und Eva werden nach ihrer Vertreibung von Engeln mit Gewürzen wie Safran, Narde, Kalmus, Zimt und weiteren Samen von einem Engel für ihren Unterhalt versorgt (grLAE XXIX,5-6). Im äthAd bringt Gabriel auf Befehl Gottes Weihrauch aus dem Osten des Paradieses und Raphael Myrrhe aus dem Westen (Adambuch 30). Zusätzlich übergibt der Cherub, der den Garten bewacht, zwei Äste mit Feigen aus dem Paradies an Adam und Eva (Adambuch 32). Die slawische Version benennt in der Cheirographen-Episode den Erzengel Joel als Kulturbringer. Er führt Adam in die Grundlagen des Ackerbaus ein (slavLAE §33-34)[781]. Dieses in den Apokryphen geläufige Motiv des Engels, der Hilfestellung und Anweisung bei der alltäglichen Arbeit gibt, ist in Akoumia für beide, Adam und Eva, verbildlicht. In den primären Adamschriften grundgelegt wird diese Thematik detailliert und mit praktischen Hinweisen in der jüdisch-arabischen Legendenbildung weiter ausformuliert (s. S. 158-159). Die apokalyptische Literatur nimmt das Thema des helfenden Engels auf und transformiert es in ein eschatologisches Umfeld. Die Engel treten für die reuigen Sünder, die die Werke der Buße und Askese vollbringen, vor Gott ein (ApkPls 10). Engel sind in der Apokalypse der Anastasia omnipräsent, sie sind Fürsprecher und Vermittler zwischen Gott und den Menschen, personalisierte Kräfte, die einen Übergang zwischen irdischer und himmlischer Welt schaffen. Engel besuchen die Erde, um die Taten und Werke der Menschen zu beobachten und für das Weltgericht aufzuschreiben (ApkAnas §40). Auch unter den Bedingungen des alltäglichen Lebens, die durch die menschliche Schuld entstanden sind, hat die immerwährende Fürsorge Gottes, symbolisiert durch die angelologische Hilfe, für seine auserwählten Geschöpfe Bestand.

Wohnort der Protoplasten

Der Hintergrund der beiden Arbeitsszenen in Akoumia ist jeweils als ein hoher Berg gestaltet. Eva sitzt vor diesem Gebirgskamm, als würde sie in einer darin verborgenen Höhle wohnen. Auch in Panteli ist ein Berg als Kulisse der postparadiesischen Szene gewählt. Diese Verbildlichung könnte eine Anspielung auf die in den Apokryphen erwähnte Schatzhöhle sein, in der Adam und Eva nach der Vertreibung Unterschlupf fanden. Denn in der Schrift der syrischen Schatzhöhle ist die Überlieferungstradition einer Höhle auf einem Berg in der Nähe des Paradieses als postparadiesischer Zufluchtsort und Wohnort für Adam und Eva verwurzelt. »Adam und Eva stiegen nun über den Paradiesberg herab; da fanden sie auf einem Berggipfel eine Höhle. Sie gingen in sie hinein und bargen sich darin (CavThes 5,15-16)[782]. Dort lässt Gott sie wohnen bis zu ihrem Abstieg von der Umgebung des Paradieses zur äußeren Erde (CavThes 5,10). In ÄthAd befiehlt Gott, dass Adam unterhalb des Gartens in einer Felshöhle, der Schatzhöhle, wohnen soll. Diese ist zugleich Aufbewahrungsort für die paradiesischen Gaben, Gold, Weihrauch und Myrrhe, die die Engel Adam und Eva übergeben haben (Adambuch 13-19; 30-31; so auch CavThes 5,17). Ein anderer Überlieferungsstrang in der Schrift der Schatzhöhle identifiziert die Schatzhöhle mit dem späteren Grab Adams (CavThes 5,10). In Diblochori ist die letzte Szene der Geburt Kains vor einer zinnenbesetzten Mauer arrangiert. Gen 3,24 berichtet von einer Ansiedlung der Protoplasten nach der Vertreibung direkt gegenüber dem Gartenpark. Auch der äthAd erzählt, dass Gott Adam und Eva in der Gegend westlich des Paradieses wohnen lässt (Adambuch 13). Die abgebildete Mauer stellt die Begrenzung des Paradieses dar und verweist auf die unlösbare örtliche und mentale Verbindung des Wohnorts der Ureltern mit dem verlorenen Gartenpark hin.

781 Die Bearbeitung des Ackers wird in dieser Variante des LAE von einer List des Teufels behindert, der Adam einen Vertrag abringt, in dem Adam sich in einer Schuldurkunde, dem sog. Cheirographon, dem Satan verschreibt. Diese Urkunde wird durch den Kreuzestod Christi aufgelöst (Kol 2,14); dazu Stone, Cheirograph 149-166.

782 Syrische Schatzhöhle 948.

Thematischer und kontextueller Rahmen in den Schriftquellen

Eschatologie

Die Bildprogramme aller Kirchen lassen eine enge ikonographische und inhaltliche Verzahnung der Adam-und-Eva-Episoden mit endzeitlichen Themen erkennen. Auch in den literarischen Quellen ist diese Tendenz aufzeigbar. Origenes schreibt über Anfang und Ende der Welt und des Menschen. Das Ende muss zum Beginn der ganzen Schöpfung zurückkehren, der Ausgang der Dinge fällt mit dem Ursprung zusammen. Jener Zustand, den die Vernunftwesen damals hatten, als sie noch nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen brauchten, wird erneut erreicht (de principiis III,5,6)[783]. Irenäus benutzt den Begriff der ἀνακεφαλαίωσις oder *recapitulatio* in Bezug auf Eph 1,10[784]. Was in Adam begonnen hat, wird in Christus als die Erfüllung der Heilszeit vollendet. Nach Gregor von Nyssa ist Ziel und Hauptzweck des Menschen seine Vollendung, die in der Umwandlung und Rückkehr zum ersten Adam, zum Idealzustand der Urzeit besteht[785]. Adam preist in den Marienhomilien des Mönches Jakobus Kokkinobaphos die Erneuerung des paradiesischen Urzustandes durch die marianische Inkarnation[786]. Nikolaos Kabasilas sieht eine dialektische Verschmelzung zwischen Ur- und Endzeit. Gott hat den ersten Adam schon auf den zweiten hin geschaffen. Der neue Adam war bereits bei der Erschaffung das Paradigma für den alten[787]. In den Quaestiones Bartholomaei wird das Werk des lebenschaffenden Schöpfers mit der ethisch definierten Rückerlangung der Krone des Lebens verknüpft (QB 5.10). Durch Inkarnation und Kreuzestod hat die neue Heilszeit begonnen für die, die die Gebote der Herren befolgen. So liegt auch ein Schwerpunkt des Bildprogramms in Akoumia auf dem Tun der gottgefälligen Werke als Voraussetzung einer endzeitlichen Einkehr ins Paradies. Die Beschäftigung mit dem neuen Paradies und dem Weltgericht impliziert eine Rückbesinnung auf den protologischen Anfang des Menschen in der Gottesnähe und zugleich auf den Ursprung der Sündhaftigkeit. Die Hoffnung auf den gütigen und gnädigen Gott, der seine Geschöpfe nach seinem Ebenbild geschaffen hat und sie auch nach dem Sündenfall nicht verlässt, und der Glaube an die göttliche Fürsorge, die nach der Vertreibung nicht beendet ist, sind in diesen Urgeschichten von Adam und Eva verwurzelt. Die Restitution des Paradieses und die endzeitliche Wiedereinsetzung der Protoplasten sind bereits in den primären und sekundären Adamschriften thematischer Zielpunkt für die Erzählungen von den Ureltern. Dort wird das Leben im urzeitlichen Paradies in Form von Rückblenden vermittelt und zugleich die Hoffnung einer zukünftigen Erlösung pointiert. Dadurch kommt es zu einer Vermischung von ur- und endzeitlichen Erzählsträngen. Auch die Ikonographie der Kirchen folgt mit der Aufnahme eschatologisch-apokalyptischer Motive in den Protoplastenszenen dieser Tendenz. Der Blick auf die Endzeit bedingt einen protologischen Rückblick. Die Adam-und-Eva-Geschichten bilden so eine schöpfungstheologische Ursprungsanamnese der endzeitlichen Ereignisse. Das Woher und Wohin des Menschen verschmelzen zu einem fundamental-anthropologischen Kristallisationspunkt. Dadurch entsteht eine perspektivische Verkürzung der Zeit, es kommt zu einer Aufhebung des linearen Zeitverständnisses. Die Adam-und-Eva-Szenen sind auf die endzeitliche Herrlichkeit ausgerichtet und erfüllen dadurch eine ätiologische Funktion zur Begründung der Notwendigkeit eines endzeitlichen Weltgerichts und der Wiedererlangung des Paradieses. Die oben aufgezeigte gehäufte bildliche Übersetzung von Motiven aus den apokalyptischen Schriftquellen fundiert die Hypothese einer Eschatologisierungstendenz der protologischen Ereignisse in den kretischen Malereien. Über den jenseitig ausgerichteten Kontext hinaus sind in den Kirchen jeweils individuelle Bezugspunkte für die Rezeption der Adam-und-Eva-Thematik erkennbar.

Reinigung

In Akoumia tritt das Wassermotiv in den an den Adam-und-Eva-Zyklus angrenzenden Szenenkomplexen gehäuft auf. Die apokryphen Adamschriften verbinden die Stichworte Wasser und Reinigung mit dem Thema der Reue und Buße der Protoplasten. So gibt es im LAE ausführliche Schilderungen des Reinigungsbades Adams und Evas als Sühne für ihren Sündenfall nach der Vertreibung. Adam steht 40 Tage im Jordan und Eva 37 Tage im Tigris (latLAE 6,1-8,3; auch georgLAE 7-8; armLAE 7-8; slavLAE 35-37). Im äthAd wird eine ewige Reinigung der Körper der Stammeltern durch das Eintauchen in das göttliche Meerwasser in Aussicht gestellt. Dadurch wären sie für immer von ihren Übertretungen gereinigt. Bereits

783 (PG 11, 165-169); deutsche Übersetzung s. Origenes, de principiis, im 5. Abschnitt über das Ende der Welt 235-249.
784 Etwa in »adversus haereses« I.2,1.13-14; III.18,7; 23,1 (PG 7); dazu auch Daniélou, Gospel 276-280.
785 Etwa in seinem Werk »de mortuis« 14 (PG 46, 498-538).
786 In der zweiten Homilie über die Geburt Marias; Text s. Hutter/Canard, Marienhomiliar 39.
787 Dazu Völker, Kabasilas 84.

jetzt dürfen Adam und Eva 35 Tage lang im Meer stehen, um durch dieses Zeichen der Buße und Reue Vergebung zu erringen (Adambuch 32). Auch die Notwendigkeit des Wassers als Quelle des Lebens für die postlapsarischen Menschen wird mehrfach betont. Gott gibt Adam und Eva eine Wasserquelle als Trost für ihren Kummer (Adambuch 30). Zugleich ist immer die eschatologische Dimension präsent, die durch den Wunsch der Ureltern nach dem ewigen Lebenswasser ausgedrückt wird (Adambuch 42; latLAE 29,9-10). Die endzeitliche Vision einer irreversiblen Reinigung der Gerechten durch das lebendige Wasser durchzieht die apokryphen Adamschriften. Versteckte Hinweise in der ikonographischen Übersetzung der Genesiserzählung, etwa des lebenspendenden Wassers in den Wurzeln des Schöpfungsbaumes in Akoumia und Diblochori oder die vermehrt auftretenden »Wasserszenen« in Akoumia, verweisen auf die christologisch begründete Kraft des lebendigen Wassers und zugleich auf die Wichtigkeit der Buße für den sündigen Menschen. Durch die Sündenfallerzählung bekommt die Notwendigkeit einer Reinigung der Bußfertigen durch das geweihte Wasser, etwa in der Taufe, eine ätiologische Grundlage.

Martyrium

In Ano Viannos sind die Martyriumsszenen des Georgios räumlich der unmittelbare kontextuelle Bezugspunkt zum Adam-und-Eva-Zyklus. Im äthAd spricht Gott zu Adam: »Als du aber mein Gebot übertreten hast und in ein fremdes Land gekommen bist, kamen alle diese Prüfungen über dich« (Adambuch 35). So kann man die Zyklen des Märtyrers Georgios als stellvertretende Darstellungen für die Mühen und Plagen im postparadiesischen Leben der Ureltern ansehen. Zugleich stehen die Märtyrer, die nicht wie Adam und Eva den Versuchungen erliegen, durch ihr vorbildhaftes Verhalten als Antitypen den Protoplasten gegenüber. Der syrische Kommentar zur Genesis zieht eine negative Parallele zwischen den Ureltern und den Märtyrern. Adam und Eva aßen die verbotene Frucht, aber die Makkabäer weigerten sich standhaft unter der Folter, Schweinefleisch zu essen (2Makk 7,1-19), ebenso wie die Märtyrer das heidnische Opferfleisch durch alle Versuchungen hindurch ablehnten[788]. Die Prüfungen der Standhaftigkeit der Heiligen, ihr Eintreten für Gott, ihr Leiden und ihr Tod für den Glauben berechtigten zu der Hoffnung auf eine Rückführung in den ursprünglichen Stand. Durch das Martyrium erlangen diese Gläubigen Unsterblichkeit und treten bereits nach ihrem Tode in das Paradies ein (so etwa Röm 8,17, 2Kor 4,7-12). Im Jakobusbrief werden diejenigen gepriesen, die Anfechtungen erdulden und sich in ihnen bewähren (Jak 1,12). Die den Versuchungen des Teufels widerstehen, werden von Gott die Krone des Lebens empfangen, die die Ureltern nach dem Sündenfall verloren haben (Apk 2,10). Im grLAE 28,4 gibt es eine göttliche eschatologische Verheißung an Adam. Durch seinen Kampf gegen das Böse und die Bereitschaft, dafür zu sterben wird ihm der Baum des Lebens als Unsterblichkeitsversprechen zugesagt. In apokalyptischen Visionen ist das endzeitliche Paradies bereits für die Märtyrer geöffnet. In der ApkPetr 16 verheißt Christus dem Apostel Petrus für die wegen ihres Glaubens Verfolgten Ehre und Herrlichkeit in der Ruhe des Paradieses. Tertullian, der das Sterben für Gott als Zeichen der Gläubigkeit interpretiert, beschreibt im Visionsbericht der verstorbenen Märtyrerin Perpetua, dass sie die Seelen der anderen Mitmärtyrer im Paradies gesehen habe[789]. In NikEv 8(24) werden alle Patriarchen, Propheten, Märtyrer und Vorväter durch das Kreuzeszeichen von Christus bei seinem Abstieg in die Unterwelt gesegnet und ziehen so in die Tore des Paradieses ein. In ApkTheot XXX und in ApkAnas §28 sitzen die Märtyrer zusammen mit den Propheten und Aposteln im Paradies und halten Fürbitte für die Sünder. In der hesychastischen Mystik des Nikolaos Kabasilas ist der Märtyrer das Idealbild des postlapsarischen Menschen, der Christi Leid für sich annimmt und es im Leben in der imitatio Christi verwirklicht. Er erreicht den Rang Adams vor dem Fall und bekommt das ewige Leben von Christus geschenkt. Zugleich ist der Martyriumsgedanke eng mit der Kreuzestheologie verwoben. Das perfekte Leben in Christus besteht in der nachahmenden Übernahme des Leidens und Sterbens Jesu, wie es die Märtyrer idealtypisch vorleben. Die Märtyrer, geformt nach dem Bilde Christi, treten durch die Teilhabe an seinen Wunden und seiner Schande in die enge ungetrübte Gottesgemeinschaft ein, wie sie bereits im irdischen Paradies bestand. Dieses Leben in Christo, in der Verbundenheit mit seinem Leiden und Sterben, ist auch für die Gläubigen vorbildhaft[790]. So bildet der Georgzyklus thematisch ein Bindeglied zwischen altem und neuem Paradies und zeigt vorbildhaft den mustergültigen Lebensweg der Christen nach der Vertreibung.

Kreuzesholz

Das große Bild der Kreuzerhöhung in Ano Viannos verweist auf die Typologie von Lebensbaum und Kreuz Christi. In den primären Adambüchern hat bereits die Suche Evas und Seths nach dem heilbringenden Öl des Lebensbaumes als Unsterblichkeitsmittel gegen Adams Tod eine eschatologisch-messianische Dimension (latLAE 36,1-2; auch NikEv 3[19]). Die Geschichte des Lebensbaumöls aus dem Paradies wird im Laufe der Jahrhunderte um legendäre Zusätze erweitert. Seth erhält vom Engel anstelle des Öls einen Zweig bzw. drei Samenkörner vom Paradiesbaum. Aus diesen entsprießt auf Adams Grab der Baum, von dem dann später das Holz für

788 Levane, Syrian Fathers on Genesis 78.
789 Tertullian, »de anima« 55 (PL 2, 641-752); deutsche Übersetzung s. Tertullian, De Anima 369-371.
790 Kabasilas, Sakramentalmystik 68-76,153.

das Kreuz Christi geschlagen wird. Tradiert ist die ausführliche Kreuzesholzlegende in der mittelalterlichen Sammlung des Jacobus de Voragine, der Legenda Aurea. Deutlich wird die Analogie von Lebensbaum und Kreuz in der Schrift der Schatzhöhle: »Dieser Lebensbaum in der Mitte des Paradieses ist ein Vorbild des Erlösungskreuzes, des eigentlichen Lebensbaumes« (CavThes 4,2)[791]. Im NikEv 8(24) wird diese Verbindung in einen eschatologisch-soteriologischen Kontext gestellt: »Her zu mir alle, die ihr durch das Holz, nach dem dieser (Adam) griff, sterben musstet! Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes«[792]. In einem Hymnus schreibt Romanos Melodos, dass Adam und seine Kinder, die dem Hades durch das Holz übergeben waren, durch das Holz endgültig ins Paradies zurückgeführt werden[793]. In einer endzeitlichen Vision der Theotokos führt diese in einer liturgisch anmutenden Weise ein Gespräch mit Gottvater über das wertvolle und lebenspendende Kreuz Christi, das Adam und Eva von dem alten Fluch befreit hat (ApkTheot XXVII). Bei den Kirchenvätern sind unzählige Hinweise auf diese Typologie fassbar, etwa bei Justin, »dialogus cum Tryphone« 86,1, oder Ephraem, HdP 12,10.15-18. Ambrosius schreibt, dass das Kreuz Christi uns das Paradies zurückgegeben hat. Beim Fest der Kreuzerhöhung am 14. September, das in Ano Viannos dargestellt ist, wird in den liturgischen Gesängen das Gegensatzpaar von Paradiesbaum und Kreuzesholz eingebunden. Die todbringende Bitterkeit des Paradiesholzes wird durch das Kreuzesholz hinweggenommen. »Der einst Adam auf dem Holze getäuscht, wurde mit dem Kreuz überlistet, durch das Blut Gottes wird das Gift der Schlange abgespült, ja, durch das Holz muss entsühnt werden das Holz«[794], so heißt es im Doxastikon im Abendgottesdienst des Hypsosis-Festes. Im Idiomelon des byzantinischen Ritus werden die Erhöhung des Kreuzes und die damit einhergehende Erlösung von den Verfehlungen Adams auf die endzeitliche Wiedererlangung der ursprünglichen Seligkeit im Paradies bezogen, die durch die Menschenfreundlichkeit Gottes herbeigeführt wird[795]. Das Fastentriodion verknüpft ebenfalls die Kreuzestheologie mit dem Sündenfall der Ureltern: »Vertrieben wurden wir vormals vom Paradies, die wir vom Baume aßen, lass uns zurückkehren durch das Kreuz und Dein Leiden, mein Retter und Gott«[796]. Die Aufhebung der Schuld der Protoplasten durch das Kreuz wird im Refrain als freudiger Tanz Adams, als seine Erhöhung aus der Tiefe des Sündenfalls ausgerufen[797]. In Panteli, das einen ausführlichen Passionszyklus direkt über die Versuchungsgeschichten platziert, ist ebenso eine Gegenüberstellung von Kreuz und Verfehlung intendiert. Einflüsse der im Gottesdienst der monastischen Gemeinschaft verlesenen Texte und gesungenen Hymnen auf die Rezeptionsgeschichte der Genesisbilder kann auch hier vermutet werden. Die Adam-und-Eva-Zyklen instituieren die indikativische Vorgeschichte zur größten Heilstat Gottes, zum Kreuzestod Christi.

Eucharistie

In Panteli bildet die Apostelkommunion Anfangs- und Zielpunkt des Genesiszyklus. In Akoumia sind die Adam-und-Eva-Szenen direkt unter den Ampelos, dessen Bildsymbol auf die Eucharistie hinweist, gesetzt. Durch das Essen der verbotenen Frucht wurde das alte Paradies verloren, durch das Essen vom Leib Christi, von der Frucht des »neuen Lebensbaumes« des Kreuzes, wird es im Mysterium der Kommunion wiedergewonnen. In der griechischen Baruch-Apokalypse aus dem 2. Jahrhundert ist die Legende des Weinstocks erzählt, der im Paradies als Baum der Erkenntnis durch den Engel Sarasael von Gott gepflanzt wurde. Nach dem Sündenfall spülte die Sintflut ihn aus dem Paradies. Von Noah wurde er neu gepflanzt und durch das Blut Christi gesegnet zurück ins Paradies gebracht (grBar IV,8-15)[798]. Ephraem verbindet in seinen Hymnen das paradiesische Geschehen mit dem Abendmahl. »Er (Christus) öffnet für euch seine Tür und lässt euch in Eden eintreten; die Frucht, von der Adam im Paradies kostete, wird heute mit Freude in euren Mund gelegt«[799]. Die göttliche Wärme des Heiligen Geistes im Abendmahl bekleidet den nackten, aus dem Paradies gestoßenen Menschen (HdF 74). Johannes Chrysostomos bezeugt, dass die aus Erde bestehende Substanz des Menschen dem Tod unterworfen sei, nun aber Christus den zweiten Teig des Lebens vorbereitet habe (HomKorinth 24.II.17)[800]. In der Liturgie zum Mysterium der Eucharistie wird vor dem Vollzug um die Wiederherstellung der Reinheit vor Gott gebeten, die Adam und Eva vor dem Sündenfall besaßen. Auch im endzeitlichen Gedankengut wird das Bild des Weinstocks aufgenommen. Anastasia wird in einer Vision des himmlischen Paradieses ein Weinstock mit üppig wachsenden Trauben dargeboten (ApkAna §37). In der hesychastischen Sakramentalmystik ist das Leben in Christus und die Überwindung der Sünden eng mit dem Mysterium der Eucharistie verknüpft. Die gnadenhafte Kraft der Philanthropie Gottes überwindet im Abendmahl die Sündenbefleckung und überhöht die erste adamitische Geburt zu einer pneumatischen Geburt in der Vereinigung mit Christus[801].

791 Syrische Schatzhöhle 947.
792 Nikodemusevangelium 260.
793 »Hymnus auf das Heilige Kreuz« Prooimium II,1; Text s. Romanos Melodos I 297.
794 Benz/Thurn/Floros, Gesänge 66.
795 »Uns erhöht hat in den Zustand der ursprünglichen Seligkeit. Uns hat der Erzfeind einst durch List betrügend von der Anschauung Gottes entfremdet« Benz/Thurn/Floros, Gesänge 68.
796 Fastensonntag 25.
797 Ὁ Ἀδὰμ ἐξαναστὰς, χορεύει χαρὰ; Textzitat s. Isar, Dance of Adam 58 Anm. 29.
798 So berichtet es die griechische Baruch-Apokalypse; deutsche Übersetzung s. Baruch-Apokalypse 25-26.
799 Ephraem, »hymnus de Epiphania« 13,10.17; Zitat s. Toepel, Schatzhöhle 134.
800 (PG 10, 199-200); deutsche Übersetzung s. Chrysostomos, Homilien 1Kor 410-411.
801 Kabasilas, Sakramentalmystik 114-128. – Völker, Kabasilas 68-82.

Kommemoration und Sepulkralkontext

Im Begräbnisritus wird der Schöpfermacht Christi und der Ebenbildlichkeit des Menschen als Unterpfand der endzeitlichen Paradiesrückführung für die Toten gedacht. Die Gewissheit, ein Bild der unsagbaren Herrlichkeit Gottes zu sein, auch wenn die Wundmale der Verfehlungen da sind, wird als Trost im vierten Troparion der Toten-Eulogitaria formuliert[802]. Das mutmaßlich als Grab des Stifters genutzte Arkosolium in Evangelismos stellt die Adam-und-Eva-Szenen in einen Begräbniskontext. Auch in Akoumia und in Diblochori ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass die Stifterinnen in den Kirchenanbauten bestattet wurden. Im Sticheron der neunten Ode der Totenmesse für die Frauen wird eine Parallelisierung Evas mit der Verstorbenen vorgenommen: »Verstoße mich, die ich alles vergeudete, aus Eden nicht wie das erste Mal! Und schließe mir die Pforte nicht wie einst beim Sündenfall!«[803]. In Ano Viannos lässt sich vermuten, dass ein Stifter als Kanonarchos im Vollzug der Totenliturgie in das Bild der Kreuzerhöhung eingefügt wurde. Die Gesänge der Bestattung erwähnen neben den Protoplasten die Märtyrer als Heilsgaranten. Die Chöre der seligen Märtyrer werden wiederholt in der Totenliturgie in interzessorischen Gebeten als Fürsprecher für die Verstorbenen angefleht[804]. Die bildliche Fortsetzung der Adam-und-Eva-Sequenzen durch die Georgios-Vita erfährt so auch liturgisch eine enge Verklammerung. Ebenso sind die alttestamentlich-präfigurativen Gestalten mit ihren Attributen, die in dem großen Panagia-Gemälde mit den Propheten und in der Wurzel Jesse dargestellt werden, in der Feier des Begräbnisses verwurzelt. Es wird auf die Leiter Jakobs, Gideons Vlies oder die Wolke Jesajas in der Anrufung der Theotokos Bezug genommen[805]. So ergibt sich für die Ausmalungen im Westteil der Kirche in Ano Viannos ein gemeinsames liturgisches Gerüst. Toten- und Memorialfeier bilden einen assoziativen Rahmen für die Adam-und-Eva-Episoden und die angrenzenden Szeneninhalte. Im Kloster in Panteli als Bestattungsort der dortigen Mönche mögen die Reminiszenzen an die Protoplasten, speziell an den Prototyp Adam, in den Memorial- und Totengesängen ebenfalls die Aufnahme des Genesiszyklus beeinflusst haben.

Theosis

Der Vergöttlichungsgedanke ist durch die demonstrative Darlegung der mit der Schöpfung verliehenen Herrschaftssymbole, die die Schaffung nach der Gottebenbildlichkeit in Gen 1,27 ausdrücken, in den Protoplastenerzählungen bildlich aufgenommen. Der durch die Güte und Gnade Gottes in seiner Herrlichkeit geschaffene Mensch verdeutlicht den Optimismus der orthodoxen Schöpfungsauffassung im Gegenpol zur augustinischen Erbsündenlehre. In der Menschenerschaffung ist die Philanthropie Gottes maßgeblich fundiert, die auch nach dem Sündenfall für diejenigen, die sich für ein Leben in Christus entscheiden, weiterbesteht. Johannes Chrysostomos betont die Wahlmöglichkeit des grundsätzlich gut geschaffenen Menschen zwischen Recht und Unrecht[806]. Der protologische Urzustand ist bereits auf eine Rückgewinnung des königlichen Status des Menschen und seiner Rückkehr in den Stand der Gottähnlichkeit ausgerichtet. Gregor von Nazianz sagt in seiner Rede über die Theophanie, dass der Mensch durch die in der Schöpfung begründete Neigung zu Gott vergöttlicht wird[807]. Bei Maximos Confessor ist die Theosis das höchste Ziel der Schöpfung und der göttlichen Heilsökonomie, die bereits im ewigen Ratschluss Gottes vor aller Zeit verankert ist[808]. Nikolaos Kabasilas formuliert den Gedanken der Vergöttlichung in seiner Sakralmystik. Der zu Gott hin geschaffene und mit göttlichem Pleuroma ausgestattete Mensch soll die geschenkte Krone nicht vom Kopf schütteln, sondern durch das Leben in Christo schon jetzt den Weg zum Licht betreten. Als göttliche Gabe bei der Erschaffung ist das kat'eikona im Schoß des Menschen verwurzelt und ist zugleich das letztendliche Ziel, das dem Menschen gesetzt ist[809]. Der liturgische Gesang am Orthros des Festmenaion am 25. Dezember ruft den Gläubigen diese hoffnungsvolle Möglichkeit einer göttlichen Neuschöpfung ins Gedächtnis: »Den durch den Fehltritt Herausgeströmten, nach dem Bilde Gottes Geschaffenen, gänzlich dem Verfall Zugehörenden … den bildest Du wieder, weiser Schöpfer«[810]. Urzeit- und Endzeitschöpfung treffen sich im optimistischen Bild der bekrönten Protoplasten.

802 Totenfeiern 12. – Liturgie Ostkirchen 1288.
803 Totenfeiern 54.
804 Totenfeiern 13. 15. 22. – Fedwick, Death 155.
805 Totenfeiern 48-51.
806 Text s. Niehoff-Panagiotidis, Sündenverständnis 68.
807 »Oratio in Theophania« XXXVII (PG 26, 234).
808 Kapriev, Philosophie 82-83 mit Quellenangaben.
809 Kabasilas, Sakramentalmystik 16-26.
810 Niehoff-Panagiotidis, Sündenverständnis 43.

Zusammenfassung: Text- und Bildrelation

Zahlreiche Bildmotive und narrative Erzählstränge der Adam-und-Eva-Zyklen tauchen in den apokryphen und legendenhaften Überlieferungen auf. Auch die patristischen theologischen Auslegungen, die hesychastische Theologie und die liturgische Praxis der Fastenzeit und der Totenliturgie spielen eine entscheidende Rolle bei der Bildfindung.

Auf der narrativen Ebene folgt Panteli, ebenso wie die verkürzten Zyklen in Evangelismos und Ano Viannos, ziemlich konsequent der Folge der biblischen Genesis-Erzählung. In Akoumia und Diblochori sind dagegen zahlreiche Übernahmen von Bildsequenzen und Motiven aus den apokryphen Adamschriften zu beobachten, etwa in der neu eingeführten Diabolos-Sequenz bei der Verführung oder die durch Engel vermittelte göttliche Hilfestellung in den postparadiesischen Szenen in Akoumia. Manche Vorstellungen entspringen uralten Legenden und oralen Überlieferungen, die in einem langen Traditionsprozess in christlichen, jüdischen oder islamischen Historienwerken verschriftlicht wurden. Im Mittelalter war das Interesse an pseudepigraphischen Schriften, die Neugierde für visionär-apokalyptisches oder legendenhaftes Schrifttum, so wie die Beschäftigung mit den apokryphen Adamerzählungen sehr verbreitet und beliebt. Viele der Schriften sind nicht mehr im Originaltext, sondern nur in mittelalterlichen Übersetzungen erhalten, die die über Jahrhunderte mündlich tradierten Vorstellungen bewahren. In diesen Abhandlungen gab es die Möglichkeit der Weiterdichtung der Adam-und-Eva-Thematik. Die legendenhafte Ausgestaltung mit detailreichen Schilderungen, insbesondere des postparadiesischen Lebens, diente der Beantwortung ätiologischer, religiöser, moralisch-ethischer und soteriologischer Fragen, die die kanonischen alttestamentlichen Schriften offengelassen hatten. Dieses Konglomerat unterschiedlicher Werke zählte zur populären Literatur in der mittelalterlich-christlichen Welt des Ostens. Die ergiebigen Florilegien und zahlreichen apokryphen Protoplastenviten wurden nicht nur in esoterischen Kreisen gelesen, sondern galten als religiöse Volksdichtung[811]. So kann etwa die erzählerische Wurzel für die außergewöhnliche Behaarung der Protoplasten in Akoumia in diesem legendenhaften Märchengut verortet werden. Die Adam-und-Eva-Spiele inszenieren diesen Stoff dramaturgisch und mögen auf die bildlichen Handlungsverläufe des Sündenfalls ebenfalls eingewirkt haben.

Viele Bildformulare der Adam-und-Eva-Zyklen lassen sich nicht durch die rein narrativen Texte erklären. Die patristische Bibelexegese, die die Methode des vierfach gestuften Schriftsinns verwendet, kann auch als Verständnishilfe für den theologisch gebildeten Bildbetrachter herangezogen werden. Die Erzählungen der Genesisverse vermitteln nicht den ganzen Sinngehalt der Bilddarstellungen. So sind die Szenen einerseits als Schilderungen der Zustände im irdischen Paradies aufzufassen. Andererseits zeigt sich der symbolische Gehalt der Bilder oft durch verschlüsselte kurze Metaphern, Bildchiffren und eigenwillige Kompositionen, die die narrative Ebene verlassen und überhöhen. So haben viele Vorstellungen aus den Schriften Ephraems oder den patristischen Genesiskommentaren ihre Spuren in der Bildübersetzung hinterlassen. Ebenso prägen die hesychastischen theologischen Strömungen grundlegend die bildrhetorische Sprache. Auch durch die engen Bezüge zu den Kontextszenen weisen die Bildinhalte der Protoplastengeschichte über ihren historischen Erzählgehalt hinaus.

Der Einfluss der liturgischen Schriften ist nicht zu unterschätzen. Maßgeblich durch die patristischen Denkvorstellungen und das ergiebige Repertoire der apokryphen Adamschriften geprägt, geben sie die komprimierte Essenz aus dem vielfältigen althergebrachten Gedankengut in kurzen und einprägsamen Formeln an die Gläubigen weiter. Das prälapsarische Kleid der Ehre, die Einflüsterung des Teufels und Verführung durch den teuflischen Drachen, Vertreibung, Reue und Buße werden in den Tagen der Fastenzeit memoriert. Im liturgischen Vollzug der Hymnen und Gebete wird die Zeit aufgehoben, die Geschichte der ersten Menschen wird präsent und beinhaltet zugleich eine Mahnung zur Wachsamkeit und Buße und ein Versprechen für die zukünftige Erlösung. Die Wandmalereien führen den Betenden bei der liturgischen Feier vom Beginn des ersten Paradieses bis hin zum sehnsüchtig erwarteten himmlischen Paradiesgarten. Denkbar ist, dass auch für den laienhaften Betrachter dieses auf Kreta erstmalig auftauchenden Freskenzyklus zur Genesis eine gewisse Vertrautheit mit einzelnen Bildsequenzen durch die akustisch vermittelten, aus den hymnischen Gesängen bekannten Versatzstücke bestand. Die Fastenliturgie und der Toten- und Memorialkult sind der spirituelle Nährboden für die Schöpfung zahlreicher Bildbausteine und szenischer Elemente in den Adam-und-Eva-Episoden.

Die Suche nach den Wurzeln der Bildmotive führt weiterhin in das eschatologisch-apokalyptisch orientierte Schrifttum. In allen Kirchen zeigt sich in den Bildelementen eine enge

811 Baun, Tales 101-102.

Verzahnung mit der apokalyptischen Vorstellungswelt dieser Schriftquellen. Vielfach ist eine Abhängigkeit von visionären Endzeitideen evident, sei es durch die Übersetzung des bereits in alttestamentlich-apokalyptischen Schriften verwurzelten und durch neutestamentliche Vorstellungen geprägten Bildes des Schöpfergottes als ewig-thronendem Christuslogos oder durch die in himmlischen Paradiesvorstellungen entwickelte Idee des lebenspendenden Schöpfungsbaumes als Ort göttlicher Präsenz und Symbol des ewigen Lebens. Wie es die frühen apokryphen Adamschriften und später die mittelalterlichen apokalyptisch-visionären Quellen vermitteln, kristallisiert sich als Zielpunkt der Adam-und-Eva-Erzählungen eine stringent eschatologische Heilserwartung heraus. Die Sehnsucht nach der Restitution des irdischen Paradieses wird mit einer individualisierten Erlösungshoffnung verbunden, wie es die Bildprogramme der Kirchen vermitteln. Innerhalb bestimmter Grenzen gab es, wie die mittelalterliche Apokalypse-Literatur zum Ausdruck bringt, in der byzantinischen Kirche Freiraum für Phantasien über das Leben nach dem Tod und für Spekulationen über das Weltgericht und seine Bestrafungen. Es gab Nischen für individuelle Vorstellungen und personalisierte Hoffnungen auf den Eintritt in das wiederhergestellte endzeitliche Paradies. Die Aufnahme der Adam-und-Eva-Thematik auf Kreta präsentiert parallel zu den schriftlichen Zeugnissen einen bildlichen Niederschlag des retrospektiven Nachdenkens über Tod und Bestrafung, Buße und Sündenvergebung, über das ewige Leben und die Hoffnung auf eine Rückkehr der Gläubigen ins Paradies.

Tituli der Einzelszenen

Die meisten Szenen haben in den Rahmen oder in das Bildfeld eingeschriebene Tituli oder Beischriften[812]. Ein Großteil ist zerstört oder nur noch schwer lesbar. In Ano Viannos sind die Überschriften im oberen roten Rahmen platziert. Bis auf zwei Buchstaben in der letzten Vertreibungsszene, die als »Adam« identifiziert werden können, und den Namen des Paradiesflusses (Φισών) in der Vertreibungsszene ist nichts mehr erhalten. In Panteli ist nur eine einzige Inschrift bei der Sündenfallszene klar lesbar, ansonsten sind die Flächen durch Verkalkung ausgewaschen, sodass gar keine oder nur vereinzelte Buchstaben zu erkennen sind. Die überschriftartigen Textelemente dienen zur Präzisierung der Bildinhalte. In Akoumia zeigt sich die Tendenz, neben kurzen Tituli lange szenenintegrierte, symbiotisch mit dem Bild verflochtene Sätze als Szenenbeschreibung einzufügen. Oft sind Namensbezeichnungen neben die jeweiligen Figuren gesetzt.

Das Malerbuch schreibt als Überschrift für die **Erschaffung Adams** Ἡ πλάσις τοῦ Ἀδάμ (Die Formung Adams) vor[813]. In Evangelismos und Akoumia ist dieser Titulus zu lesen: Η ΠΛΑCΗC Τδ ΑΔΑΜ. Evident ist hier ein Bezug zu Gen 2,7: καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, wo auch von der Formung oder Bildung des Menschen gesprochen wird. Allerdings ist im Bild keine Formung im physischen Sinn abgebildet. Die Erschaffung erfolgt durch das Wort. So bleibt die Übernahme der normativen Überschrift ohne Einfluss auf die Bildgestaltung. In Diblochori ist die Überschrift zerstört, ebenso in Ano Viannos und Panteli.

Das Malerbuch schreibt als Überschrift für die **Erschaffung Evas** Ἡ πλάσις τῆς Εὔας (die Formung Evas) vor[814]. Evangelismos übernimmt diese: Η ΠΛΑCΗC ΤΗC ΕΥΑC. Akoumia schreibt: Η ΕΒΑ ΠΛΑCΘΙCΑ ΕΚ ΤΗC ΠΛΕΥΡΑC ΑΔΑΜ. In Diblochori steht: Η ΕΚ ΤΗC ΠΛΕΥΡΑC ΑΔΑΜ ΠΛΑCΗC ΤΗC ΕΥΑC. Letztere Beischriften sind durch die Erwähnung der Seite Adams stärker an den Genesistext angelehnt (Gen 2,22): καὶ ᾠκοδόμησεν κύριος ὁ θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ Ἀδάμ. Dort wird allerdings das Verb »bauen« statt »formen« benutzt, da bei der Erschaffung Evas von einer andersartig beschriebenen Schöpfertätigkeit Gottes auszugehen ist. Die Neuerschaffung Adams erfolgt als Formung aus der Erde, die Schaffung Evas hingegen aus dem bereits vorhandenen Adam als Konstruktion aus seiner Rippe. In den Überschriften in Evangelismos und Akoumia wird eine Kombination aus der Vorgabe des Malerbuches und dem Text der LXX kreiert. Durch die Verwendung des Wortes πλάσις wird eine Angleichung an die Formulierung bei der Entstehung Adams erreicht, dessen einphasige Formung durch das Schöpferwort bei Eva übernommen wird. In den anderen Kirchen sind die Beischriften nicht mehr erhalten.

Die **Versuchung Evas** ist im Malerbuch nicht vorgesehen. In Akoumia und Diblochori erscheint die Versuchung durch den Diabolos in Kontamination mit der Tierbewachung Adams. Nur in Akoumia sind Reste einer Beischrift erkennbar (**Taf. 108, 1**). Die Buchstaben, die zwischen den Personen eingeschrieben sind, sind fast ganz verblasst. Neben Eva steht ihre Benennung als ЄΒΑ. Neben der Teufelsgestalt sind einige Buchstabenreste identifizierbar als ΟΚΑΛ, was sich zu μισόκαλος rekonstruieren ließe. Die Bezeichnung μισόκαλος für den teuflischen Widersacher beschreibt in christlichen Schriften des griechischsprachigen Raumes ein Wesen, das das Gute und Schöne verabscheut, gegen Gott rebelliert, den Christen feindlich gegenübersteht und sie zu sündhaftem Verhalten verführt[815]. Zugleich ist das Motiv des Neides des Teufels (φθόνος) auf den von Gott auserwählten ersten Menschen, das in der Engelfalltradition verhaftet ist (s. S. 148-149), mit diesem Begriff assoziiert. In Diblochori sind als Anfangszeichen der Überschrift lediglich ein Kreuz und daneben ein Iota zu erkennen. In Panteli sind Buchstaben einer Beischrift in der Versuchung Evas durch die Schlange erhalten. Lesbar ist nur noch der Name ΕΒΑ. Die entsprechende Oktateuch-Überschrift aus Cod. Gr. I.8, fol. 43^{v} oder Vat. Gr. 746, fol. 37^{v} ὅφις γυναικὶ ψηθυρισμὸν προσάγει[816] ist hier nicht zu vermuten.

Das Malerbuch schreibt als Überschrift für die Szene mit **Adam vor den Tieren** Ἀδάμ καλώντα ὀνόματα τῶν ζώων vor[817]. In Akoumia ist die zweiteilige Versuchungs- und Bewachungsszene rechts mit (Τδ) ΑΔΑΜ ΚΑΛЄΙΝ ΤΟΙC ΚΤΗΝЄCΙΝ ΟΝΟΜΑΤΑ überschrieben. In Gen 2,20 heißt es: Καὶ ἐκάλεσεν Ἀδάμ ὀνόματα πᾶσιν τοῖς κτήνεσιν καὶ πᾶσι τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ καὶ πᾶσι τοῖς θηρίοις τοῦ ἀγροῦ. Akoumia benutzt einen verkürzten Text aus der LXX. In Diblochori sind die wenigen Buchstabenteile nicht zu einer sinnvollen Überschrift rekonstruierbar: ΡΙ (…) ΤΑC (…).

812 Zur Bild-Text-Relation und zur Funktion von Tituli Krause/Schellewald, Bild und Text, bes. 11-25.
813 Malerhandbuch, Griechisch 47 §3.
814 Malerhandbuch, Griechisch 48 §5.
815 Bereits Philo benutzt μισόκαλος φθόνος für den Widersacher Gottes. Christliche Schriftsteller übernehmen μισόκαλος als Synonym für Teufel. Auch in Hagiographien wird μισόκαλος für den Verursacher der Versuchungen der Frommen benutzt; dazu Bartelink, Misokalos 37-44. – Koch, Drachenkampf 250.
816 Weitzmann/Bernabò, Octateuchs 33-34.
817 Malerhandbuch, Griechisch 48 §4.

Das Malerbuch schreibt als Überschrift für den Sündenfall Ἡ παράβασις τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὔας vor[818]. In Evangelismos sind die ersten Wörter der rechten Inschrift verwaschen, klar lesbar ist ΤΗC ЄΥΑC, eventuell lässt sich ΠΑΡΑΒΑCΗ(Ι)C ergänzen, da zusätzlich die Buchstaben Π und ΗC zu entziffern sind und die Fehlstellen dem Platz der zu ergänzenden Buchstaben entsprechen. Da die Beischrift im rechten Teil der Szene über Eva steht, wäre der Bezug nur auf Eva auch sinnvoll. Im linken Teil sind weitere Umrisse von heute nicht mehr dechiffrierbaren Buchstaben erkennbar. Hier wäre dann die entsprechende Inschrift für Adam zu vermuten. Akoumia benutzt eine lange zweigeteilte satzförmige Beschreibung der Szene: (Τδ) ΚΑΡΠΟΥ ΛΑΒδCΑ Η ЄΒΑ Τδ ΦΗΤΟΥ und Ο ΑΔΑΜ ΛΑΒΟΝ ЄΚ ΤΗC ΧΕΙΡΟC ЄΒΑC. Dieses lässt sich etwa zu dem folgenden Text rekonstruieren: »von der Frucht, die Eva von dem Gartengewächs nahm« und »Adam, der sie aus Evas Hand annahm«. Το φυτόν hat die Bedeutung eines im Garten gezogenen Gewächses, speziell eines Baumes[819], und wird in grLAE VII,1 und XVII,4 als Synonym zu το ξύλον (VII,2) für den Baum im Paradies benutzt. Die apokalyptische Literatur übernimmt den Begriff für die endzeitlichen Paradiesbäume (VAS 1694; 1697; 1700; 1704 u. a.). Das Partizip ΛΑΒΟΥΣΑ wird in Gen 3,6b: …καὶ λαβοῦσα τοῦ καρποῦ αὐτοῦ ἔφαγεν verwendet. Diese sich auf verschiedene Quellen stützende, jedoch eigenständige Formulierung in Akoumia beschreibt den Inhalt der dargestellten Szene. In Diblochori und Ano Viannos sind die Tituli zerstört. Panteli überschreibt die Szene mit dem kurzen Titel: Η Τδ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙC (vom Mahl der Gartenfrucht). Das Wort Μετάληψη ist auf die eucharistische Gabe des Weins in der Apostelkommunion bezogen. Diese wortspielerische kirchenspezifische Begriffsverwendung untermauert die dortige enge Verknüpfung des eucharistischen Geschehens, speziell des Blutes Christi als Sühne für den Fehltritt Evas, mit den Protoplastengeschichten.

Die **Gerichtsszene** ist im Malerbuch nicht vorgesehen. Die Überschrift ΑΔΑΜ ΑΔΑΜ Πδ Η (Adam, Adam, wo bist Du) findet sich in Evangelismos. In Akoumia bleibt es bei der einfachen Anrede Adams: ΑΔΑΜ Πδ Η. Diese Frage ist eine Übernahme der Anrufung Adams durch Gott nach dem Sündenfall aus dem Genesistext 3,9 Ἀδάμ, ποῦ εἶ; In Diblochori ist als Überschrift der gesamten kontaminierten Szene Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ gewählt. In Panteli lässt sich aus den erhaltenen Buchstabenresten keine sinnvolle Beischrift rekonstruieren.

Das Malerbuch schreibt als Überschrift für die **Vertreibung** Ἡ ἐξορία τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὔας vor[820]. In Akoumia ist nur noch Η ΕΞΟΡΙΑ zu lesen. Sehr wahrscheinlich ist τοῦ Ἀδάμ zu ergänzen, wie es in Diblochori zu lesen ist. Diblochori schreibt in der oberen Umrahmung der Szene Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ. Der Name Evas wird nicht erwähnt, obwohl sie ebenfalls bei der Vertreibung abgebildet ist. In Ano Viannos sind nur die Buchstaben ΛΑ erhalten, in Panteli ist nichts mehr von der Überschrift erkennbar.

Als **postparadiesische Kompositionen** sind im Malerbuch vier unterschiedliche Darstellungen vorgesehen. Die Trauer der Ureltern: Ὁ θρῆνος τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὔας[821], die landwirtschaftliche Arbeit Adams: Ὁ Ἀδάμ ἐργαζόμενος τῆν γῆν[822], die Geburt Kains: Ἡ γέννεσις τοῦ Κάϊν[823] und die Geburt Abels: Ἡ γέννεσις τοῦ Ἄβελ[824] finden Erwähnung.

In Panteli ist keine Überschrift zur Trauerszene der Protoplasten erhalten. In Diblochori ist zu lesen: Η ΓЄ(…)δ ΚΑΪΝ, was zu Ἡ γέννεσις τοῦ Κάϊν ergänzt werden kann (**Taf. 108, 2**). Die erhaltenen Reste der zweiten Zeile bleiben enigmatisch. Möglich wäre eine Lesung der Buchstaben ΝΤΡC als Zitat aus Gen 4,1 (Ἐκτησάμην) ἄνθρωπος(ν) διὰ τοῦ θεοῦ. Diese Hinzufügung würde die Betonung auf die gnadenvolle, von Gott ermöglichte Empfängnis und Geburt Kains setzen.

Die Überschrift zur Arbeitsszene Adams in Akoumia richtet sich nach dem Malerbuch: Ο ΑΔΑΜ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟC ΤΗΝ ΓΗΝ und ist handlungskonform: Adam bearbeitet die Erde mit einem Pflug. In Gen 4,2 ist die Feldarbeit Kains mit derselben Ausdrucksweise wie die Adams in Akoumia beschrieben: Κάιν δὲ ἦν ἐργαζόμενος τὴν γῆν.

Die zweigeteilte Arbeitsszene Evas trägt auch zwei Überschriften, die jeweils mit Τδ eingeleitet werden. Im linken Teil mit der Spinntätigkeit Evas steht: Τδ ΠΙΗΝ (ΠΟΙΕΙΝ) (ΤΑ) ΕΡΓΑ, vom Verrichten der Arbeiten oder Werke (**Taf. 108, 3**). Der Terminus des Werke-Tuns weist über die Beschreibung der handwerklichen Tätigkeit hinaus in metaphysisch-endzeitlichen Kontext. Das Richten nach den Werken der Menschen ist eine geläufige Vorstellung beim Weltgericht (Mt 16,27; Röm 2,6; Apk 2,23; 20,12; 22,12 etc.). Die Überschrift zum zweiten Abschnitt der Szene ist bis auf die Anfangsbuchstaben Τδ ΝΑζ zerstört, was die Identifikation dieser auf den ersten Blick nicht eindeutig zuzuordnenden Darstellung erschwert (**Taf. 108, 4**). Optional könnte aus den folgenden Buchstaben ζωη... oder ζυμ... rekonstruiert werden. Ersteres wäre ein Verweis auf die Ermöglichung des Lebens nach dem Fall durch die Hilfe des Engels und zugleich eine Anspielung auf die Erklärung des Namens Eva nach der LXX (Gen 3,20 ἐκάλεσεν Ἀδάμ τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Ζωή). Das zu ergänzende Verb ζυμώνω kann im Neugriechischen mit vermengen, rühren, kneten oder mischen übersetzt werden. Ζυμωτή ist der Sauerteig, den man für die Brotherstellung als Gärungsmittel benutzt. In der LXX und im Neuen Testament hat das Verb ζυμόω auch die Bedeutung von säuern. In Mt 13,33 (Lk13,21) wird der Sauerteig als Metapher für das Himmelreich verwendet. So könnte diese Formulierung in Akoumia auch eine doppelschichtige Bedeutung haben. Einerseits ist die handwerkliche Tätigkeit des Brotteigherstellens gemeint. Aus dem Korn, das Adam anbaut, wird der Teig

818 Malerhandbuch, Griechisch 48 §6.
819 Siehe dazu Leben Adams und Evas 814, Anm. zu grLat VII,1a mit Verweis auf W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch (⁶1914) Bd. II 1320.
820 Malerhandbuch, Griechisch 48 §7.
821 Malerhandbuch, Griechisch 48 §8.
822 Malerhandbuch, Griechisch 49 §9.
823 Malerhandbuch, Griechisch 49 §10.
824 Malerhandbuch, Griechisch 49 §11.

gemengt. Der helfende Engel gibt das Backferment zu der Brotteigmischung hinzu und schafft dadurch die Bedingungen zum Überleben. Andererseits ist der Vorgang des Gärens ein Symbol der Erneuerung des Lebens und der Wirkung der Gnade Gottes. Überdies ist die Benennung des gesäuerten Brotes im eucharistischen Konnex zu verstehen und zugleich als Bekenntnis zur Orthodoxie gegen das lateinische Azymen zu interpretieren. So könnte im letzten, fast völlig zerstörten Teil des Titulus hypothetisch das Wort πρόσφορα ergänzt werden, sodass in diesem Szenenteil auf den Vorgang der Herstellung des eucharistischen Brotes für die Kirche verwiesen wird.

Die erhaltenen Tituli richten sich im Wesentlichen nach den Vorgaben des Malerbuchs vom Athos. Einzelne Wörter oder Satzteile aus dem LXX-Text der Genesis finden Verwendung. Eine Übernahme aus den Oktateuch-Handschriften ist nicht ersichtlich. Panteli, das sich bildlich an die Oktateuche anlehnt, erfindet bei der Versuchungsszene Adams und Evas mit Η ΤΔ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙϹ eine eigene, bewusst auf den eucharistischen Kontext bezogene Überschrift, während in Cod. Gr. I.8, fol. 43^{v} oder Sm. A.1, fol. 13^{r} βρῶσιν ἀδὰμ δίδωσιν ἣν εὗα φαγεῖν verwendet wird[825]. Dieser Titulus erwähnt das Essen Adams, das in Panteli nicht illustriert wird, und wäre somit eine kontraindizierte Option. Die langen szeneninternen Bildkommentare in Akoumia lehnen sich einerseits an den LXX-Text an, werden gleichwohl in ihrer Formulierung von dem Maler/Stifter neu kreiert. Die Beischriften zur Eva-Szene sind vollständig eigene, für den speziellen Szenenkomplex verfasste Neuerfindungen. Sie dienen als sinnerklärende Korrelationen zu den bildlichen Neuschöpfungen. Die Wortchiffre des Werketuns verlinkt die Arbeitsepisode Evas zusätzlich zu den bildsemantischen Hinweisen mit dem eschatologischen Themenkreis. Das zweite kryptische Epigramm ist durch dogmatische und eucharistische Indikatoren deutbar.

825 Weitzmann/Bernabò, Octateuchs 35-36.

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 innerkretischer 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-Szenen[826] 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 auf[827]. Das standardisierte Bildformular zeigt meist Adam und Eva, die mit bereits bedeckter Scham symmetrisch den von einer Schlange umwundenen Paradiesbaum flankieren[828]. Dieses komprimierte Darstellungsmuster verknüpft auf unterschiedlichen Zeitebenen liegende Ereignisse aus der Genesiserzählung. 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 Bedeutung[829]. 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-Katakombe[830]. In der Sarkophagplastik wird der Genesisstoff durch weitere Abbreviaturszenen erweitert, etwa die Erschaffung der Protoplasten[831] oder die Arbeitszuweisung durch Christus mit der Übergabe des Ährenbündels an Adam und des Schafes an Eva[832]. Auch in der Sarkophagkunst bleibt der Sündenfall ein beständig wiederkehrendes Motiv aus dem Genesis-Themenkreis[833]. Die Protoplastenbilder fungieren wie auch die anderen biblischen Topoi als Errettungsparadigmata für die Verstorbenen[834]. In übereinstimmendem Bedeutungshorizont erscheint das Sündenfallmotiv im Kuppelfresko der christlichen Nekropole in El-Bagawat in Ägypten[835]. 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 Bildmotiv[836]. 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. Jahrhundert[837]. 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: Breymann, 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 Breymann, 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 Menschenerschaffung, 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 Fakhry, 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 Clédat, Baouît. – Rutschowscaya, Baouit 279-288; eine Umzeichnung befindet sich bei Esche, Adam 34 Abb. X.

Reliefdekor eine unikale Abbildung des Sündenfallthemas[838]. 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 Ikonographie[839]. Neben dem Orbiculus in Oxford mit der Erschaffung Adams und Vertreibung[840] und dem Wiener Textil T 2528 mit dem Sündenfall[841] ist besonders ein bemalter Behang mit friesartigen alttestamentlichen Szenen in drei Zonen aus der Abegg-Stiftung[842] 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 Neuschöpfungen[843]. Sie entwickeln sich aus dem reichen Fundus paganer Archetypen. Bekannte ikonographische Modelle werden adaptiert und durch ihre christliche Neuinterpretation verändert und erweitert. Der als Christuslogos dargestellte Schöpfergott im Typus der Majestas Domini gründet in der imperialen Kunst des Kaiserkultes[844]. 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 Athena[845]. Der Schlaf Adams verwendet archetypische Vorlagen aus dem Bilderkreis des Endymion oder des Eros[846]. Der Versuchungsbaum basiert auf Bildformularen des von einem Drachen umwundenen, mit goldenen Äpfeln bestückten Wunderbaums der Hesperiden oder in Elysiumepisoden[847]. Adam unter den Tieren zitiert das Bild des Orpheus[848] und die aus dem Paradies vertriebenen Ureltern übernehmen das Trauer-Motiv der den Kopf stützenden Hand aus der antiken Gebärdensprache[849]. Die Vertreibungsszene gründet auf Bildmotiven im Vergilius Vaticanus, der Entsendung Sibylles und Aeneas' durch Anchises aus den Jenseitstoren der Unterwelt[850], als auch auf imperialen Ausweisungsszenen[851]. Den fließenden Übergang von paganen Vorlagen zu einer christlichen Bildsprache mit nicht immer eindeutiger Zuweisung der dargestellten Szenen belegen Beispiele aus der nordafrikanischen Keramik[852]. So verwenden zwei Sigillata-Schalen aus der Mainzer Sammlung identische Appliken für die Paarbildung von Adam-Eva und Apollo-Daphne[853]. 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 Klöster[854]. 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. 3^{r}; 3^{v}; 4^{r})[855]. Die Genesiskuppeln von San Marco in Venedig aus dem 13. Jahrhundert, deren Mosaike nach Vorlagen dieser Handschrift oder einer ihrer Filiationen entstanden sind, stellen die Verbindung zu diesen verlorenen Illuminationen her[856]. Dabei muss von redaktionellen und konzeptionellen 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 Rezensionsstränge 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 könnte[858].

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 bebilderter jüdisch-spätantiker Genesistexte und Paraphrasen entstanden[860]. 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 Histography 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 Oktateuchen[862]. 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 Diskussion[863]. Erhalten sind fünf illustrierte Exemplare, die Adam-und-Eva-Zyklen beinhalten[864]: 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 ἔπλασάν 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/iccuviewer/iccu.jsp?teca=Laurenziana+-+FI&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, Psautiers 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. 171ᵛ)[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. 212ᵛ)[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. 157ʳ)[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. 160ʳ). 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 Fußbodenmosaike, die Adam thronend zeigen, ist er im Bristol-Psalter (Add. Ms. 40713, fol. 16ʳ)[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 Chrysostomos[871] 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. 181ʳ)[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. 74ᵛ ist als Füllung der O-Initiale eine Miniaturszene mit der Erschaffung Adams ohne die Abbildung einer Schöpfungsmacht eingefügt[874]. Fol. 101ᵛ zeigt auf dem Balken des Buchstabens Pi die Entstehung Evas aus der Seite Adams[875]. 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. 52ᵛ)[876]. Antithetisch sind in zwei Registern das Paradies, die Vertreibung und die mühevolle 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. 18ᵛ)[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&pimage=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, Manuscrits 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 gezeigt. Zeitlich ähnlich datiert wird die Jerusalemer Handschrift (Cod. Taphou 14), die Adam, dem Schema der Oktateuche folgend, trauernd im Paradies sitzend abbildet[880]. 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 Genesisszenen 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 Christuslogos 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^{r}; 94^{r}; 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/btv1b8452659r (27.07.2019).

berichtet vom Sturz der die Anbetung Adams verweigernden 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 Weltbeschreibung[888], 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 nimbierter Heiliger in würdigem Alter, bekleidet mit langen Gewändern, abgebildet und den Propheten zugerechnet, die zusammen mit den Patriarchen und Heiligen gruppiert sind[890]. 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 hat[891]. Sie verwendet die symmetrische Bildformel mit der um den Baum gewundenen Schlange, flankiert von den Protoplasten[892].

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 Weltschöpfung 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 Kirchenausmalungen 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, Geōrgios 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. 28^{r}[898]. 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 Anbetung[899].

Illuminierte Handschriften des lateinischen Westens

Aus der überreichen Fülle der romanischen[900] 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 Weltschöpfung 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 Weltschöpfung, sondern, wie in vier der kretischen Kirchen, mit der Erschaffung der Protoplasten 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 frührömischen monumentalen Langhauszyklen und verwenden zugleich die handschriftlichen Bildtraditionen der Cotton-Genesis-Rezensionen, etwa in der Gestalt des jugendlichen Schöpfergottes und den der Schöpfung beiwohnenden Engeln[905].

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 federgezeichneten 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 Szenerien 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-Familie[907]. 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 Engelsturz 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 Evangelienschriften 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 Genesisszenen 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 an[909].

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^{r})[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 Klosters[911]. 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 Menschenerschaffung 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 werden[912]. 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 eindrangen. So lassen sich die Parallelen zu den Mosaiken von Monreale erklären. Die Bibliothek des Klosters Hohenburg beherbergte möglicherweise byzantinische Handschriften, 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 Riesen-Bibeln oder bibbie atlantiche[913], 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 Mosaike und der mittelitalienischen Langhauszyklen.

Bibles moralisées

Der im 13. Jahrhundert am französischen Hof geschaffene Typus der Bible moralisée[918] 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 Moralisées Lowden, Bibles Moralisées; Büttner, Bible Moralisée. – König/Seifert/Siebert, Bible moralisée.

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. 6v)[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-Bibeln[922] 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. 1v und 2r)[923] und die Arsenal-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 3v)[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. 3v). 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 Weltschöpfung zeigen einerseits stilistisch eine große Nähe zu den malerischen Innovationen Duccios, anderseits sind Übernahmen byzantinischer Bildformeln greifbar (Cod. H. VI 31, foll. 81r-98r)[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 Oriminia in Neapel entstanden unter der Anjou-Herrschaft zwischen 1340 und 1360 bedeutende, auf dem Vulgata-Text basierende Bilderbibeln[926]. Die Hamilton-Bibel (Ms. 78 E 3, fol. 4r)[927], die Planisio-Bibel (Vat. Lat. 3550, fol. 5v)[928] und die Wiener Bibel (Cod. 1191, foll. 4r und 4v)[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 fünfbändige 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/btv1b55 0071673/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).

lagen[930] 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 prachtvoll 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 Psalterien[932] 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 anglonormannischen 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 Beatusseite[940] (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 Lutwin[942]. 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-Schriften[943] 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/hs_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 Haggadot. – 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. 1v)[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 dargestellt[947]. 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 Verhaltensregeln[948]. 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-Handschriften[952], 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 Modeln oder von einzelnen losen Skizzenblättern oder sog. Musterbüchern als Vorlagen auch für die Wandmalerei wird heute in der Forschung des Öfteren diskutiert[953]. Die Existenz solcher »pictoral 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 worden[955]. Sinnvoll erscheint die Übertragung von vorgezeichneten Modeln 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 Kirchenräumen[956]. 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 Menschenerschaffung 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 36r-71v (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 Farbabdruck oder Transparentpapier und der Herstellung von Schablonen berichtet[957].

Musterbuch von Wolfenbüttel

Das wohl in Italien, eventuell in Venedig, hergestellte Musterbuch von Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°)[958] stellt neben dem Vercelli-Rotulus aus dem 13. Jahrhundert[959] ein einzigartiges Zeugnis für die Existenz von portablen Handschriften oder losen Blättern im Mittelalter dar, die Vorlagen in Form von Modeln oder Skizzen für Kunstausführung in allen Gattungen enthielten[960]. 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 fassbar[961], 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 vermutet[962]. 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 Schiebedeckel-Elfenbeinkästen[963] mit kleinteiligen szenischen, durch Rosetten-Ornamentbänder getrennten Platten befinden sich heute in Cleveland[964], Darmstadt[965] und St. Petersburg[966], zwei jüngere Kästen mit Pyramidenstumpfdeckel aus dem 12. Jahrhundert in Reims[967] und Baltimore[968]. 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 Lyon[969], New York[970] oder eine weitere in Baltimore. Ein Elfenbeinkasten in Köln[971], 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 Kornernte 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 unikalen 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 (27.07.20199.
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 Evaerschaffung 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 Oktateuch-Rezensionen zurück, zeigen aber in Details durchaus Unterschiede. Die Arbeitsszenen weisen viele unikale Bildmotive auf, die keiner erhaltenen Genesistradition 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 Genesisszenen mit fünf Schöpfungs- und fünf Adam-und-Eva-Darstellungen[972]. 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 sind[973]. 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 Oktateuchen, 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 Schöpfungsszenen 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 entsprießen, 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 wird[974]. Die Kunde über die Meisterschaft der byzantinischen Gusstechnik für Bronzetüren breitet sich in Italien aus, sodass Portalbeschläge 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 Reliefplatten 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. Michael[975] 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 Holztürflügel von San Zeno Maggiore[976] 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 Türflügel 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 Płock bestimmte Bronzetür[977] wurde zwischen 1152 und 1156 im Auftrag des Bischofs von Płock 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, zweiflüglige Bronzetür des Doms in Monreale[978] 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 Menschenpaares 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 Artsruni[979]. 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 Kuppeltambour[980] mit der Namensgebung der Tiere durch Adam wird hier wiederholt und ebenfalls mit dem Königtum Gagiks parallelisiert.

Die Hagia Sophia in Trapezunt[981] 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 wurde[982]. 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 bestellt[983].

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 Autun[984]. So wie das große Weltgericht am Eingangsportal der Pilger-Kathedrale des Heiligen Lazarus wurden auch diese Skulpturen im 12. Jahrhundert vom Meister Gislebertus geschaffen[985]. 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 Kralle 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, Achtamar 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 angebracht[986]. 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 geschaffen[987]. 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 Orvieto[988] 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, Genesisszenen 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 Rouen[989], 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 ovidschen 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 unsicher[990].

Wandmalereien und Mosaike

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 mura[991] und in Alt-St. Peter[992]. 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-basilikalen Monumentalzyklen werden zumeist als modifizierter Bestandteil einer der vielen Cotton-Genesis-Redaktionen angesehen[993].

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 Dom 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 figürlichen 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 sind[994]. Darunter befindet sich auch ein Adam-und-Eva-Zyklus mit Erschaffung, Tierbenennung, Anrufung mit Schuldzuweisungsmotiv und Vertreibung[995]. Bei dem Urteil des Christuslogos über die Protoplasten erscheint statt einer Schlange ein hybrides Tierwesen.

Fresken in der Höhlenkirche in Mavrucan Dere in Kappadokien

Im Jahr 2009 wurden im nördlichen tonnengewölbten Schiff der Höhlenkirche (Güzelöz-Başköy Nr. 3) in Mavrucan, dem heutigen Güzelöz, zehn Genesis-Szenen entdeckt[996]. 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 dokumentiert[997]. 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 ausgeführt[998]. Von den Adam-und-Eva-Szenen dieses umfangreichen Freskenzyklus[999] 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 basilikalen Bautyps im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien bringt eine Ausstattung der Langhauswände mit mehrzonigen Freskenausmalungen mit sich. Dort entstehen wie in den frührömischen 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 angeführt[1000]. 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 Weltschöpfung mit dem im Außenkreis von Engelscharen umringten Schöpfer wird Jacopo Torriti zugeschrieben, die weiteren Szenen den Meistern der sog. römischen Schule[1002]. 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 von 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 Agnani (dat. Ende 12. Jh./Anfang 13. Jh.); die Kirche San Pietro in Valle in Ferentillo (dat. Ende 12. Jh.); die Kirche San Paolo inter Vineas 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 Weltschöpfung eine In-Principio-Darstellung, die den ersten Schöpfungsbericht in einem kompakten Bildfeld zusammenfasst. Ikonographisch absorbieren die Zyklen mit dem basilikalen Dekorationsprinzip den römischen Typus der frühchristlichen Monumentalmalerei. Die gemeinsamen Wurzeln mit den römischen Riesenbibeln, etwa der Pantheon-Bibel, offenbaren sich in dem vorangestellten Weltschöpfungsbild und dem Bildmotiv des auf der Sphaira sitzenden Schöpfergottes. Dieser ist, außer in Assisi, nach dem frührömischen 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 ausgestellt[1003]. 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 möglich[1004]. 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 geklärt[1007]. 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 Mosaike 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 Genesiskup-

1003 Die Wandmalereien sind heute im Museu National 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 Schwesterhandschrift[1008]. 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 Frage[1009]. 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 fertiggestellt[1010]. 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 frührömischer 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 Weltschöpfung. 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 auf[1011]. 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 ausgestattet[1012]. 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 Hoča[1013] 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 Adams[1014]. 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) verortet[1015].

Genesiszyklen der italienischen Frührenaissance

Die toskanische Kollegiatskirche Maria Assunta in San Gimignano besitzt einen berühmten alttestamentlichen Freskenzyklus aus dem 14. Jahrhundert[1016]. 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 unikalen 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' Menabuoi[1017]. 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 gegeben[1018].

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 1389-1391[1019]. 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 Kirchenausmalungen reflektieren. Gleichermaßen 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 auf[1020]. Die umfangreichen Außenmalereien des rumänischen Klosters Voroneț aus dem Jahr 1547 verbildlichen neben einem großen Weltgericht und der Wurzel Jesse an der Nordfassade Genesisszenen. 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 Moldovița (1537) oder Sucevița (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 Sucevița sind die Genesisszenen in die Tugendleiter des Johannes Klimakos als Möglichkeit der Rückkehr zum Paradies integriert, in Voroneț und Arbore dem Tugendturm der Himmelszölle gegenübergestellt. Zudem besteht eine enge Verzahnung von Märtyrer-Zyklen 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-Episoden[1021]. Weiterhin ist im Exonarthex des Hagios Nikolaos-Philanthropinon-Klosters in Ioannina (1542-1560) die Urelternthematik aufgenommen[1022]. Die Hagios Demetrios-Kirche in Palatitsia bei Veroia verknüpft im Narthex Protoplastenbilder an der Nordwand mit darüberstehenden Strafszenen und mit dem Weltgericht an der Ostwand[1023]. Die Trapeza des Klosters Hagios Panteleimon in Agia (Larissa) wurde 1616 mit Fresken ausgemalt, die auch einen ausführlichen, kontinuierlich gestalteten Adam-und-Eva-Zyklus zeigen[1024]. Ebenfalls in Thessalien nahe der Stadt Trikala sind im Narthex des Dousikon-Klosters Genesisszenen verortet (1739)[1025]. Die Taxiarchen-Kirche in Anitsaio auf Ägina zeigt die Vertreibungsszene mit den nimbierten Ureltern in ungewöhnlicher Verortung am Kuppeltambour unterhalb des Pantokrators[1026]. In der Koimesis-Kirche in Asklipio auf Rhodos (1676/1677)[1027] werden ausführliche Genesisfolgen von der Weltschöpfung 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 gegenübergestellt[1028]. 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 endet[1029]. Hier werden viele Bildmotive der Oktateuch-Tradition, wie die Schöpferhand Gottes, aufgenommen. Auf dem Peloponnes, etwa in der Koimesis-Kirche (Παναγία Καθολική) in Gastouni[1030], und schwerpunktmäßig in der Mani[1031] gibt es zahlreiche Kirchenausmalungen 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 integrieren[1032]. 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 Ochsengespann pflügenden Adam zusammen mit der spinnenden Eva auf[1033].

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 unikaler Szenenelemente eine mögliche Option zur Erstformulierung des protologischen Adam-und-Eva-Themas. Naheliegend 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, Philanthrōpinōn. – Garidis/Paliouras, Monasteries Ioannina 25-26. 143-145 Abb. 225-229; speziell zu den Protoplastenszenen Papaeustathiou, Philanthrōpinōn mit Abbildungen; weitere postbyzantinische Beispiele in griechischen, russischen Monumenten und im Balkangebiet sind bei Kuyumdzhiecva, Genesis Cycles 235 Anm. 9-13 aufgelistet.

1023 Folgende Szenen sind vorhanden: Erschaffung Adams, Segnung der Protoplasten, Anweisung, Sündenfall, Gericht, Vertreibung und Trauer; die Malereien 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 Genesisszenen 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 Malereien 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 Malereien 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 Marathea (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 Genesisszenen

Den Beginn der Genesissequenzen der kretischen Kirchen bildet nicht wie etwa in den Oktateuchen, den römischen und italienischen Langhauszyklen oder den sizilianischen Mosaiken die Weltschöpfung, 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 Vätererzählungen 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 Weltschöpfung 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 Genesisthemenkreises 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 Weltschöpfung 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 sternenbesetzen Gloriole auf einem roten Regenbogen (fol. 86^{r}) (**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 Thronsitz bei einem ansonsten ikonographisch sehr ähnlichen Schöpfertypus.

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^{r}) (**Taf. 109, 2**)[1036]. In der Anjou-Bibel steht der weißhaarige Schöpfergott in der von Engeln gestützten Gloriole (Ms. 1, fol. 6^{r}) (**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 Asklipio 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 Kreationsbildes 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 Artos[1040] 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 Potamies[1041], der Hagios Prokopios-Kirche in Livada[1042] oder in der Apostel-Kirche in Lithines (Andromyloi)[1043] sitzt Christus als endzeitlicher Richter in der von Engeln getragenen Mandorla und ist von fürbittenden Aposteln umgeben. Unterhalb erscheint die Hetoimasia mit Adam und Eva (**Taf. 106, 2; 112, 1**; **127, 1**). In ebendiesem Bildschema schwebt Christus in der Soter-Kirche in Myrthios[1044] 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 Margarites[1046] und in der Panagia-Kirche in Anisaraki[1047] 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 Ureltern 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, Asklipio 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^{r}, 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 Engel[1048]. 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 platziert[1049]. Die frühchristlichen Fresken von St. Paul und die Wandmalereien der mittelitalienischen Basiliken, etwa der Oberkirche in Assisi[1050] oder der Kirche S. Maria Immaculata in Ceri[1051], 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 Weltschöpfung 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 Erschaffensgestus 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 Thron[1053]. 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 Genesisszenen aufweist, thront der Schöpfer im Dreiviertelprofil auf einem herrschaftlichen Sitz mit Rückenlehne[1056]. 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^{r}) (**Taf. 116, 1**)[1057]. Im italienischen Einflussgebiet wird dieses Schöpferbildnis fast ausschließlich übernommen, so in den Freskendekorationen der mittelitalienischen 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 Thronsitzes 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 Zymvragou[1059]. 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 Erschaffungsszenen 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 Menschenerschaffung 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 Schöpfertypus 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 Schöpfertypus 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 Bronzetürtafeln an der Veroneser San-Zeno-Kathedrale setzen ebenfalls diesen Schöpfertypus bei der Erschaffung beider Ureltern ein[1066]. 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 Marathea[1068] 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 Schöpfertypus 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, Bronzetüren Abb. 76. – Kain, Sculpture of Nicholaus Abb. 101-102.
1067 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblago.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 Dornbusch[1071]. In der christlichen Sarkophagplastik wird das göttliche Eingreifen bei der Gesetzesübergabe an Mose oder beim Erstlingsopfer durch diese Abbreviatur 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 Protoplasten[1073]. 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 Kasten[1075] 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 sternenbesetzten 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 Energiestrahl 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, lebenschaffenden 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 Voroneț[1080] und im Philanthropinon-Kloster in Ioannina[1081] 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.srpskoblago.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 Himmelssphäre 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 Garipas[1082] oder in der Soter-Kirche in Kephali[1083] 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.

Himmlischer 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 Engel[1084]. 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 begleiten[1085]. Bei der Ruhe des siebten Tages wird das Thronbild des Christuslogos von sieben Engeln flankiert[1086]. Auch in der Prokulus-Kirche in Naturns sitzt der weißbärtige Christuslogos bei der Schöpfungsruhe frontal auf dem Thron, umgeben von einer Engelschar[1087]. 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 ist[1091]. 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 Farbtaf. III.
1089 Abbildung http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=ms junius11 (27.07.2019).
1090 Abbildung bei Gillen, Hortus Deliciarum Farbtaf. 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 Weltschöpfung 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 Menschenerschaffung 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 Oktateuchen, 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 zieht[1099]. Eine weitere Ausnahme bildet das universale Schöpfungsinitialbild 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 Koimesis-Kirche in Asklipio 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 Engelswesen 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 Habakuk[1102]. Im Athos-Codex 61 kommt er thronend in einer Mandorla vom Himmel herbei, die symmetrisch von einer vielköpfigen Engelschar gehalten wird[1103]. 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 Farbtaf. IV.
1096 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. XVII.
1097 Abbildung bei Sed-Rajna, Bible hébraïque 15 Abb. 2.
1098 Abbildung bei Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. 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^{v}, 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-Prodromos Kirche in Erfi[1105] zeigen den um die Gloriole 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 Genese 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 Genesisszenen 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 Sündenfallszene 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 Menschenerschaffung (**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 ziert als Sinnbild der himmlischen Sphäre das Bild des Pantokrators. Der Erlöser wird häufig von acht Engelwesen umgeben, so in der Cappella Palatina in Palermo[1107], in der Hagia Sophia[1108] und der Peribleptos-Kirche in Mistra[1109] oder der Metamorphosis-Kirche in Nowgorod[1110] mit Fresken Theophanes des Griechen. In den Kuppelscheiteln, die eine Anbetung des leeren Thrones oder der Gottesmutter einschieben, werden zwei zusätzliche Verehrungsengel 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.the byzantinelegacy.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 Peloponnes[1111]. Im Kuppelzenit der Verklärungskathedrale des russischen Mirozhsky-Klosters in Pskow aus dem 12. Jahrhundert[1112] oder der Demetrios-Kirche im Patriarchat von Peć[1113] 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^{r}) (**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 verziert[1116]. 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 ziert auch das Metamorphosis-Mosaik in der Apostelkirche in Thessaloniki[1118] oder erscheint in der Georgs-Kapelle des Athos-Klosters Hagios Pavlos[1119]. 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 ausströmen[1121]. 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, abgebildet[1122]. In der Koimesisdarstellung in der Panagia-Gouverniotissa-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 hinterlegt[1124]. 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-Prodromos 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 Dimitrokallēs, Geraki.
1112 Abbildung www.pravoslavie.ru/30569.html (27.07.2019).
1113 Abbildung bei BLAGO Archives Patriarchate Peć www.srpskoblago.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-Nikolaidou/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 Pătrăuți (dat. 1487); Abbildung bei Palamar/Herea, Pătrăuți 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 Rom[1127] und dem Trinquetaille-Sarkophag aus Arles[1128], ist in ihrer Interpretation als Dreifaltigkeit jedoch äußerst umstritten[1129]. 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 Koimesis-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 mutmaßen[1132]. Im 1431 ausgemalten Phanourios-Schiff des Klosters Valsamonero wird die Trinität ebenfalls durch eine angelogische, für die byzantinische Kunst jedoch außergewöhnliche Bildformel interpretiert, im Typos einer dreiköpfigen, mit Pallium bekleideten, von den Evangelistensymbolen flankierten und von Engeln adorierten, geflügelten Gestalt in einer Mandorla[1133]. 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 Schöpfungsszenarium. Bei der Schöpfung Evas ist diese Prononcierung etwas zurückgenommen, der Engel befindet sich noch immer fast bildmittig 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 Orantenhaltung[1134]. 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 nährt[1135]. 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 dargestellt[1136]. Beispiele dafür finden sich etwa in der Pantokrator-Kirche in Dečani[1137], im Narthex der Peribleptos-Kirche in Ohrid[1138] oder in der Verkündigungs-Kirche in Gračanica[1139], aber auch in Handschriften, so in der Arsenal-Kreuzfahrer-Bibel (BnF Arsenal 5211, fol. 307^{r})[1140] (**Taf. 132, 2**). Der Weisheitsengel hat stets ein großes ausgebreitetes Flügelpaar und die typische Engelsbinde[1141]. 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 erscheinen[1142]. 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.srpskoblago.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-Mac Lean/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 Katakombe 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 Kreml[1144] 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 unmittelbaren Kontext zu dem Schöpfungszyklus gestellt, sodass ihre Funktion als im Uranfang geschaffene göttliche Schöpfungsbegleiterin dargelegt ist[1145]. 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 Christuslogos als Schöpfer mit einem Rondell in der Hand, das die personifizierte Weisheit als weibliches Wesen abbildet (Par. Lat. 5047, fol. 2^{r})[1147]. An den Seiten sind weitere Medaillons mit den Schöpfungswerken vorhanden, deren letztes auch die Evaerschaffung 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 erschafft[1148].

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 Detailerkenntnisse 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 ist[1149]. 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 erhobenem 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, Hesychasm 79 Abb. 8; ebenso auf einer komparablen Ikone aus Oslo Velmans, Hésychasme 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 vor[1153]. 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 gerichtet[1158]. 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 erhobenem Oberkörper gelagerten Adam aus den ansonsten mehrphasig angelegten Oktateuchen könnte als Übernahmequelle für diesen in der Genesistradition 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 Evas[1166] 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 erhobenem 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.srpskoblago.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 Farbtaf. IV.
1161 Abbildung bei Freuler, Bartolo di Fredi 67 Abb. 67.
1162 Abbildung bei Kat. New York 2004, 276 Abb. 161.
1163 Abbildung http://nossl.demo.logilab.fr/biblissima/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 darauffolgenden 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^{r}) (**Taf. 132, 5**)[1167]. Nach dem Malerhandbuch vom Athos geht Eva als fertiges Geschöpf aus Adams Seite hervor[1168]. Die durchgängig obligate Darstellungsweise dieser einphasigen Eva-Erschaffung integriert das Schlafmotiv Adams nach Gen 2,21. Gemäß der Rezeption des antiken Schlaf-Bildtypus[1169] 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 entwächst, 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 Psyche[1170]. Die mittelitalienische 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 ausgestreckt[1171]. 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 an[1175]. 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 entwachsende Halbfigur Evas erhebt betend die Hände zur Hand Gottes und zum Schöpferstrahl. Ähnlich zeigt es die Cripta di S. Magno e Oratorio di S. Tommaso Becket in der italienischen Kathedrale in Anagni aus dem 13. Jahrhundert[1177]. 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 Kürbislaube 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_lg.html (27.07.2019).
1175 Abbildung bei BLAGO Archives Dečani www.srpskoblago.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 Marco[1178] oder auf der Hildesheimer Bronzetür[1179] 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 Freiburg[1180].

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 Vater[1181]. 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^{r})[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 Genesistradition 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 Kastens[1185] oder dem Kasten in Cleveland[1186]. 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 Abbreviatur 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^{r}; 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/ (27.07.2019).

Weltenrichters aus. In der Soter-Kirche in Potamies oder der Hagios Prokopios-Kirche in Livada[1190] 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 Urteilsspruch 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 Evaerschaffung 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 Evaerschaffung, die im Paradies innerhalb der Mauereingrenzung erfolgt[1191] (**Taf. 110, 1**).

Auffällig ist die spiegelverkehrt angelegte Darstellung von Adam- und Evaerschaffung in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, die eventuell auf einen unterschiedlichen Schöpfungsort hinweisen mag. Diese Verschiebung könnte auch als versteckter Hinweis auf die Nachordnung Evas gedeutet 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 Gesträuch 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 Tieren[1193]. Dečani gestaltet eine ähnlich bewachsene Ebene wie Evangelismos mit vereinzelten Pflanzen und Sträuchern bei der Evaerschaffung[1194]. In einigen Oktateuch-Rezensionen wird auch eine mit Gesträuch bewachsene Landschaft gewählt. Sehr ähnliche florale Formen mit niedrigem Buschwerk präsentieren sich in Sm. A.I., fol. 8^{v}; 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.srpskoblago.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.srpskoblago.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 Adamerschaffung 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 entfließen[1199]. Das soteriologisch-ekklesiologisch interpretierte Motiv des lebenschaffenden Wassers wird dort für den durch die staurologische 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 kreuznimbierte Halbfigur Christi in die Krone des Lebensbaumes integriert[1200]. 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 sind[1201]. 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. Überschrieben 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 Genesisszenen. 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 kretaunikale 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 umgeben[1209]. 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 Florenz[1210] oder in der Prokulus-Kirche in Naturns[1211], allerdings ohne den radialen Strahlenkranz. Das Malerhandbuch schreibt bei der Adamerschaffung einen Himmel mit Sonne und Mond vor[1212]. Die Oktateuche, bis auf den Florentiner Oktateuch, fügen bei der Erschaffung Adams Sonnen- und Mondscheibe in das sternenbesetzte 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^{r}, 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 Selli[1213] 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 Myrthios[1214] 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.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/FourthDome/CX4K2294.html (27.07.2019).
1205 Abbildung BLAGO Archives Patriarchate of Peć www.srpskoblago.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.srpskoblago.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 Himmel[1215]. Ebenso ist dieses Zeichen in die Weltgerichtsfresken der Kariye Camii in Konstantinopel integriert[1216]. 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 Voroneț und in Probota, 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 ähnelt[1218]. 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 Sechsflüglers 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 Flammenzungen 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 Sechsflügler auf einem Baumstamm (**Taf. 141, 2**). In der Mitte ist ein rotes Gesicht mit einem Kreuznimbus integriert[1220]. In der Panagia-Kirche in Sklavopoula wächst neben der Gottesmutter im Paradies ein Baum empor, in dessen krönenden phantasievollen Blütenrankenkranz 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 begrünten 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 vereinzelte 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 Evaerschaffung 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 wird[1221]. 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 Geburtsmatte. In der Metamorphosis-Kirche in Panteli oder in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Krousta[1223] ruht Maria auf einer aus Stoff gespannten, mit ornamentalen Verzierungen versehenen Unterlage, die an den Enden aufgehängt ist (**Taf. 123, 5**). Diese Geburtsmatte 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 Haustein-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 Drăguț, 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 Christus[1224]. 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 paradiesischen 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 Schöpfungsdarstellung existierte, zeigen die nachbyzantinischen Fresken des Klosters in Arbore.

Panteli

In Panteli liegt Adam auf einer kargen, leicht ansteigenden erdfarbenen, teilweise begrünten 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 Assisi[1227] lagern Adam auf einer mit zwei Bäumen bewachsenen aufwärts führenden Ebene (**Taf. 116, 1**). Naheliegend 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 Geschlechtsmerkmale 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 Aktstudien[1229]. 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 Adam[1230]. Einige wenige, im mittelalterlichen Italien beheimatete Bildtraditionen stellen die Protoplasten mit ausgearbeiteten Geschlechtsteilen dar, so etwa die Mosaiken in San Marco[1231] oder das Sündenfallbild im Florentiner Baptisterium[1232] (**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^{r}[1234].

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 anprangern[1235]. 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-Prodromos-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.

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^{r}), 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 Schöpfergottes 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 Mosaike 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 Mosaike 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^{r}[1236] Adam ohne Bart und Vat. Gr. 1162 fol. 35^{r}[1237] 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-geschlechtsspezifische 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 Haar[1239]. 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 Pantokratortypus. 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 Oktateuche 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^{r}) (**Taf. 93, 1-2**)[1240]. In der Höhlenkirche in Mavrucan Dere, auf dem Genesisfries in Trapezunt[1241], 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 Voroneț, 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 Sucevița erfolgt der Wechsel des Bekleidungsstatus bereits beim Sündenfall[1244]. 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 wurden[1245]. 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 abgebildet[1246]. 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 versehen[1247].

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 Salveme-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^{r})[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 Bodenmosaike 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.srpskoblago.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 Nimbus[1251]. 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. Ejmiacin-Kapelle in der Jakobus-Kathedrale in Jerusalem werden Adam durch eine turbanähnliche Goldkrone und Eva durch einen Nimbus ausgezeichnet[1254].

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 Hama[1257] 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 Kronenreif[1258].

In einem gänzlich mit den narrativen Genesisszenen 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 Hetoimasia präsentiert werden. Sie erscheinen am Beginn der Patriarchenreihe als ganzfigurig-frontale, mit Pallium bekleidete nimbierte Heiligenfiguren[1259]. 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/Vaspourakan Artists4.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, Baouît 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=AWODj05nI1A4r7GxL9fD#/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 Tontafel 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 Erde[1262]. Auf dem Wiener Textil ist nur Adam beim Sündenfall mit einem Nimbus versehen[1263]. 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^{v}) (**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 Trennungsstreifen sind eine Taube und eine Wasserfläche mit Fischen abgebildet. Im unteren Register folgt der Sündenfall. Die ganze Folie ist im oberen Rahmen mit κοσμοποιΐα betitelt. Die Rahmeninschrift erwähnt nur den Sündenfall, aber keine Tierbenennung[1266]. 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 nahe[1267]. 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 Evaerschaffung 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^{r}) (**Taf. 150, 1**)[1270]. Die postbyzantinischen Fresken der Erzengelkirche 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. Ējmiacin-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 Rhoby, 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 angeglichen sein, die Adam als Herrscher über die Tierwelt interpretiert (s. S. 224-226). In schematischer Konformität wird Adam in der weitverzweigten Genesistradition 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^{r}) (**Taf. 150, 1**). So fällt das kretische Thronsitzen Adams beim Sündenfall aus dem Rahmen der gängigen Ikonographie dieser Szene.

Auffällig ist die Angleichung der Protoplastenthrone an den Thron des erschaffenden Christuslogos. In Evangelismos sind beide kastenartigen Truhenthrone 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 Truhenthrone 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**). Kastenthrone 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 Akoumia[1272]. 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 früchtetragende 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 urzeitliche 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 eingefriedet[1277].

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 grisaillierte Paradiesmauer wird auch in weiteren Szenen mit eschatologischem Kontext aufgenommen. Im Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen ist diese mit Mauerkronen versehene Einfassung in Evangelismos selbst oder in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Erfi[1279] 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 Margarites[1280] 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^{r})[1281] und der Barberini-Psalter (Barb. Gr. 372, fol. 207^{v})[1282], illustrieren in ihrer Genesisszene 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 Einzugstor 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 sechsflügligen 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://lj.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 Exodus-Kapelle 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 wird[1284]. Da sich jedoch die Beobachtungen Trojes auf dem Fresko nicht verifizieren lassen, sollte diese Darstellung wohl eher als Vertreibungsszene interpretiert werden[1285]. 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 kontinuierender 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 Probatakēs, Diabolos. – Dinzelbacher, 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 Farbabbildung 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 Erzähleinheit 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=imageseule (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 Protoplastendarstellungen 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 erkennbar[1294]. Auch existiert noch ein dämonisches Kopffragment des teuflischen Versuchers[1295]. In einer spätbyzantinischen Handschrift, der Paraphrase zur Genesis des kretischen Dichters Georgios Choumnos aus dem 15./16. Jahrhundert, erscheint der schwarze geflügelte Satanas 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 Adamspiele mögen ebenfalls die Bildfindung beeinflusst haben[1297]. 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 Diblochori[1298]. 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 auf[1300]. 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 Farbabb. 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 Höllenfeuer[1305]. 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 Bauern[1308]. In der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni sitzt ein großer schwarzgefiederter Teufel im Feuerstrom des Weltgerichts (**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 unterschiedlicher 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 Verdammtendarbietungen, 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 Engelfalltradition 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 Mosaike 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 verbildlicht (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 kombiniert[1316]. 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 paradiesischen Landschaft begleitet von zahlreichen Tieren lagert[1317].

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, umgeben[1318]. 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 Evaerschaffung platziert und zusätzlich mit der Versuchung Evas durch den Diabolos kombiniert.

1309 Abbildung www.bml.firenze.sbn.it/vocioriente/sezioni/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 Ill. 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 eingefügt[1321]. Eine auffällige ikonographische Parallele zu der vertikal übereinander gestaffelten Tierformation in Diblochori bieten der Smyrnaer Physilogus mit ähnlichen animalischen Physiognomien (Cod. B. 8, p. 56)[1322] sowie das Außenrelief der armenischen Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar aus dem 10. Jahrhundert[1323] (**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. 179^{r}) (**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 werden[1326].

Die bildliche Übersetzung der Verknüpfung von Diabolos, 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 Diabolos ausgesetzt ist.

Sündenfall

Die Sündenfalldarstellungen[1327] mit dem hybriden Drachenwesen 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 Schlange[1328]. 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 Assisi[1329] (**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 Verführerkreatur, 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. 6r) (**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. 35r und Par. Gr. 1208, fol. 47r) 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 Basilisken in die Bilderfindung ein.

Das Untier erinnert ein wenig an das mythologische Fabelwesen des Ketos, das bereits für das Seeungeheuer des Jona als Vorbild diente[1331]. 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 schlangenartige 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 Versucherkreatur 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 auf[1335]. 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. 37v 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. 3r). 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. 3v)

1330 Abbildung in der Faksimile-Ausgabe Hutter/Canard, Marienhomiliar.
1331 Einen Ketos zeigt beispielsweise das Mosaik in der Casa del Drago in Caulonia (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&I=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 Kapitol-Felsen ist unterhalb der Adam-und-Eva-Szenen in der Kirche Maria Immaculata in Ceri aus dem 12. Jahrhundert abgebildet[1343]. 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 Ovidschen Metamorphosen kreiert, die die gefallene Welt nach dem Sündenfall und die Bedrohung durch das Böse symbolisieren sollen[1344].

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 abgebildet[1345]. Das Bestiarium Harley Ms. 3244 illustriert im »Liber de natura bestiarium« 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 präsen-

1337 Dat. 1350-1400, in der Bibliothèque nationale de France, Paris, Abbildung http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=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&I=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&I=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&I=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 Kirchen[1348]. Der Kampf Michaels gegen den Drachen am Bronzeportal in San Zeno in Verona zeigt ein mächtiges geflügeltes Ungetüm mit kräftigen krallenartigen Füßen und gerolltem Schwanz[1349]. 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 beschreibt[1351].

Die Einfügung des Drachenwesens in die Sündenfalldarstellung 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 Sünde[1352]. 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 reicht[1353]. 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^{r}). 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^{r}) (**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.srpskoblago.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 Zymvragou 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 Endzeitereignisse 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 Geschehen[1361]. 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 Klostergartens gemaltes Genregemälde denken. Zugleich sind Anklänge an italienische Renaissancemalerei vorhanden, etwa zu dem Apfelbaum im Paradiesgarten des Bartolo Fredi in der Chiesa della Collegiata in San Gimignano[1366]. 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 καρποῦ 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 ist[1368]. 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 Voroneț (**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 Abbreviaturszenen 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 majus[1369]. 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. 1r) (**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. 5v) (**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. 52v) und in der Leo-Bibel (Vat. Reg. Gr. I B, fol. IIv) 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 piktorale Formular. Der Pflück-Übergabe-Annahme-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. 13r; Vat. Gr. 746, fol. 37v; Cod. Gr. I.8, fol. 43v; Vat. Gr. 747, fol. 22v) (**Taf. 93, 3-4**). Auch das Malerhandbuch fordert ausdrücklich die Annahme und das Essen der Frucht durch Adam[1372]. 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. 7v). 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 Nicholaus 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. 1r), in der Leo-Bibel (Vat. Reg. Gr. 1B, fol. IIv) 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. 52v), oder die karolingische Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5v) verwenden den aufgerichteten Habitus Adams (**Taf. 134, 3; 168, 1**). Die Oktateuche schließen sich dieser herkömmlichen Tradition an (Sm. A.1, fol. 13r; Vat. Gr. 746, fol. 37v; Cod. Gr. I.8, fol. 43v; Vat. Gr. 747, fol. 22v), 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. 47r), während er im Schwesterkodex stehend abgebildet ist (Vat. Gr. 1162, fol. 35r) (**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. 4r; 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 gelagert[1374]. 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. 26-2,171r)[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 Gelehrtensitzposition. Im Wiener Dioskurides werden die berühmten Ärzte auf dem Boden sitzend mit einem unter das Gewand gesteckten Bein abgebildet (Cod. Med. Gr. 1, fol. 3v)[1378]. In der arabischen bebilderten Manuskriptabschrift der »Materia Medica« thront der lehrende Dioskurides auf einem Lehnsessel, hat das eine Bein unter sein in Falten fallendes Pallium gesteckt, während sein anderer Fuß auf einem Suppedaneum ruht (Ahmet III, 2127, fol. 2r) (**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 sechsflügligen 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 Kulisse, das mit dem Untier in der dortigen Weltgerichtsszene korrespondiert (**Taf. 74, 1-2**). Zusätzlich sind Evas Knöchel durch das schlangenähnliche 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/Gottdang, Ikonographie 17 Abb. 2; 18 Abb. 3.

1375 Im Mittelschiff der Muqarnas-Decke sind kleine Bildfelder mit zahlreichen orientalisch 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; foll. 46r, 53v, 60v, 67v, 82r, 103v, 119v etc.; Abbildungen bei Tsamakda, Skylitzes, der Emir Fatloun sitzt im Schneidersitz auf dem Boden, allerdings mit zwei untergeschlagenen Beinen (fol. 149v Abb. 374).

1377 Dat. um 1196, in der Burgerbibliothek, Bern; vermutlich verfasst in Kampanien oder Palermo; zur Handschrift mit Faksimile-Abbildungen Kölzer/Stähli, Petrus de Ebulo; dort foll. 97r, 101r, 171r, 183v. – 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 (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 Abbreviaturszenen 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 Abbreviaturszenen 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^{r}) (**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 Bedeckungsepisode in die Sündenfallabbildung in Diblochori zeigt eine für diese Kirche typische Vorliebe für individuelle Bildschöpfungen und phantasievolle Detailausschmückungen.

Verbergen

Abgesehen von der Auslassung dieser Sequenz in Ano Viannos 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. Sich 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^{r}), 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 Orvieto[1383]. 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 Volanakēs, 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 Kissos[1384] oder in der Hagia Anna-Kirche in Anisaraki[1385] (**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 Episkopi[1386] (**Taf. 172, 1**). Die Strafszenen in der Panagia-Kirche in Anisaraki, der Hagios Athanasios-Kirche in Voukolies[1387] oder der Hagios Stephanos-Kirche in Koukoumas (Kastri) entwerfen ein ähnlich wie das Blattwerk geformtes loderndes Feuer mit hochzüngelnden Flammen bei den Höllenstrafen für die Sünder (**Taf. 172, 2-3**). In der Hagios Eutychios-Kirche in Tsiskiana[1388] 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 transzendentem 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 Genesisszenen 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 Vertreibung[1392]. 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 bittender Geste zusammen mit der Schlange rechts und links des Thrones[1394]. 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 Baptisterium[1395]. Dieser weit verbreiteten Bildformel folgen auch die karolingischen Bibeln, die italienischen Riesenbibeln, die Bibles moralisées oder die sizilianischen Mosaike (**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^{r}; Par. Gr. 1208, fol. 47^{r}) (**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.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Collections/Genesis/CX4K2296_l.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 Urteilsspruchs 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 Modena[1399] sowie auch die Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, fol. 41^{r})[1400] zeigen beide Ureltern, die bei der Urteilsannahme durch den Christuslogos in engem körperlichem Kontakt beieinanderstehen (**Taf. 175, 1**). Motivisch ähnlich erscheint das Paar am Reliefpfeiler 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 Urteilsspruch 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 beschrieben[1402]. 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 Mosaiken[1403] oder in der karolingischen Alkuin-Bibel (Ms. Bibl. 1, fol. 7^{v})[1404] (**Taf. 174, 2**). Verbreitet ist dieses dreifache Handlungsmotiv auch in der römischen Bildtradition, so etwa in der Pantheon-Bibel (Vat Lat. 12958, fol. 4^{v}), der Moutier-Grandval-Bibel (Add. Ms. 10546, fol. 5^{v}) oder der Biblia Atlantica aus der Biblioteca Angelica (Ms. 1273, fol. 5^{v}) (**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^{r}) (**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. 15^{r}; Vat. Gr. 746, fol. 41^{v}; Cod. Gr. I.8, fol. 47^{r}; Vat. Gr. 747, fol. 24^{r}) (**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 spirituell-hesychastischen Mönchsgemeinschaft ist sicher der Grund für die Übernahme dieses Motivs. Durch die potentielle Weglassung der Schlange,

1398 Mende, Bronzetüren Taf. 17.
1399 Frugoni, Wiligelmo 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&I=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 Sechsflügler 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 Margarites[1406] oder der Panagia-Kirche in Anisaraki[1407] 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 Sechsflügler ersetzt, eine Angleichung an die apokalyptischen Engelswesen im Adventusbild (**Taf. 9, 1; 4, 2**). Sechsflügler sind fester Bestandteil der Weltgerichtsszenerie, 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 vierszenige 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 Ritzerfeld, 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 Paradiesgarten[1410]. 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^{r}) (**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 verstärkt[1413]. 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 Moralisées, das Florentiner Baptisterium, westliche Psalterillustrierungen, 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 wird[1415], 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 Prinos die Vertreibung mit einem schwertschwingenden Engel skulptiert[1416]. 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 schwerthaltenden 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 Katakombe an der Via Latina verwenden eine Gottvatergestalt bei der Austreibung und der Lot-Sarkophag den Christuslogos[1417]. 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^{r}) oder der Anjou-Bibel (Ms. 1, fol. 6^{r}), 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 Vertreibungsengel einsetzen. In der Kreuzfahrer-Morgan-Bibel steht der bärtige Christus im byzantinischen Typus mit Redegestus und Kodex hinter dem das Schwert schwingenden Vertreibungsengel (Ms. M638, fol. 2^{r}) (**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.gliscritti.it/gallery3/var/albums/album_002/Umbria2005 2006%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^{r}) (**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 Ziehens[1424], 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 Griffs 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 basiert[1425]. Auch Engel sind dort als Geleiter bezeugt[1426]. 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 Hades[1427]. Der Vertreibungsgriff wird in der Aufhebung des Sündenfalls durch Christus in einen Erlösungsgriff umgewandelt. In der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Garipas[1428] oder in der Soter-Kirche in Kephali[1429] 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 Hölle[1430]. 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-Katakombe 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.bildarchivaustria.at/Bildarchiv//HAN/2/B11470107T11470112.jpg (27.07.2019).

Bekleidung aus Tierhaaren, allerdings erst hinter der Paradiestür, ist auch in den sizilianischen Mosaiken bezeugt[1434]. Das Fehlen der Fellkleider bei der Austreibung ist jedoch durchaus üblich, möglicherweise durch die theologischen Vorbehalte der Kirchenväter bestimmt[1435]. Stattdessen wird ein Blätterkleid ausgewählt. Auf der Hildesheimer Bernwardstür bedecken die Protoplasten, die zur Paradiestür getrieben werden, ihre Scham mit einem kleinen Feigenblatt[1436]. In Orvieto ist Adam mit Feigenlaub bedeckt und Eva nackt bei ihrer Vertreibung[1437], im Florentiner Baptisterium tragen beide ein großes gefiedertes Feigenblatt[1438] (**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 Katakombe an der Via Latina und der Lot-Sarkophag[1441], 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 Bronzetür[1444]. Oft ist auch ein Wechsel innerhalb einer Traditionsgruppe sichtbar. In einigen der mittelitalienischen Basiliken in S. Angelo in Formis[1445] oder im Langhaus der Oberkirche in Assisi[1446] führt Adam die Vertriebenen an, in S. Giovanni an der Porta Latina[1447] 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 Sechsflügler 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 abgebildet[1448]. Der Cotton-Genesis-Tradition ist dieses Bildsujet ebenfalls bekannt. Die Mosaike 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 Sechsflügler 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.gliscritti.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.srpskoblago.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 Umkehrrichtung 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 Mosaike 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 teppichartige 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 Neuerfindung 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 Gebärden[1455] 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 Protoplasten[1456] aufgrund des Paradiesverlustes ist ein gängiges postparadiesisches Motiv, das bereits in der Katakombe in der Via Latina auftaucht. Beide Ureltern hocken in Fellkleidung auf einem Stein und halten ihre rechten Hände an die Wangen[1457].

In der byzantinischen Genesistradition 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 geschmiegten 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^{v}; 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-Kloster[1462] 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 Judaszyklen 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 umfangen, 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 Gynaikeia, 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 Geburt[1467]. 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 kretischen Verdammtenszenen definiert den Strafcharakter der protologischen Abbildung aus eschatologischer Perspektive.

Es fallen weitere Übernahmen aus der Bilderwelt der Verdammten ins Auge[1469]. 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 ist[1470]. Ein Exempel für diese Bestrafungsweise ist die Frau, die ihre Kinder nicht stillt. Sie wird von Schlangen in die Brüste gebissen[1471]. 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 Niochorio[1472] oder die Panagia-Kirche in Karydi[1473] 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 Verdammtendarstellungen 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 ΠΙΟΥCΑ ΒΟΤΑΝΟΝΙ ΠΡΟC ΤΟ ΜΗ ΠΕΔΟΠΟΙΗCΑ = 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 Nicholaus 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 aneinander[1477]. 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 mosaiziert[1478]. 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 Verkündigungsengel. Die Fresken in der Pantokrator-Kirche in Dečani übernehmen auch das Motiv der Empfängnis Kains in veränderter Bildübersetzung[1481]. 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 Asklipio

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 Bildformular[1482]. 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 angezeigt[1484]. 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 Kissos[1486], im Mittelschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa[1487] oder in der Hagios Nikolaos-Kirche in Argyroupolis[1488] 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 abgebildet[1489]. Die engste bildliche Parallele ergibt sich jedoch zur Geburtsdarstellung im Naos von Diblochori. Auch dort sitzt Christus wie Kain in Frontalansicht in einer runden Waschschüssel (**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 blassblauer 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 Kroustas[1491] 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 Verkündigungsengels 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 Geburtsereignisse in eine heilsgeschichtliche Linie kompensiert[1492]. 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/3S4KYSTMBUEIGDRFZWHNNQSJAFSUP5TP (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 an[1495]. 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 Widerristjoch[1496] 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 Abbreviatur 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 verwurzelt. Piktorale Belege sind die venezianischen Mosaike in San Marco[1497] ebenso wie die frührömischen Basiliken[1498] und in der Folge die sizilianischen Bildprogramme[1499]. 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 abgebildet[1503].

Den frühesten biblisch fundierten Beleg für das Bildmotiv des mit dem Ochsenpflug[1504] 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 ochsenbespannte 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 Pẽna modelliert plastisch einen mit erhobenem Stock hinter einem Ochsengespann dahinschreitenden Adam[1507]. 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 ist[1509]. 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 Maderakēs, Kolasē 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 Farbtaf. 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 Liverē, 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 Verkehrk, 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 Asklipion auf Rhodos (1646/1677), an der nördlichen Außenfassade des Moldauklosters Voroneț in Rumänien[1510], im Sumela-Kloster in Trebizond[1511] oder im Philanthropinon-Kloster in Ioannina[1512] 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 eruierbar. 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 durchzogenen Acker für Kains Arbeit angewendet[1514].

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 Kynegetika 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 Ochsengespann ist Bestandteil der Strafszenen des Weltgerichts und von daher ikonographisch bereits in der Kirchenausstattung präsent[1519]. 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 eingesetzt[1520]. 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 vor[1521]. 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 Kapetaniana[1523] oder in der Soter-Kirche in Panteli werden beide Personengruppen, Johannes der Täufer und die Engelschar, durch die beiden emporspringenden Felsschichtungen 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.srpskoblago.org/Archives/Decani/exhibits/Frescoes/Nave/NorthNave-ParecclesionOfStDemetrius/ThirdDome/CX4K2264.html (27.07.2019).
1514 Tsiourēs, 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. – Liverē, Geōrgika 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 Spinntätigkeit 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. 16r)[1524]. Spinnende und webende Frauen werden in den Handschriften zu den Hiobsgeschichten als Allegorie der Weisheit abgebildet (Par. Gr. 134, fol. 184v, Vat. Gr. 1231, fol. 410v, Cod. Taphou 5, fol. 234v) (**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 Thronkissen[1526]. Die Spinntätigkeit 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 Voroi[1527] 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 sitzt[1528]. Die Hinzufügung des ovalen Thronkissens für Eva in Akoumia hebt diese jedoch von den häuslichen Gehilfinnen ab und betont ihre besondere Wertschätzung. Die genreartige Ambientedarstellung des Spinnens verdeutlicht einesteils das Bild einer tugendhaften femininen Beschäftigung. Anderenteils 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 Spinntätigkeit 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 Wolle[1529]. 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 Melonenkissen[1530]. 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 ΤΟΥ ΝΑΖΙΜ klar zu lesen, die folgenden Buchstaben sind nur noch verschwommen erkennbar (**Taf. 108, 4**). Sinnvollerweise könnte im weiteren Teil ΩCH oder ΩΝΕΙ ergänzt werden, was dann den Titulus ΤΟΥ ΝΑ ΖΙΜΩCH bzw. ΤΟΥ ΝΑ ΖΙΜΩΝΕΙ ergäbe. Das Verb ζυμώνω bedeutet im Neugriechischen »kneten«. Abgeleitet vom Altgriechischen ζυμόω = 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 »Prosphora« 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 Prosphora für die kirchliche Eucharistie zubereiten will. Dieses Vergehen ist auch epigraphisch im oberen Szenenrand benannt (ΟΠΟΥ ΔΕΝ ΠΡΟCΦΕΡΟΙ ΠΡΟCΦΟΡΑ ΤΗ ΕΚΚΛΗCΙΑ). Weitere Darstellungen dieses sündhaften Verhaltens begegnen in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Axos[1533], in der Hagios Georgios-Kirche in Artos und in der Soter-Kirche in Hagios Ioannis Kamenos[1534] (**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, Zymbragou 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 Kōnstantoudakē-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 Prosphora-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 »(Η) Α(ΡΝΟΥΜΕΝΗ Τ) ΙΝ ΠΡΟCΦΟΡΑ = die, die die Prosphora(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 Prosphora für die Kommunion dargestellt. Im Gegensatz zu dem in den Strafszenen vor Augen geführten sündhaften Verhalten der Prosphora-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 Geburtsbilder[1535] darstellt, wird etwas modifiziert übernommen und in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt. In der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas[1536] oder in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Garipas[1537] 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 Verdammtendarstellungen 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 Arbeitszuweisungsszenen auf Sarkophagen bekommt Adam eine Garbe und Eva ein Schaf zur Seite gestellt[1538]. 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, anderseits 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^{r}) (**Taf. 190, 5**)[1545]. Am plastischen Dekor des Westportals des gotischen Thanner Münsters[1546] 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/ConsulterElementNum?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 Rouen[1547] gibt Gottvater selbst den beiden Protoplasten Kleider und Hacke, was hier zugleich einen Bezug zur Bekleidungsszene 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 angelologische 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 Portalplastik[1550] 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 vorhanden[1551]. Die Aushändigung von Saatgut an Adam und die zweiszenige 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 langärmliges, gegürtetes grünes Kleid, das bis zu ihren nackten Füßen reicht, Adam eine langärmlige, 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 Sigena[1554] 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 National 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 Zōga, Hagios Panteleēmonos 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 Portail des Libraires der Kathedrale in Rouen[1557] sowie in der spätgotischen Cornelienkirche Santa Maria in Bad Wimpfen[1558] 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 Köln[1560] 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 Thann[1562] und der Kodex Cod. Vind. 2980[1563] 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 Genesisepisoden das zyklische basilikale Konzept. In Anlehnung an die frühchristlichen Kirchen Roms und in ihrer Nachfolge die mittelitalienischen 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 Genesisszenen am Reliefty mpanon 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 Szenenensembles 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 Genesis[1564]. Auf den Tympana von Saint-Étienne in Bourges[1565], von Notre-Dame in Laon[1566] und des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch-Gmünd[1567] ist die Wiederkunft Christi zum Jüngsten Gericht mit Adam-und-Eva-Szenen verknüpft. Am Portail 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 Moldauklöstern[1568], 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 Moldoviţa mit der Verortung der Genesisszenen 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 Weltschöpfungsszene, der Scheidung zwischen Erde und Wasser, Drăguţ, 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 Endgerichtsfurcht die hoffnungsvolle Perspektive auf die Erneuerung des Paradieses. Bereits die Abbreviaturszenen 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 Kirchenausmalungen 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 verknüpft[1574]. 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 an[1575]. In Sucevița folgt der Vita-Zyklus des Heiligen Pachomius[1576]. Ebenso rahmen im Dochiariou-Kloster auf dem Athos diverse Martyrienerzählungen die Adam-und-Eva-Bilder ein[1577]. 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. Jahrhundert[1578]. 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 Genesisszenen mit fünf Schöpfungs- und fünf Adam-und-Eva-Darstellungen[1579]. 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 Mavrucan Dere sind in funeralem Kontext zu deuten[1580]. 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 Verstorbenen[1581]. 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 Kreissegment ein Genesiszyklus an, der auch Adam-und-Eva-Darstellungen enthält[1582]. Die soteriologische Konzeption der Bilder reflektiert die spätere Nutzung der Taufkapelle als Mausoleum für die verstorbene Stifterin und ihren Ehemann[1583]. Auch die Moldauklöster, die die Grablegen der Stifterfamilien im Pronaos beherbergen, fügen den Protoplastenzyklus in ihr heilsgeschichtlich-eschatologisches Konzept ein[1584]. 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 Genesisszenen ausgestatteten Kloster Arbore, wo sich die Grabnische des Stifters Luca Arbore und seiner Familie im Vorschiff befindet; Sinigalia/Boldura, Bukowina 102-103.

Zusammenfassung: Rezeption und Innovation

Die ikonographische Untersuchung zeigt eine nachweisliche Vertrautheit der kretischen Kirchenausmalungen 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 Selektismus. 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 Sieneser Weltschöpfungshandschrift 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 Viannos 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 Verdammtendarstellungen hergeleitet werden. Verkündigungs- oder Posaunenengel, die Hexapteryga oder die Paradiesarchitektur greifen ebenfalls sehvertrautes 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 Viannos 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 vorauszusetzen.

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 okzidentalen 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 Genesistraditionen 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 anderseits 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 Kirchenausmalungen 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 unikalen 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 Kirchenausmalungen 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 Konzepteure 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, unbestritten 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 Genesisszenen, 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 Lebenspuren 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 verketten 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 Stifterwesen[1586]. 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 Programmkonzepteure 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, schwerpunkmäßig 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 Unterpfand 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 Rechtgläubigkeit 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 anderseits 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 sonnengesichtige 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 Energiestrahl 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 Kirchenausmalungen 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 Klostergemeinschaft 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 Genesistradition sind eruierbar. 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 Genesistraditionen und kretaeigener Ikonographie kommt es zu originellen Neuschöpfungen. Die in mittelalterlichen Kirchenausmalungen 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 lebensspendende 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 werden[1587]. 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 Illustrationssysteme[1588]. 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 funeralen 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, apocalyptical and hesychastical literature as well as the language of the liturgy have had their impact on the visual imagery. The phenomenon of an apocalyptical-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 apocalyptical 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 apocalyptical prefiguration of the last judgement, the recreation and ethereal paradise.

Bibliographie

Quellen

Altkirchenslavisches Adambuch: Slavische Beiträge zu den biblischen Apokryphen. 1: Die altkirchenslavischen Texte des Adambuches. Hrsg. von V. Jagič. In: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Classe 42 (Wien 1893) 1-104.

Ambrosius, Obitu Theodosii: Ambrosius. De obitu Theodosii oratio (Trauerrede auf Kaiser Theodosius d. Gr.). Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften 3. Hrsg. und übersetzt von J. Ev. Niederhuber. BKV 1/32 (Kempten, München 1917).

Paradiso: Ambrosius. De paradiso: Übersetzung mit Erläuterungen zum Inhalt und zum literarischen Hintergrund. Hrsg. von W. Bietz. Studien zur Kirchengeschichte 17 (Hamburg 2013).

Andreas Salos: Ο βίος του οσίου Βασιλείου του νέου. Hrsg. von C. Angelidi (Ioannina 1980).

Apodeipnon: Das große Apodeipnon. Hrsg. von der deutschsprachigen Kirchengemeinde »Hl. Apostel Andreas« zu München in der Salvatorkirche der griechisch-orthodoxen Metropolie von Deutschland. Griechisch-orthodoxes bischöfliches Vikariat in Bayern 03/2001. www.andreas-bote.de/download/Christi_Geburt_Gr_Apo_dt_kompl.pdf (20.01.2020).

Apokalypse Mose: Die Apokalypse des Mose. Hrsg. und kommentiert von J. Dochhorn. Texte und Studien zum antiken Judentum 106 (Tübingen 2005).

Armenisches Adambuch: The Penitence of Adam 1-2. Hrsg. von M. E. Stone CSCO 429/430. Scriptores Armeniaci 13/14 (Leiden 1981).

Äthiopisches Henochbuch: Das Äthiopische Henochbuch. Hrsg. von S. Uhlig. JSHRZ V/6 (Gütersloh 1984).

Babylonischer Talmud: Der Babylonische Talmud 1-12. Neu übertragen. Hrsg. von L. Goldschmidt (Berlin 2002).

Baruch-Apokalypse: Die griechische Baruch-Apokalypse. Hrsg. von W. Hage. JSHRZ V/1 (Gütersloh 1974).

Basilius von Caesarea, Homilien: Basilius von Caesarea. Homilien zum Hexaemeron. Hrsg. von E. A. de Mendieta / S. Y. Rudberg. GCS NF 2 (Berlin 1997).

Bonaventura, Collationes in Hexaemeron: Bonaventura, Collationes in Hexaemeron. Hrsg. von W. Nyssen (München 1964).

Christliches Adambuch: Das christliche Adambuch des Morgenlandes ins Deutsche übersetzt. Hrsg. von A. Dillmann (Göttingen 1853).

Chrysostomos, Homilien Matthäus: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus. Hrsg. und übersetzt von J. Ch. Baur. Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften 1. BKV 1/23 (Kempten, München 1915).

Homilien 1Kor: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Homilien über den ersten Brief des heiligen Paulus an die Korinther. Hrsg. und übersetzt von A. Hartl. Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften 2. BKV 1/72 (Kempten 1881).

Homilien 1Tim: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Homilien über den ersten Brief an Timotheus. Hrsg. und übersetzt von J. Wimmer. Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften 6. BKV 1/42 (Kempten, München 1880).

Homilien de Statuis: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Einundzwanzig Homilien über die Bildsäulen. Hrsg. und übersetzt von J. Ch. Mitterrutzner. BKV 1/22 (Kempten 1874).

Homilien Genesis: St. John Chrysostom, Homilien on Genesis 1-17. Hrsg. von R. C. Hill. The Fathers of the Church 74 (Washington 1986).

Homilien Buch Mose: Des heiligen Johannes Chrysostomus Homilien über die Genesis und das erste Buch Mose 1. Hrsg. von Max, Herzog von Sachsen (Paderborn 1913).

Sermones: Acht Predigten über einige Stellen des Buches der Erschaffung. [Hrsg. und übersetzt von J. A. Cramer]. Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Predigten und kleine Schriften in zehen Bänden. 6 (Prag ³1785) 230-340.

Ephraem, Genesim: Sancti Ephraem Syri in Genesim et in Exodum commentarii. Übers. von R. M. Tonneau. CSCO. Scriptores Syri 71/72 (Louvain 1955).

Hymnen contra Haereses: Ephräm d. Syrer, Hymnen gegen die Irrlehren. Hymnen contra Haereses. Hrsg. und aus dem Syrischen übersetzt von P. P. Zingerle. Des heiligen Ephräm des Syrers ausgewählte Schriften 1. BKV 1/61 (Kempten, München 1928).

Hymnen und Sermone: Sancti Ephraem Syri: hymni et sermones II/IV. Hrsg. von Th. J. Lamy (Mechliniae 1886 u. 1902).

Hymnen de Fide: Des Heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Fide. Hrsg. von E. Beck. CSCO. Scriptores Syri 74 (Louvain 1955).

Hymnen de Paradiso: Des Heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Paradiso. Hrsg. von E. Beck. CSCO. Scriptores Syri 79 (Louvain 1957).

Kommentar Genesis: Interpretatio Syriaca. Die Kommentare des heiligen Ephräm des Syrers zu Genesis und Exodus mit besonderer Berücksichtigung ihrer auslegungsgeschichtlichen Stellung. Hrsg. von St. Hidal. Coniectanea biblica 6 (Lund 1974).

Ketzer: Proben katholischer Polemik aus des hl. Ephräm Reden gegen die Ketzer. Hrsg. und aus dem Syrischen übersetzt von P. P. Zingele. Ausgewählte Schriften des heiligen Ephräm von Syrien 2. BKV 1/21 (Kempten 1873).

Sermones I: Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones I. Hrsg. E. Beck. CSCO. Scriptures Syri 131 (Löwen 1970).

Fastensonntag: Texte nach dem griechischen Triodion zum Sonntag des Käsefastens oder der Vertreibung aus dem Paradies. Hrsg. von der deutschsprachigen Kirchengemeinde »Hl. Apostel Andreas« zu Mün-

chen in der Salvatorkirche in der griechisch-orthodoxen Metropolie von Deutschland. Griechisch-orthodoxes bischöfliches Vikariat in Bayern 01/2016. www.andreas-bote.de/download/01_05_Kaese_Fastensonntag.pdf (27.07.2019).

Fragen des Bartholomaeus: Die Fragen des Bartholomaeus (B.V.4.1). Übersetzung durch Ch. Markschies / J. Bobbe / M. Döhler u. a. AcA I/1: Evangelien und Verwandtes (Tübingen 2012) 702-850.

Genesis B: The Saxon Genesis: an Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis. Hrsg. von A. N. Doane (Madison 1991).

Georgios Chumnos, Englisch: Old Testament Legends. From a Greek Poem on Genesis and Exodus by Georgios Chumnos. Edited with Introduction, Metrical Translation, Notes & Glossary from a Manuscript in the British Museum. Hrsg. von F. H. Marshall (Cambridge 1925).

Georgios Chumnos, Griechisch: Γεωργίου Χούμνου Ἡ Κοσμογέννησις. Ἀνέκδοτον στιχούργημα τοῦ ΙΕ' αἰῶνος, ἔμμετρος παράφρασις τῆς Γενέσεως καὶ Ἐξόδου τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Hrsg. von G. A. Megas (Athēna 1975).

Georgisches Adambuch: Le livre d'Adam georgien. Hrsg. von J.-P. Mahé. In: R. van den Broek / M. J. Vermaseren (Hrsg.), Studies in Gnosticism and Hellenistic Religions (Leiden 1981) 226-260.

Gregor von Nyssa, Erschaffung: Gregor's Bischof's von Nyssa Abhandlung von der Erschaffung des Menschen, griechisch-deutsch. Hrsg. von F. Oeler. BKV 1/3 (Leipzig 1859).

Große Katechese: Gregor von Nyssa Oratio catechetica magna. Große Katechese. Des heiligen Bischofs Gregor von Nyssa Schriften. Hrsg. und übersetzt von P. J. Stiglmayr. BKV 1/56 (Kempten, München 1927).

Hexaemeron: Gregorii Nysseni, in Hexaemeron. Opera exegetica in Genesim 1. Hrsg. von H. R. Drobner. Gregorii Nysseni Opera 4/1 (Leiden 2009).

Sechstagewerk: Gregor von Nyssa. Über das Sechstagewerk. Hrsg. von F. X. Risch. Bibliothek der Griechischen Literatur 49 (Stuttgart 1999).

Gregorius: Γρηγορίου του Παλαμά Συγγράμματα. Hrsg. von P. Xristou 1-5 (Thessalonikē 1962-1992).

Hekhalot-Literatur: Übersetzung der Hekhalot-Literatur. Hrsg. von P. Schäfer. Bd. I §§ 1-8. Texte und Studien zum antiken Judentum 46 (Tübingen 1995).

Hymnen der Ostkirche I: Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tageszeiten der byzantinischen Kirche 1. Vorfastenzeit: erste bis dritte Fastenwoche. Hrsg. von K. Kirchhoff / Ch. Schollmeyer (Münster ^{2}1962).

II: Hymnen der Ostkirche: Dreifaltigkeits-, Marien- und Totenhymnen. Hrsg. von K. Kirchhoff / Ch. Schollmeyer (Münster, Regensburg 1979).

Irenäus, Adversus Haereses: Irenäus von Lyon, Adversus Hareses. Gegen die Häresien V. Griechisch-Lateinisch-Deutsch. Hrsg. von N. Brox. FC 8/5 (Freiburg i. Br. 2001).

Demonstratio Apostolicae: Irenäus von Lyon, Demonstratio apostolicae praedicationis. Erweis der apostolischen Verkündigung. Des heiligen Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien. Hrsg. und übersetzt von E. Klebba. BKV 1/4 (München 1912).

Jesus Sirach: Jesus Sirach. Hrsg. von G. Sauer. JSHRZ III/5 (Gütersloh 1981).

Johannes von Damaskus: Des Johannes von Damaskus genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens. Hrsg. von D. Steinhofer. BKV 1/44 (München 1923).

Jubiläen: Das Buch der Jubiläen. Hrsg. von K. Berger. JSHRZ 2: Unterweisung in erzählender Form (Gütersloh 1981) 273-575.

Justin, Tryphon: Dialog mit dem Juden Tryphon. Übersetzt von Ph. Haeuser. Hrsg. von K. Greschat / M. Tilly (Wiesbaden 2005).

Kabasilas, Sakralmentalmystik: Sakralmentalmystik der Ostkirche. Das Buch vom Leben in Christus des Nikolaos Kabasilas. Hrsg. von G. Hoch (Wien 1958).

Krētikē Apokalypsis: Κρητικὴ Ἀποκάλυψις της Παναγίας. Hrsg. von R. M. Dawkins. In: KretChron 2, 1948, 487-500.

Koran: Der Koran. Aus dem Arabischen neu übertragen. Hrsg. von H. Bobzin (München 2010).

Laographia: Laographia. Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας 20, 1962.

Leben Adams und Evas: Das Leben Adams und Evas. Hrsg. von O. Merk / M. Meiser. JSHRZ II/5 (Gütersloh 1998).

Life of Adam and Eve: The Life of Adam and Eve in Greek. A Critical Edition. Hrsg. von J. Tromp. Pseudepigrapha Veteris Testamenti graece 6 (Leiden 2005).

Liturgie Ostkirchen: Liturgie im Angesicht des Todes. Judentum und Ostkirchen II. Hrsg. von H. Becker / H. Ühlein (St. Ottilien 1997).

Lutwin's Eva und Adam: Lutwin's Eva und Adam, Study. Translation. Text. Hrsg. von M.-B. Hallford (Göppingen 1984).

Malerhandbuch, Deutsch: ΕΡΜΕΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ. Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berge Athos. Übersetzt von G. Schäfer / E. Trenkle (München 1960, Nachdr. 1983).

Griechisch: Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης. Hrsg. von A. Papadopoulou-Kerameōs (En Petroupolei 1900).

Midrash Rabbah: Midrash Rabbah. Hrsg. und übersetzt von H. Freedman / M. Simon. 1-2 (London 1983).

Muqaddimah: Ibn Khaldûn, The Muqaddimah: An Introduction to History. The Classic Islamic History. Hrsg. und übersetzt von F. Rosenthal (Princeton 1989).

Nag Hammadi: Nag Hammadi Deutsch 2. Hrsg. von H.-M. Schenke / H.-G. Bethge / U. Kaiser. GCS NF 12 (Berlin 2011) 499-518.

Natursagen: Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden 1: Sagen zum Alten Testament. Hrsg. von O. Dähnhardt (Leipzig 1907).

Nikodemusevangelium: Das Nikodemusevangelium, die Pilatusakten und die »Höllenfahrt Christi«. Übersetzung durch M. Schärtl. AcA I/1: Evangelien und Verwandtes (Tübingen 2012) 231-261.

NT: Die Bibel. Lutherübersetzung (Stuttgart 2017). https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lutherbibel-2017/bibeltext/ (27.07.2019).

NT Graece: Novum Testamentum Graece. Hrsg. von Aland/Nestle (Stuttgart 282012). https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/novum-testamentum-graece-na-28/lesen-im-bibeltext/ (27.07.2019).

Origenes, de principiis: Origenes, Über die Grundlehren der Glaubenswissenschaft (De principiis). Wiederherstellungsversuch von K.-F. Schnitzer (Stuttgart 1835).

Genesis: Origenes, Werke mit deutscher Übersetzung. Die Kommentierung des Buches Genesis. Hrsg. von K. Metzler. Exegetische Schriften zum Alten Testament 1/1 (Berlin 2010).

Homilien: Origenes VI. Homilien zum Hexateuch in Rufins Übersetzung. 1. Teil: Die Homilien zur Genesis. Hrsg. von P. Habermehl. GCS NF 17. Origenes Werke 6/1 (Berlin 2012).

Palaea Historica Griechisch: Palaea Historica. In: Anecdota Graeco-Byzantina 1. Hrsg. von A. Vassiliev (Mosquae 1893) 188-291.

Englisch: The Old Testament History. Übersetzung durch W. Adler. In: R. Bauckham / J. R. Davila / A. Panayotov (Hrsg.), Old Testament Pseudepigrapha. More Noncanonical Scriptures (Grand Rapids 2013) 585-672.

Paulus-Apokalypse: Die Paulus-Apokalypse. Übersetzung durch H. Duensing / A. de Santos Otero. NTApo II: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes (Tübingen [4]1971) 647-675.

Petrus-Apokalypse: Die Petrus-Apokalypse. Übersetzung des äthiopischen Textes durch H. Duensing. NTApo II: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes (Tübingen [4]1971) 468-483.

Petrus Comestor, Historia Scholastica: Eine deutsche Schulbibel des 15. Jahrhunderts. Historia Scholastica des Petrus Comestor in deutscher Übersetzung mit lateinischem Paralleltext. Teil I: Genesis bis Ruth. Hrsg. von H. Vollmer (Berlin 1925).

Liber Genesis: Petri Comesticoris Scolastica Historia: Liber Genesis. Hrsg. von A. Sylwan (Turnhout 2005).

PG: Patrologia Graeca. Patrologiae cursus completus. Series Graeca. Hrsg. von J. P. Migne. 1-161 (Paris 1857-1866).

Philo, Genesin: Philo. Supplement I. Questions and Answers on Genesis. Quaestiones et Solutiones in Genesin, translated from the ancient Armenian version of the original Greek. Hrsg. von R. Marcus. Loeb Classical Library 380 (London 1953).

Opificio Mundi: Philo, de opificio mundi I-III. Über die Erschaffung der Welt. Hrsg. von J. Philoponos / C. Scholten. FC 2/23 (Freiburg i. Br. 1997).

Philotheos Kokkinos: Η Διάταξις τῆς θείας λειτουργίας τοῦ Φιλοθέου Κοκκίνου. Hrsg. von I. Fountoulis(Thessalonikē 1986).

Photius, Homilien: The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople. Hrsg. von C. Mango (Cambridge 1958).

Pirke de-Rabi Elieser: Pirke de-Rabi Elieser. Nach der Edition Venedig 1544 unter Berücksichtigung der Edition Warschau 1852. Studia Judaica. Hrsg. von D. Börner-Klein. Forschungen zur Wissenschaft des Judentums 26 (Berlin, New York 2004).

PL: Patrologia Latina. Patrologiae cursus completus. Series Latina. Hrsg. von J. P. Migne. 1-217 (Paris 1844-1855).

Protevangelium Jakobus: Das Protevangelium des Jakobus. Übersetzt und kommentiert durch S. Pellegrini. AcA I/2: Evangelien und Verwandtes 901-929.

Pseudo-Dionysius Areopagita: Pseudo-Dionysius Areopagita. De Coelesti Hierarchia, De Ecclesiastica Hierarchia, De Mystica Theologia, Epistulae. Hrsg. von G. Heil / A. M. Ritter. Corpus Dionysiacum 2. Patristische Studien und Texte 36 (Berlin [2]2012).

Pseudoklementinische Homilien: Pseudoklementinische Homilien. Einführung und Übersetzung. Hrsg. von J. Wehnert. Kommentare zur apokryphen Literatur 1/1 (Göttingen 2010).

Pseudo-Matthäusevangelium: Das Pseudo-Matthäusevangelium. Übersetzt und kommentiert durch O. Ehlen. AcA I/2: Evangelien und Verwandtes 983-1002.

Romanos, Hymnen: Romanos le Mélode, Hymnes. Sources Chrétiennes 99/1: Ancient Testament (I-VIII). Hrsg. von J. Grosdidier de Matons (Paris 1964).

Romanos Melodos: Romanos Melodos, Die Hymnen 1-2. Hrsg. von J. Koder. Bibliothek der griechischen Literatur 62/64 (Stuttgart 2005-2006).

Rosenöl: Rosenöl. Erstes und zweytes Fläschchen oder Sagen und Kunden des Morgenlandes aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt. Hrsg. von J. Freiherr von Hammer-Purgstall (Stuttgart, Tübingen 1813, Nachdr. Hildesheim, New York 1971).

Sagen der Juden: M. J. Bin Gorion (Hrsg.), Die Sagen der Juden. Hrsg. von M. J. Bin Gorion, 1: Von der Urzeit: jüdische Sagen und Mythen (Frankfurt a. M. 1913).

Sapientia Salomonis: Die Weisheit Salomos übersetzt und eingeleitet. Hrsg. von F. Albrecht. Kleine Bibliothek der antiken jüdischen und christlichen Literatur (Göttingen 2015).

Schatzhöhle: Die Schatzhöhle aus dem syrischen Texte dreier unedirten Handschriften in's Deutsche 1-2. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Hrsg. von C. Bezold (Leipzig 1883-1885).

Syrische Schatzhöhle: Die Syrische Schatzhöhle. Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel. Hrsg. von P. Rießler (Augsburg 1928) 942-1013.

Septuaginta, Deutsch: Septuaginta Deutsch. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung 1-3. Hrsg. von M. Karrer / W. Kraus (Stuttgart [2]2010).

Griechisch: Septuaginta. Editio Altera. Hrsg. von A. Rahlfs / R. Hanhart (Stuttgart [4]2014).

Slavisches Henochbuch: Das slavische Henochbuch. Hrsg. von G. Böttrich. JSHRZ V/I 7: Apokalypsen (Gütersloh 1996).

Stichoi eis ton Adam: Ἰγνατίου Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ: Anecdota graeca e codicibus regiis 1. Hrsg. von J.-F. Boissonade (Parisiis 1829) 436-444.

Synopsis Adam and Eve: A Synopsis of the Book of Adam and Eve. Hrsg. von G. A. Anderson / M. E. Stone. Society of Biblical Literature. Early Judaism and its Literature 05 (Atlanta 1994).

Tertullian, Adversus Praxean: Gegen Praxeas (Adversus Praxean). Hrsg. und übersetzt von H. Kellner. Tertullians Sämtliche Schriften. 2: Die dogmatischen und polemischen Schriften (Köln 1882) 508-558.

Cultu Feminarum: Über den weiblichen Putz (De Cultu Feminarum). Tertullian. Private und katechetische Schriften. Hrsg. und übersetzt von H. Kellner. BKV 7/1 (München 1912).

De Anima: Über die Seele (De Anima). Tertullians sämtliche Schriften. 2: Die dogmatischen und polemischen Schriften. Hrsg. und übersetzt von H. Kellner (Köln 1882) 284-377.

Theodoret von Cyrus, Kirchengeschichte: Des Bischofs Theodoret von Cyrus Kirchengeschichte. Hrsg. von Andreas Seider. Des heiligen Bischofs Theodoret von Cyrus ausgewählte Schriften 2. BKV 1/51 (Kempten, München 1926).

Totenfeiern: Die Totenfeiern in der byzantinischen Kirche. Hrsg. von P. Matzerath (Paderborn 1939).

Vita Andreas Salos: The Life of St. Andrew the Foul 1-2. Hrsg. von L. Rydén (Stockholm 1995).

Vita Basileios Neos: Ο βίος του οσίου Βασιλείου του νέου. Hrsg. von Ch. Angelidē (Ioannina 1980).

Vita Basil the Younger: The Life of Basil the Younger: Critical Edition and Annotated Translation of the Moscow Version. Hrsg. von D. Sullivan / A.-M. Talbot / S. McGrath. Dumbarton Oaks Studies 45 (Washington 2014).

Literatur

Acheimastou-Potamianou, Ephraim: M. Acheimastou-Potamianou, Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. In: E. Kypraiu (Hrsg.), Ευφρόσυνον – Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη I (Athēna 1991) 41-56.

Philanthrōpinōn: M. Acheimastou-Potamianou, Η μονή Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζω-γραφικής (Athēna 1983).

Wall Paintings: M. Acheimastou-Potamianou, Byzantine Wall Paintings (Athens 1994).

Adami, San Zeno Verona: M. Adami, Die Bronzetüren von San Zeno in Verona (Verona 1984).

Adang, Chronology: C. Adang, The Chronology of the Israelites according to Hamza al-Isfahani. JSAI 32, 2006, 286-310.

Agura-Toni, Sakralkunst Moldova: A.-C. Agura-Toni, Die rumänische Sakralkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Moldova der Muşatini, Rareş und Movileşti [Diss. Bochum 2004].

Ahl, Benozzo Gozzoli: D. C. Ahl, Benozzo Gozzoli: Tradition and Innovation in Renaissance Painting (New Heaven, London 1996).

Aikaterinidis/Sisamakis, Lasithi: Y. Aikaterinidis / M. Sisamakis (Hrsg.), Religious Routes in the Prefecture of Lasithi (Hagios Nikolaos 2012).

Akşit, Chora: İ. Akşit, Museum of Chora. Mosaiken und Fresken (Istanbul 2005).

Albanē, Axos: J. Albanē, Εἰ δὲ κακὰ ἐργάζῃ, φοβήθητι τὸν Κριτήν. Σχόλια σε τοιχογραφία με ποινές αμαρτωλών στον Άγιο Ιωάννη της Αξού Μυλοποτάμου, Κρήτη. In: Patedakēs/Giapitsoglou, Margaritai 360-381.

Hagia Marina: J. Albanē, Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίνας. DeltChrA 4, 17, 1993/1994, 211-221.

Albani, Sins: J. Albani, Sins and Punishment. A Representation of the Last Judgement in the Church of St. John at Axos, Crete. Christianity in our Life 2, 2007, Πρακτικά 328-332.

Sklavopoula: J. Albani, Painted Decoration in the Palaeologan Renaissance in Crete: The Wall Paintings of the Panagia in Sklavopoula. In: S. V. Mal'tseva / E. I. Staniukovich-Denisova / A. V. Zakharova (Hrsg.), Actual Problems of Theory and History of Art 6 (St. Petersburg 2016) 167-176.

Alexander, Apocalyptic Tradition: P. J. Alexander, The Byzantine Apocalyptic Tradition (Berkeley, Los Angelos, London 1985).

Altripp, Basilika: M. Altripp, Die Basilika in Byzanz-Gestalt, Ausstattung und Funktion sowie das Verhältnis zur Kreuzkuppelkirche. Millennium Studies 42 (Berlin, New York 2013).

Bildprogramm: M. Altripp, Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis. In: Koch, Byzantinische Malerei 25-40.

Liturgie: M. Altripp, Liturgie und Bild in byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen. In: R. Warland (Hrsg.), Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und im Mittelalter (Wiesbaden 2002) 115-124.

Prothesis: M. Altripp, Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands (Frankfurt a. M. 1998).

Anderson, Exaltation of Adam: G. A. Anderson, The Exaltation of Adam and the Fall of Satan. In: Anderson/Stone/Tromp, Literature 83-110.

Fall of Satan: G. A. Anderson, Ezechiel 28, the Fall of Satan, and the Adam Book. In: Anderson/Stone/Tromp, Literature 133-147.

Anderson/Stone/Tromp, Literature: G. A. Anderson / M. E. Stone / J. Tromp, Literature on Adam and Eve. Collected Essays. Studia in Veteris Testamenti Pseudepigraphia 15 (Leiden, Boston, Köln 2000).

Anderson, James the Monk: J. C. Anderson, The Illustrated Sermons of James the Monk: Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art. Viator 22, 1991, 69-120.

Kokkinobaphos: J. C. Anderson, The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master. DOP 36, 1982, 83-114.

Kosmas Indikopleustes: J. C. Anderson (Hrsg.), The Christian Topography of Kosmas Indikopleustes: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 9.28. The Map of the Universe Redrawn in the Sixth Century: with a Contribution on the Slavic Recensions. Folia picta: manoscritti miniati medievali 3 (Roma 2013).

Anderson/Canard/Walter, Barberini Psalter: J. C. Anderson / P. Canard / Ch. Walter, The Barberini Psalter: Codex Barberinus graecus 372 (Zürich 1990).

Andrianakēs, Agios Basileios: M. Andrianakēs, Τα χριστιανικά μνημεία της επαρχίας Αγίου Βασιλείου. In: Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios 13-50.

Deliana: M. Andrianakēs, Ναός Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στα Δελιανά. Αρχαιολογικόν Δελτίον 55/B2, 2000, 1072-1074.

Pepragmena: M. Andrianakēs (Hrsg.), Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006) B2 (Chania 2011).

Andrianakis/Giapitsoglou, Crete: M. G. Andrianakis / K. D. Giapitsoglou, Christian Monuments of Crete. Synodical Committee for the Religious Tourism of the Church of Crete (Heraklion 2014). (= M. G. Andrianakēs / K. D. Giapitsoglou, Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης [Ērakleion 2012]).

Angelakē, Diblōchori: V. Angelakē, Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας από το ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Ντιμπλοχώρι Δ. Λάμπης. In: Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios 335-348.

Angheben, Jugements Derniers: M. Angheben, Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat. CahArch 50, 2002, 105-134.

Asutay-Effenberger/Effenberger, Byzanz: N. Asutay-Effenberger / A. Effenberger, Byzanz. Weltreich der Kunst (München 2017).

Athanasulis, Gastuni: D. Athanasulis, Ἡ ἀναχρονολόγηση του ναού της Παναγίας της Καθολικής στη Γαστούνη. DeltChrA 24, 2003, 63-77.

Atlas Christian Monuments: N. Gkioles / G. Pallas (Hrsg.), Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From Early Christian Years to the Fall of Constantinople (Athens 2014) 233-290. www.ypai.gr/cms_files/ATLAS/ATLAS-EN/HTML/files/assets/basic-html/toc.html (27.07.2019).

Auf der Maur, Mönchtum: P. I. Auf der Maur, Mönchtum und Glaubensverkündigung in den Schriften des Hl. Johannes Chrysostomus. Paradosis. Beiträge zur Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie XIV (Freiburg i. Br. 1959).

Augustyn, Hamilton-Psalter: W. Augustyn, Der lateinische Hamilton-Psalter im Berliner Kupferstichkabinett. Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Mediävistik 9 (Hildesheim, Zürich 1996).

Aune, Revelation: D. E. Aune, Revelation 1-5. World Biblical Commentary 52/1 (Dallas 1997).

Avvakumov, Unionsgedanke: G. Avvakumov, Die Entstehung des Unionsgedankens. Die lateinische Theologie des Hochmittelalters in der Auseinandersetzung mit dem Ritus der Ostkirche (Berlin 2002).

Aydin, Sumela: H. Aydin, Sumela Monastery. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications (Ankara 2015).

Babić, Chapelles Annexes: G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques (Paris 1969).

Croix: G. Babić, Les croix è cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles. In: Byzance et les Slavs, Mélanges Ivan Dujčev (Paris 1979) 1-13.

Bache, Narthex: F. Bache, La function funéraire du narthex dans églises byzantines du XIIe au XIVe siècle. In: Histoire et l'art 8 (Paris 1989) 25-33.

Baert, Holy Wood: B. Baert, A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image (Leiden 2004).

Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos: Ch. Bakirtzis / V. Tsonis, Ayios Nikolaos Orphanos: The Wall Paintings (Athens 2003).

Bakker, Religious Drama: W. Bakker, Religious Drama. In: Holton, Literature 170-204.

Balfour, Saint Gregory: D. Balfour, Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration (Athens 1982).

Bank, Tales: J. Bank, Tales from another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha (Cambridge 2007).

Banker, Death: J. R. Banker, Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages (Athens, London 1988).

Barker, Engel: M. Barker, Engel. Himmlische Boten in Kunst und Religion (München 2005).

Bartelink, Misokalos: G. Bartelink, Μισόκαλος, Épithète du diable. Vigliliae Christianae 12, 1958, 37-44.

Bauckham, Apocalypses: R. Bauckham, The Fate of the Jewish and Christian Apocalypses (Leiden, Boston, Köln 1998).

Baudry, Ikonographie: G.-H. Baudry, Handbuch der frühchristlichen Ikonographie (Freiburg, Basel, Wien 2010).

Bauer/Zimmermann, Epochenwandel: F. A. Bauer / N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter (Mainz 2001).

Baun, Apocalyptic Panagia: J. Baun, Apocalyptic Panagia: Some Byways of Marian Revelation in Byzantium. In: L. Brubaker / M. B. Cunningham (Hrsg.), The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images (Ashgate 2011) 199-218.

Moral Apocalypse: J. Baun, The Moral Apocalypse in Byzantium In: A. I. Baumgarten (Hrsg.), Apocalyptic Time. Studies in the History of Religions 86 (Leiden, Boston, Köln 2006) 241-268.

Tales: J. Baun, Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha (Cambridge, NewYork, Melbourne 2007).

Bazini, Bryennios: H. Bazini, Une première édition des œuvres de Joseph Bryennios: les Traités adressés aux Crétois. Revue des études byzantines 62/1, 2004, 83-132.

Beck, Ephraems Hymnen: E. Beck, Ephraems Hymnen über das Paradies. Übersetzung und Kommentar. Studia Anselmiana 26 (Rom 1951).

Ephraems Trinitätslehre: E. Beck, Ephraems Trinitätslehre im Bild von Sonne/Feuer, Licht und Wärme. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 425/62 (Leiden 1981).

Beck, Geschichte: H. G. Beck, Geschichte der orthodoxen Kirche im byzantinischen Reich. Die Kirche in ihrer Geschichte (Göttingen 1997).

Bekiarēs, Docheiariu: A. Bekiarēs, Ο ζωγραφικός. Διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568) (Ioannina 2012).

Belting, Man of Sorrows: H. Belting, An Image and his Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. DOP 34/35, 1980/1981, 1-16.

Serbischer Psalter: H. Belting (Hrsg.), Der serbische Psalter. Text- und Faksimile-Band (Wiesbaden 1978).

Benz/Thurn/Floros, Gesänge: E. Benz / H. Thurn / C. Floros, Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche (Hamburg 1962).

Bergman, Salerno Ivories: R. P. Bergman, The Salerno Ivories (Cambridge MA, London 1980).

Bernabò, Fisiologo: M. Bernabò, Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne (Florenz 1998).

Septuagint: M. Bernabò, Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint. In: Moss/Kiefer, Byzantine East 329-338.

Bertelli/Mignozzi, Grotta: G. Bertellio / M. Mignozzi (Hrsg.), La grotta del Peccato Originale a Matera: la gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale. Marenostrum 3 (Bari 2013).

Bertonière, Sundays of Lent: G. Bertonière, The Sundays of Lent in the Triodion: The Sundays without Commemoration (Rome 1997).

Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts: N. Besal'el, Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: a Catalogue raisonné 1-2 (Oxford 1982).

Bibel Ludwigs des Heiligen: Die Bibel Ludwigs des Heiligen. Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. The Morgan Library & Museum, New York (Graz 1995).

Bisconti/Nicolai/Mazzoleni, Katakomben: F. Bisconti / V. F. Nicolai / D. Mazzoleni (Hrsg.), Roms christliche Katakomben, Geschichte – Bilderwelt – Inschriften (Regensburg 2000).

Bissinger, Kreta: RbK IV (1990) 811-1174 s. v. Kreta (M. Bissinger).

Wandmalereien: M. Bissinger, Kreta: Byzantinische Wandmalerei. Münchner Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4 (München 1995).

Bloch, Montecassino: Bloch, Montecassino in the Middle Ages 1-3 (Rome 1986).

Bodinek, Cappella Palatina: C. Bodinek, Die Cappella Palatina in Palermo. Ikonographische Studien zu ihrer Mosaikausstattung durch die Normannenkönige (1130-1189) (Weinstadt 2014).

Böcher, Himmlisches Jerusalem: O. Böcher, Das himmlische Jerusalem und seine Wirkungsgeschichte in der Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Gebrauchs der Edelsteine (Waltrop 2004).

Boeckler, Die Bronzetüren: A. Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani (Berlin 1953).

Böck, Mandorla: RbK VI (2005) 1-17 s. v. Mandorla (A. Böck) 1-17.

Böhm, Philo: M. Böhm, Rezeption und Funktion der Vätererzählungen bei Philo von Alexandria: Zum Zusammenhang von Kontext, Hermeneutik und Exegese im frühen Judentum. Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 128 (Berlin 2012).

Böttrich, Adam Mikrokosmos: G. Böttrich, Adam als Mikrokosmos. Untersuchungen zum slavischen Henochbuch. Judentum und Umwelt 59 (Frankfurt a. M. 1995).

Böttrich/Ego/Eißler, Adam: C. Böttrich / B. Ego / F. Eißler, Adam und Eva in Judentum, Christentum und Islam (Göttingen 2011).

Bogyay, Deesis: RbK I (1966) 1178-1186 s. v. Deesis (Th. v. Bogyay).

Eschatologie: Th. v. Bogyay, Deesis und Eschatologie. In: P. Wirth (Hrsg.), Polychordia, Festschrift für F. Dölger (Amsterdam 1967) 59-72.

Thron: LCI IV (1972) 305-313 s. v. Thron (Hetoimasia) (Th. v. Bogyay).

Bolonakēs, Ekklēsia: I. Bolonakēs, Εκκλησία και εκκλησιαστική παιδεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (Rethymnon 2012).

Borboudakē, Geōrgios Apostoloi: M. Borboudakē, Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στο νομό Ηρακλείου. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας (Ioannina 2014).

Kardiōtissa Kera: M. Borboudakē, Η τοιχογραφική διακόσμηση της Μονής Καρδιώτισσας στην Κερά Πεδιάδος. In: Andrianakēs, Pepragmena 225-248.

Panagia Merōna Amari: M. Borboudakē, Η τοιχογραφική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στο χωριό Μέρωνας Αμαρίου: Νέα στοιχεία. Τιμητικός τόμος στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Βοκοτόπουλο (Athēna 2015) 417-428.

Sklaverochōri: M. Borboudakē, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου. In: E. Kypraiou (Hrsg.), Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη 1 (Athēna 1991) 375-399.

Borboudakēs, Krētē: E. Borboudakēs, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία της Κρήτης. KretChron 25, 1973, 504-505 (για την αποτοίχιση των τοιχογραφιών).

Borboudakēs, Panagia Merōna: M. Borboudakēs, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζω γραφικής. In: Θ. Δετοράκης (Hrsg.), Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 1981, Β΄ (Ērakleio 1986) 409-412.

Borboudaki, Meronas Kallergis: M. Borboudaki, The Church of the Virgin of Meronas and the Kallergis Family. CahArch 55, 2013/2014, 105-118.

Borboudakis, Panhagia Kera: M. Borboudakis, Panhagia Kera. Byzantinische Fresken in Kritsa (Athen 1957).

Borngässer, mittelalterliche Kunst: B. Borngässer, Die mittelalterliche Kunst des Pyrenäenraums und die Selbstfindung Kataloniens. Zeitschrift für Katalanistik 17, 2004, 7-27.

Bougrat, Koudoumas: M. Bougrat, L'église Saint Jean près de Koudoumas, Crete. CahArch 30, 1982, 147-174.

Braca, Salerno: A. Braca, Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno (Salerno 1994).

Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln: A. Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Malerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I. 1: Bilderbibeln, Buchmaler, Auftraggeber. 2: Abbildungen (Wiesbaden 2007).

Brandt, Bernwards Tür: M. Brandt, Bernwards Tür – Schätze aus dem Dom zu Hildesheim (Regensburg 2010).

Braunfels, Dreifaltigkeit: W. Braunfels, Die heilige Dreifaltigkeit (Düsseldorf 1954).

Braunfels, Georg: LCI VI (1974) 365-390 s. v. Georg (S. Braunfels).

Braunfels-Esche, Georg: S. Braunfels-Esche, Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol (München 1976).

Bréhier, Reims: L. Bréhier, Le coffret byzantin de Reims et les coffrets d'ivoire à rosettes. Gazette des Beaux Arts 63/5, 1931, 265-282.

Breisig, Bauplastik: E. M. Breisig, Die Bauplastik von Saint-Thiébaut in Thann und die spätgotische Skulptur am Oberrhein (Petersberg 2017).

Brenk, Tradition: B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichts. Wiener Byzantinische Studien III (Wien 1966).

Weltgerichtsvorstellung: B. Brenk, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsvorstellung. BZ 57, 1964, 106-126.

Breymann, Adam: A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums (Wolfenbüttel 1893).

Brock, Clothing Metaphors: S. Brock, Clothing Metaphors as a Means of Theological Expression in Syric Tradition. In: M. Schmitt / C. F. Geyer (Hrsg.), Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihre Parallelen im Mittelmeerraum. Eichstätter Beiträge 4 (Regensburg 1982) 11-40.

Broderick, Garments of Paradise: H. R. Broderick, A Note on the Garments of Paradise. Byzantion LV/1, 1985, 250-255.

San Marco: H. R. Broderick, Northern Light: Late Anglo-Saxon Genesis Illustration and the Mosaics of San Marco. In: Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 212-229.

Brokalakis, Byzantine Tolls: Y. Brokalakis, The Stability of Byzantine Tolls. In: A. van Gijn / J. Whittaker / P. C. Anderson (Hrsg.), Exploring and Explaining Diversity in Agricultural Technology (Oxford, Philadelphia 2014).

Brubaker, Bristol-Psalter: L. Brubaker, The Bristol Psalter. In: C. Entwistle (Hrsg.), Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton (Oxford 2003) 127-141.

Gregory of Nazianzus: L. Brubaker, The Homilies of Gregory of Nazianzus. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 351-365.

Homilies: L. Brubaker, Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus (Cambridge 1999).

Brubaker/Linardou, Food: L. Brubaker / K. Linardou (Hrsg.), Eat, Drink, and Be Merry (Lk 12:19): Food and Wine in Byzantium. Papers of the 37th Symposium of Byzantine Studies, in Honour of Professor A. A. M. Bryer. Society for the Promotion of Byzantine Studies 13 (Ashgate 2007).

Brubaker/Littlewood, Gärten: L. Brubaker / A. R. Littlewood, Byzantinische Gärten. In: M. Caroll-Spillecke (Hrsg.), Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter (Mainz 1992) 213-248.

Bruderer Eichberg, Choeurs: B. Bruderer Eichberg, Les neuf choeurs angéliques, origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge (Poitiers 1998).

Brugger, Bourges: L. Brugger, La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midrash comme fondement du message chrétien. Civilisation Médiévale IX (Poitiers 2000).

Bryer, Hesiod's Works and Days: A. Bryer, Byzantine Agricultural Implements: The Evidence of Medieval Illustrations of Hesiod's Works and Days. The Annual British School at Athens 81, 1986, 45-80.

Bucci, Camposanto Pisa: M. Bucci, Storie del Vecchio Testamento in Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e Sinope (Pisa 1960).

Buchthal, Musterbuch: H. Buchthal, The »Musterbuch« of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Byzantina Vindobonensia XII (Wien 1979).

Buda, Angels in Jewish Art: Z. Buda, Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art. In: G. Jaritz (Hrsg.), Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation (CEU Medievalia) (Budapest 2011) 117-134.

Büchsel, Bildgenese: M. Büchsel, Theologie und Bildgenese. Modelle der Transformation antiker und frühchristlicher Vorlagen. In: Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 95-130.

San Marco: M. Büchsel, Die Schöpfungsmosaiken von San Marco. Die Ikonographie der Erschaffung des Menschen in der frühchristlichen Kunst. Städel-Jahrbuch NF 13, 1991, 29-80.

Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco: M. Büchsel / H. L. Kessler / R. Müller (Hrsg.), Das Atrium von San Marco in Venedig. The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 15 (Berlin 2014).

Bührer, Anfang: W. Bührer, Am Anfang …: Untersuchungen zur Textgenese und zur relativ-chronologischen Einordnung von Gen 1-3 (Göttingen 2014).

Büttner, Leon von Ohrid: E. Büttner, Erzbischof Leon von Ohrid (1037-1056). Leben und Werk (mit den Texten seiner bisher unedierten asketischen Schrift und seiner drei Briefe an den Papst (Bamberg 2007).

Büttner, Adam: F. Büttner, Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michelangelo (Leipzig 1887).

Büttner/Gottdang, Ikonographie: F. Büttner / A. Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (München 2006).

Büttner, Illuminated Psalter: F. O. Büttner (Hrsg.), The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images (Turnhout 2004).

Büttner, Bible Moralisée: P. Büttner, Bilder zum Betreten der Zeit: Bible Moralisée und karpetingisches Königtum [Diss. Basel 2002].

Cahn, Bibel Romanik: W. Cahn, Die Bibel in der Romanik (München 1982).

Canart, Leo-Bibel: P. Canart (Hrsg.), La Bible du Patrice Léon. Codex Reginensis Graecus I B, 1. Commentaire codicologique, paléographique, philologique et artistique. Studi e testi / Biblioteca Apostolica Vaticana 463 (Città del Vaticano 2011).

Canivet/Canivet, Adam: M. T. Canivet / P. Canivet, La mosaïque d'Adam. CahArch 24, 1975, 49-70.

Carment-Lanfry/Le Maho, Rouen: A.-M. Carment-Lanfry / J. Le Maho (Hrsg.), La cathédrale Notre-Dame de Rouen: édition revue et complétée par Jacques Le Maho, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre (Rouen ^{2}2010).

Castineiras/Camps, MNAC: M. Castineiras / J. Camps (Hrsg.), Romanesque Art in the MNAC Collections (Barcelona 2008).

Cattapan, Documenti: M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500. In: Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητο Λογικού Συνεδρίου 3 (Athēnai 1968) 29-46.

Elenchi: M. Cattapan, Nuovi Elenchi e Documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500. Θησαυρίσματα 9, 1972, 202-235.

Chatzidakēs, Krētē: M. Chatzidakēs, Τοιχογραφίες στην Κρήτη. KretChron 6, 1952, 59-91.

Mistra: M. Chatzidakis, Mistra. Die mittelalterliche Stadt und Burg. Vollständiger Führer durch Paläste, Kirchen und Burg (Athen 1981).

Chatzigakē, Ekklēsies Krētēs: A. K. Chatzigakē, Εκκλησίες Κρήτης. Παραδόσεις (Rethymnon 1954).

Cheetham, Greece: N. Cheetham, Mediaeval Greece (New Haven 1981).

Christe, Creation: Y. Christe, À propos de la création de l'homme du sarcophage de Crozant (Creuse) et des peintures de Saint-Eutrope des Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne). CahArch 38, 1990, 7-16.

Jüngstes Gericht: Y. Christe, Das Jüngste Gericht (Regensburg 2001).

Laon: Y. Christe, Aux origines de l'Hexaéméron des Bibles moralisées: le cycle de la création de la cathédrale de Laon. CahArch 40, 1990, 91-98.

Cilento, Norman Sicily: A. Cilento, Byzantine Mosaics in Norman Sicily: Palermo, Monreale, Cefalu (Udine 2009).

Ciobnau, Anapeson: K. I. Ciobnau, L'iconographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux Arts 49, 2012, 17-82.

Cipolla, Vercelli: C. Cipolla, La Pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica S. Eusebio in Vercelli. Miscellanea di Storia Italiana 37, 1901, 3-12.

Clédat, Baouît: J. Clédat, Le Monastère et la Nécropole de Baouît 1 (Le Caire 1904).

Codex Vindobonensis 2554: Bible Moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. Verkleinertes Faksimile. Hrsg. und kommentiert von R. Haussherr (Graz 1999).

Collegio, S. Clemente: Collegio S. Clemente (Hrsg.), Mosaico di S. Clemente (Roma 1975).

Congourdau, Nicolas Cabasilas: M.-H. Congourdau, Nicolas Cabasilas et le palamisme. In: A. Rigo (Hrsg.), Gregorio Palamas e oltre. Studi e documenti sulle controversie teologiche del XIV secolo bizantino, Orientalia Venetiana XVI (Firenze 2004) 191-210.

Constas, Symeon of Thessalonike: N. P. Constas, Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen. In: Gerstel, Thresholds 163-184.

Cremer, Johannesoffenbarung: O. Cremer, Das sagt der Gottessohn: Christologie der Sendschreiben der Johannesoffenbarung. WMANT 141 (Neukirchen-Vluyn 2014).

Curuni/Donati, Creta: S. A. Curuni / L. Donati, Creta Bizantina, Rilievi e note critiche su venetisei edifice di culto in relatione all'opera di Giuseppe Gerola (Roma 1987).

Cutler, Byzantine Boxes: A. Cutler, On Byzantine Boxes. The Journal of the Walters Art Museum 42/3, 1984/85, 32-47.

Deesis: A. Cutler, Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature. DOP 41, 1987, 145-154.

Galaktotrophousa: A. Cutler, The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy. JÖB 37, 1987, 335-350.

Dahm/Bernhard, Athos: Ch. Dahm / L. Bernhard, Athos. Berg der Verklärung (Offenburg 1959).

Dadinakēs, Dramaturga: K. D. Dadinakēs, Δίστιχα και συναισθηματική δραματουργία στα τραγικά έργα του Κρητικού Θεάτρου. In: Andrianakēs, Pepragmena (Hrsg.), Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006), Τόμος Β3 Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (Αρχαιολογία – Ιστορία της Τέχνης – Γλώσσα και Λογοτεχνία) (Chania 2011) 397-412.

Dalidakēs, Chōra Sphakiōn: G. K. Dalidakēs, Αναζητώντας τις εκατό εκκλησιές της Χώρας Σφακίων (Melbourne 2008).

Daniélou, Gospel Message: J. Daniélou, Gospel Message and Hellenistic Culture – A History of Early Christian Doctrine before the Council of Nicaea (London 1973).

Davies, Aght'amar: L. G. Davies, Medieval Armenian Art and Architecture: The Church of the Holy Cross, Aght'amar (London 1991).

Dawkins, Apocalypse: R. M. Dawkins, A Cretan Apocalypse of the Virgin. BZ 30 1, 1929/1930, 300-304.

Apokalypsis: R. M. Dawkins, Κρητικὴ Αποκάλυψις της Παναγίας. KretChron 2, 1948, 487-500.

De Jonge/Tromp, Life of Adam and Eve: M. de Jonge / J. Tromp, The Life of Adam and Eve and Related Literature (Scheffield 1997).

Debruyne, Barlaam: I. Debruyne, Barlaam et Joasaph (Paris grec 1128). Creation et tradition d'un manuscrit paleologue [Diss. Freiburg 2015].

Dečani: Kloster Viskosi Dečani (Hrsg.), Das Kloster Viskosi Dečani (Belgrad 2014).

Daszewski/Michaelides, Paphos: W. A. Daszewski / D. Michaelides, Führer der Paphos Mosaiken (Nikosia ^{4}2009).

Deckers/Seeliger/Mietke, Marcellino e Pietro: J. G. Deckers / H. R. Seeliger / G. Mietke (Hrsg.), Die Katakombe »Santi Marcellino e Pietro«: Repertorium der Malereien 1-2 (Münster 1987).

Deckers, Göttlicher Kaiser: J. G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. In: Bauer/Zimmermann, Epochenwandel 3-16.

Dell'Acqua u. a., Salerno Ivories: F. Dell'Acqua / A. Cutler / H. L. Kessler / A. Shalem / G. Wolf (Hrsg.), The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts (Berlin 2016).

Demus, Mosaiken: O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300 (Baden bei Wien 1935).

Norman Sicily: O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily (London 1959).

San Marco: O. Demus, The Mosaics of San Marco in Venice 1-4 (Chicago, London 1984).

Demus/Hirmer, Wandmalereien: O. Demus / M. und A. Hirmer, Romanische Wandmalerei (München 1968).

Der Nersessian, Aght'amar: S. Der Nersessian, Aght'amar: Church of the Holy Cross (Cambridge 1965).

Barlaam: S. Der Nersessian, L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont-Athos (Paris 1937).

Homilies: S. Der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images. DOP 16, 1962, 195-228.

Psautiers Grecs: S. Der Nersessian, L'illustration des psautiers grecs du moyen âge II: Londres, Add. 19.352. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 5 (Paris 1970).

Detorakis, Geschichte: Th. E. Detorakis, Geschichte von Kreta (Heraklion 1997) = Th. E. Detorakis, The History of Crete (Herakleion 1994).

Dialektopoulos, Iconography: Th. Dialektopoulos, Iconography as a Research Source on Religious Affairs in Greek Lands under Venetian Rule (Thessaloniki 2012).

Diemer, Millstätter Handschrift: J. Diemer (Hrsg.), Genesis und Exodus nach der Millstätter Handschrift. 1: Einleitung und Text (Wien 1862).

Dillmann, Adambuch: A. Dillmann, Das christliche Adambuch des Morgenlandes (Göttingen 1853 = 2012).

Dimitrokallēs, Geraki: G. Dimitrokallēs, Γεράκι. Οι εκκλησίες του Κάστρου (Athēna 2002).

Dimitrokallēs/Mutsopulos, Geraki: G. Dimitrokallēs / N. Mutsopulos, Γεράκι: οι εκκλησίες του οικισμού (Thessalonikē 1981).

Dimitrova, Passion Scenes: E. Dimitrova, The Staging of the Passion Scenes: Six Paradigms from the 14th Century Fresco Painting. Zograf 31, 2006/2007, 115-124.

Dinzelbacher, Angst: P. Dinzelbacher, Angst: Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie (München 1996).

Dionisopoulos, Thessaloniki: N. Dionisopoulos, The Tree of Jesse in the Church of the Apostles in Thessaloniki. Zograf 21, 1990, 62-70.

Dittelbach, Cappella Palatina: Th. Dittelbach (Hrsg.), Die Cappella Palatina in Palermo: Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung (Künzelsau 2011).

Dochhorn, Adam: J. Dochhorn, Adam als Bauer oder: Die Ätiologie des Ackerbaus in Vitae Adae 1-21 und die Redaktionsgeschichte der Adamviten. In: Anderson/Stone/Tromp, Literature 315-246.

Dämon: J. Dochhorn, Warum der Dämon Eva verführte. Über eine Variante in Apc Mos 26,2 – mit einem Seitenblick auf Narr Zos (gr) 18-23. In: H. Lichtenberger / G. S. Oemega (Hrsg.), Jüdische Schriften in ihrem antik-jüdischen und urchristlichen Kontext (Gütersloh 2002) 347-364.

Dölger, Sol Salutis: F. J. Dölger, Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum (Münster 1925).

Döpmann, Orthodoxe Kirchen: H.-D. Döpmann, Die orthodoxen Kirchen in Geschichte und Gegenwart. Trierer Abhandlungen zur Slavistik 9 (Frankfurt, Berlin u. a. ^{2}2010).

Doll, Menschenschöpfung: P. Doll, Menschenschöpfung und Weltschöpfung in der alttestamentlichen Weisheit. Stuttgarter Bibelstudien 117 (Stuttgart 1985).

Donceel-Voûte, Syrie et Libanon: P. Donceel-Voûte, Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Libanon. Décor, archéologie et liturgie. Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain 69 (Louvain-la-Neuve 1988).

Dorfmann-Lazarev, Alt'amar: I. Dorfmann-Lazarev, Kingship and Hospitality in the Iconography of the Palatine Church at Alt'amar. Rivista di Storia e Letteratura Religiosa 3, 2016, 497-516.

Dōrēs, Staurepistegos: M. Dōrēs, Η τυπολογία των σταυρεπίστεγων ναών (Athēna 2004).

Dorsch, Georgszyklen: K. J. Dorsch, Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszenigen Darstellungen der Vita des Hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums (Frankfurt a. M. 1983).

Drăguț, Arbore: V. Drăguț, Dragoş Coman. Der Meister der Fresken von Arbore (Bukarest 1968).

Drandakēs, Artos: N. V. Drandakēs, Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου. KretChron XI, 1957, 5-161.

Mesa Mani: N. V. Drandakēs, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας 141 (Athēna 1995).

Drandakēs u. a., Katō Mani: N. V. Drandakēs / E. Dōri / V. Kepetzē / M. Konstantudakē, Έρευνα στην Κάτω Μάνη (Athēna 1993).

Dresken-Weiland, Jenseitsvorstellungen: J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010).

Drews/Scholl, Verflechtungsprozesse: W. Drews / C. Scholl, Transkulturelle Verflechtungsprozesse in der Vormoderne. Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 3 (Berlin, Boston 2016).

Du Boulay, Cosmos: Du Boulay, Cosmos, Life and Liturgy in a Greek Orthodox Village (Limni 2009).

Dufrenne/Canart, Patricius Leo: S. Dufrenne / P. Canart, Die Bibel des Patricius Leo. Codex Reginensis I B. Faksimile-Ausgabe (Zürich, München 1988).

Duichev, Manasses Chronicle: I. Duichev (Hrsg.), Miniatures from the Manasses Chronicle (Sofia 1962).

Duits, Hell: R. Duits, Artistic Interaction between Byzantium and Italy in the Palaiologan Era: The Case of Hell. In: Lymberopoulou, Cross-Cultural Interaction 74-104

Dujčev, Manasses-Chronik: I. Dujčev, Die Miniaturen der Manasses-Chronik (Leipzig 1965).

Durand, Byzance: J. Durand (Hrsg.), Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises (Paris 1992).

Đurić, Dečani: M. T. Đurić Die Genesis in der Kirche zu Dečani. In: Actes du IVe Congrès international des études byzantines (Sofia 1936) 48-56.

Man of Sorrows: M. T. Đurić, The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The Example at the Markov Monastir. Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIX, 2012, 303-331.

Đurić, Fresken: V. J. Đurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien (München 1976).

Sopoćani: V. J. Đurić, Sopoćani (Belgrad ²1991).

Dutton/Kessler, Bible Charles the Bald: P. E. Dutton / H. L. Kessler (Hrsg.), The Poetry and the Paintings of the First Bible of Charles the Bald (Michigan 1997).

Dvorak, Miniaturmalerei Trecento: M. Dvorak, Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Erg.-Bd. VI (Wien 1901) 792-820.

Džurova/Velinova/Miteva, Manasses: A. Džurova / V. Velinova / A. Miteva, Σύνοψις Χρονική: Ο εικονογραφημένος Σλαβικός κώδικας αρ. 2 της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού [cod. Vat. Slav. 2] (Athens 2007).

Eastmond, Genesis Frieze: A. Eastmond, Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond. DOP 53, 1999, 219-236.

Trebizond: A. Eastmond, Art and Identity in thirteenth-century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond (Ashgate 2004).

Ehrenstein, Alte Testament: Th. Ehrenstein, Das Alte Testament im Bilde (Wien 1923).

Emmanuel, Hairstyles: M. Emmanuel, Hairstyles and Headdresses of Empresses, Princesses and Ladies of the Aristocracy in Byzantium. DeltChrA 17, 1993-1994, 113-120.

Engemann, Bildwerke: J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997).

Dreifaltigkeitsdarstellungen: J. Engemann, Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen in der frühchristlichen Kunst. Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder? JbAC 19, (Münster 1976) 157-172.

Epstein, Medieval Haggadah: M. M. Epstein, The Medieval Haggadah (New Heaven, London 2011).

Erffa, Genesis: H. M. v. Erffa, Ikonologie der Genesis: die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen 1 (München 1989).

Esche, Adam: S. Esche, Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung (Düsseldorf 1957).

Eßer, Schöpfungsgeschichte: J. Eßer, Die Schöpfungsgeschichte in der »Altdeutschen Genesis« (Wiener Genesis V.1-231): Kommentar und Interpretation. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 455 (Bochum 1984).

Evangelatou, Heavenly Ladder: M. Evangelatou, The Heavenly Ladder. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 407-417.

Sacra Parallela: M. Evangelatou, Sacra Parallela (*Par. Gr. 923). In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 418-429.

Evans, Paradise: J. M. Evans, Paradise Lost and the Genesis Traditions (Oxford 1964).

Fabbri/Tacconi, Biblioteca di Santa Maria del Fiore: L. Fabbri / M. Tacconi (Hrsg.), I Libri del Duomo di Firenze: codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XV) (Florenz 1997).

Fabritius, Moldaukirchen: R. Fabritius, Außenmalerei und Liturgie: die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen (Hermannstadt 1999).

Fakhry, El-Bagawat: A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis (Kairo 1951).

Fasola, Gennaro: U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Roma 1975).

Fedwick, Death: P. J. Fedwick, Death and Dying in Byzantine Liturgical Traditions. Eastern Churches Review 8, 1976, 152-161.

Fehr, Hildesheimer Bronzetüren: M. Fehr, Zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzetüren (Bochum 1978).

Feldman, Jewish Sources: L. H. Feldman, Jewish Sources of Peter Comestor's Commentary on Genesis in his Historia Scholastica. In: L. H. Feldman, Studies in Hellenistic Judaism (Leiden, New York, Köln 1996) 317-350.

Ferrua, Katakomben: A. Ferrua, Katakomben, unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (Stuttgart 1991).

Filov/Kirkova, Manasses-Chronik: B. D. Filov / T. E. Kirkova, Les Miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican. Cod. Vat. Slav. II. (Sofia 1927).

Flasch, Eva: K. Flasch, Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos (München 2004).

Flaskamp, Externsteine: F. X. Flaskamp, Die Externsteine: wissenschaftliche Führung durch ein christliches Heiligtum aus dem deutschen Mittelalter (Rietberg 1954).

Flemming, Adam: J. Flemming, Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jh. [Diss. Jena 1953].

Flood, Representations of Eve: J. Flood, Representations of Eve in Antiquity and the English Middle Ages (New York, London 2011).

Flor, Naturns: I. Flor, Die gotischen Fresken der Frontbogenwand von St. Prokulus zu Naturns in Südtirol: zur Bildsprache der Mystik im späten Mittelalter. In: H. Ebner (Hrsg.), Geschichtsforschung in Graz (Graz 1990) 43-63.

Flores, Woman-Headed Serpent: N. C. Flores, Virgineum vultum habens. The Woman-Headed Serpent in Art and Literature from 1300 to 1700 [Diss. Illinois 1981].

Flusser, Palaea Historica: D. Flusser, Palaea Historica – An Unknown Source of Biblical Legends. In: J. Heinemann (Hrsg.), Scripta Hierosolymitana. Studies in Aggadah and Folk-Literature XXII (Jerusalem 1971) 48-79.

Folda, Crusader Art: J. Folda, Crusader Art in the Holy Land, from the third Crusade to the Fall of Acre, 1287-1291 (Cambridge 2005).

Fourlas, Antikes Erbe: B. Fourlas, Das antike Erbe in der byzantinischen Kunst. In: Kat. Mainz 2011, 30-39.

Fowden, Qusayr Amra: G. Fowden, Qusayr Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria. Centre for Greek and Roman Antiquity. National Research Foundation, Athens (Berkeley, Los Angeles, London 2004).

Fraidakē, Panagia Kissos: A. Fraidakē, Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Κισσό Αγ. Βασιλείου. In: Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios 153-184.

Freuler, Bartolo di Fredi: G. Freuler, Bartolo di Fredi Cini: Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts (Disentis 1994).

Frevel/Zenger, Altes Testament: C. Frevel / E. Zenger u. a. (Hrsg.), Einleitung in das Alte Testament, Studienbücher Theologie 1/1 (Stuttgart ^{9}2016).

Friedman, Angelic Creation: M. Friedman, The Angelic Creation of Man. CahArch 39, 1991, 79-94.

Creation of Man: M. Friedman, A Jewish Motif of the Creation of Man. In: Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies. Division D, Vol. II (Jerusalem 1986) 1-7.

Früchtel, Philo: U. Früchtel, Die kosmologischen Vorstellungen bei Philo von Alexandrien. Ein Beitrag zur Geschichte der Genesisauslegung. Arbeiten zur Literatur und Geschichte des Hellenistischen Judentums II (Leiden 1968).

Frugoni, Wiligelmo: Ch. Frugoni, Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena (Modena 1996).

Galavaris, Homilies: G. Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Studies in Manuscript Illumination 6 (Princeton 1969).

Kreuz: RbK V (1995) 219-285 s. v. Kreuz II (G. Galavaris).

Gallas, Rhodos: K. Gallas, Rhodos (Köln 1984).

Sakralarchitektur: K. Gallas, Mittel- und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta: Versuch einer Typologie der kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts [Diss. Berlin 1983].

Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta: K. Gallas / K. Wessel / M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta (München 1983).

Gallistl/Müller, Bronzetüren Hildesheim: B. Gallistl / W. Müller (Hrsg.), Die Bronzetüren Bischof Bernwards im Dom zu Hildesheim (Freiburg i. Br. 1990).

Gallon, Herrscher: Th. P. Gallon, Herrscher, Richter, Segensspender? Zur Präsenz Christi im veneto-byzantinischen Mosaik der Friedenskirche in Sanssouci. Mitteilungen des Vereins für Kultur und Geschichte Potsdams 18, 2013, 39-90.

Garidis, Peinture Murale: M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère (Athènes 1989).

Garidis/Paliouras, Monasteries Ioannina: M. Garidis / A. Paliouras, Monasteries of the Island of Ioannina. Painting (Ioannina 1993).

Garland, Byzantine Women: L. Garland, The Life and Ideology of Byzantine Women: A Further Note on Conventions of Behaviour and Social Reality as Reflected in Eleventh and Twelfth Century Historical Sources. Byzantion 58, 1988, 361-393.

Garton, Apulia: T. Garton, Early Romanesque Sculpture in Apulia. Outstanding Thesis from the Courtauld Institute of Art (New York, London 1984).

Gasparēs, Argotes: Ch. Gasparēs, Η γη και οι αγρότες στη μεσαιωνική Κρήτη. 13ος-14ος αιώνας. Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 4 (Athēna 1997).

Feudarches: Ch. Gasparēs, Έλληνες φεουδάρχες στο σεξτέριο του Dorsoduro. Στοιχεία για την ελληνική γαιοκτησία στη μεσαιωνική Κρήτη. Σύμμεικτα 15, 2002, 195-227.

Gasparis, Catastica Feudorum: Ch. Gasparis, Catastica Feudorum Crete: Landownership and Political Changes in Medieval Crete (13th-15th Centuries). In: A. D. Beihammer / M. G. Parani / Ch. D. Schabel (Hrsg.), Diplomatics in the Eastern Mediterranean. 1000-1500 (Leiden, Boston 2008) 49-61.

Catastici: Ch. Gasparis, Catastici Feudorum Crete. Catasticum Chanee. 1314-1396. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Πηγές 9 (Athēna 2008).

Village: Ch. Gasparis, Between village and city: Peasants in the new economic context of medieval Crete (13th-15th c.). In: F. Daim / J. Drauschke (Hrsg.), Hinter den Mauern und auf dem offenen Land. Leben im Byzantinischen Reich. BOO 3 (Mainz 2016) 207-218.

Geddes, Albani-Psalter: J. Geddes, Der Albani-Psalter. Eine englische Prachthandschrift des 12. Jahrhunderts für Christina von Markyate (Regensburg 2005).

Georgopoulpou, Architecture: M. Georgopoulpou, Vernacular Architecture in Venetian Crete: Urban and Rural Practices. In: H. E. Grossmann / A. Walker (Hrsg.), Mechanisms of Exchange. Transmission of Medie-

val Art and Architecture of Mediterranean, ca. 1000-1500 (Chicago 2013) 149-182.

Gerland, Noblesse: E. Gerland, Histoire de la Noblesse Crétoise au Moyen Âge (Paris 1907).

Gerola, Elenco: G. Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta (Venedig 1934/1935).

Monumenti Veneti I-IV: G. Gerola, Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Bd. I-IV (Venedig 1905-1932).

Gerola/Lassithiotakēs, Elenco: G. Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta. In: Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti CXIV. 2 (1934-35) 139-216; ins Griechische übersetzt von K. E. Lassithiōtakēs, Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης (Ērakleio 1961).

Gersh/Hoenen, Platonic Tradition: S. Gersh / M. Hoenen (Hrsg.), The Platonic Tradition in the Middle Ages: A Doxographic Approach (Berlin 2002).

Gerstel, Female Piety: S. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium. DOP 52, 1998, 898-111.

Rural Lives: S. E. J. Gerstel, Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology and Ethnography (Cambridge 2015).

Sanctuary Screen: S. E. J. Gerstel, An Alternative View of the Late Byzantine Sanctuary Screen. In: Gerstel, Thresholds 135-162.

Sins: S. E. J. Gerstel, The Sins of the Farmers, Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium. In: J. J. Contreni / S. Casciani (Hrsg.) Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages (Florenz, Turnhout 2002) 205-217.

Thessalonike: S. E. J. Gerstel, Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike: In Loving Memory to Thalia Gouma-Peterson. DOP 57, 2003, 225-239.

Thresholds: S. E. J. Gerstel (Hrsg.), Thresholds of the Sacred. Architecture, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West. Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington 2006).

Gerstel/Talbot, Nuns: S. E. J. Gerstel / A.-M. Talbot, Nuns in the Byzantine Countryside. DeltChrA 27, 2006, 481-490.

Gerstinger, Wiener Genesis: H. Gerstinger, Die Wiener Genesis. Nationalbibliothek in Wien. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr., Cod. Vindob. Theol. Graec. 31 (Wien 1931).

Gertz, Altes Testament: J. C. Gertz (Hrsg.), Grundinformation Altes Testament (Göttingen ^{4}2010).

Geymonat, Drawing: L. V. Geymonat, Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. In: Grossmann/Walker, Exchange Transmission 220-285.

Giannouli, Andreas von Kreta: K. A. Giannouli, Die beiden byzantinischen Kommentare zum Großen Kanon des Andreas von Kreta. Eine quellen- und literarhistorische Studie. Wiener Byzantinische Studien XXVI (Wien 2007).

Giannoulis, Genesis: M. Giannoulis, The Book of Genesis. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 197-206.

Giapitsoglou, Kardiotissa Kera: K. D. Giapitsoglou, Wallfahrtsort Heiliges Kloster Kardiotissis Keras (Herakleion 2013).

Zangaroli: K. D. Giapitsoglou, Το ταφικό μνημείο των Τζαγκαρόλων στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στον Πρίνο Μυλοποτάμου. In: O. Gkratziou (Hrsg.), Γλυπτική Λατινικής Ανατολής 13ος-17ος αιώνας (Ērakleio 2007) 140-151.

Gibson/Heslop/Pfaff, Eadwine Psalter: M. Gibson / T. A. Heslop / R. W. Pfaff (Hrsg.), The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury (Penn State 1992).

Gillen, Hortus Deliciarum: O. Gillen, Herrad von Landsberg, Hortus Deliciarum (Neustadt 1979).

Gimpel, Medieval Machine: J. Gimpel, Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages (New York 1976).

Ginzberg, Haggada: L. Ginzberg, Die Haggada bei den Kirchenvätern und in der apokryphischen Literatur (Berlin 1900).

Legends I: L. Ginzberg, The Legends of the Jews. 1: Bible Times and Characters from Creation to Jacob (Philadelphia ^{12}1968).

Legends V: L. Ginzberg, The Legends of the Jews. Vol. V: Notes to Volumes I and II. From the Creation to the Exodus (Philadelphia ^{8}1968).

Giusti, Baptisterium Florenz: A. Giusti, Das Baptisterium San Giovanni in Florenz (Florenz 2000).

Gkratziou, Krētē: O. Gkratziou, Η Κρήτη στην ύστερη Μεσαιωνική εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής (Ērakleio 2010).

Götte, Adam: M. E. Götte, Von den Wächtern zu Adam. Frühjüdische Mythen über die Ursprünge des Bösen und ihre frühchristliche Rezeption. WUNT 3, Reihe 426 (Tübingen 2016).

Godelier, Don: M. Godelier, L'énigme du don (Paris 1996).

Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen: A. Goldschmidt / K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhundert. 1: Kästen (Berlin 1930 = ^{2}1979).

Gougoulēs, Riza Iessai: S. G. Gougoulēs, Ρίζα Ιεσσαί. Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13ος-18ος αι.). Γένεση ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου. Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες 45 (Thessalonikē 2007).

Grabar, Grégoire de Nazianze: A. Grabar, Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49-50) (Paris 1943).

Manuscrits Grecs: A. Grabar, Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne. Bibliothèque des Cahiers archéologiques 8 (Paris 1972).

Green, Hortus Deliciarum: R. B. Green, The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum. In: K. Weitzmann (Hrsg.), Late Classical and Medieval Studies in Honour of Albert Mathias Friend (Princeton 1955) 340-347.

Green u. a., Hortus deliciarum: R. B. Green / M. Evans / Ch. Bischoff / M. Curschmann (Hrsg.), Herrad of Hohenbourg, Hortus deliciarum 1-2. Studies of the Warburg Institute 36 (Leiden 1979).

Greenhalgh/Eliopoulos, Mani: P. Greenhalgh / E. Eliopoulos, Deep into Mani. Journey to the Southern Tip of Greece (London 1985).

Greenland, Hunterian Psalter: J. Greenland, The Iconography of the Hunterian Psalter (Cambridge 1997).

Greenstein, Creation Eve: J. M. Greenstein, The Creation of Eve and Renaissance Naturalism. Visual Theology and Artistic Invention (Cambridge 2016).

Grossmann/Walker, Exchange Transmission: H. E. Grossmann / A. Walker (Hrsg.), Mechanism of Exchange Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500 (Leiden, Boston 2013).

Grotowski/Skrzyniarz, Rewriting: P. L. Grotowski / S. Skrzyniarz (Hrsg.), Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Series Byzantines. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art 8 (Warschau 2010).

Grünbaum, Sagenkunde: M. Grünbaum, Neue Beiträge zur Semitischen Sagenkunde (Leiden 1893).

Grypeou, Paradiesvorstellungen: E. Grypeou, Paradiesvorstellungen in byzantinisch-apokalyptischer Literatur. In: Tubach/Drost-Abgajan/Vashalomidze, Paradies 83-98.

Grypeou/Spurling, Genesis: E. Grypeou / H. Spurling, The Book of Genesis in Late Antiquity. Encounters between Jewish and Christian Exegesis (Leiden, Boston 2013).

Guldan, Eva: E. Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv (Graz, Köln 1966).

Gutman, Hebrew Manuscript Paintings: J. Gutman, Hebrew Manuscript Paintings (New York 1978).

Haarstrup, Zannermasken: U. Haarstrup, Zannermasken und -figuren im Profil und en face. In: K. Kröll / H. Steger (Hrsg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Rombach Litterae 26 (Freiburg i. Br. 1994).

Hacikyan, Armenian Literature: A. J. Hacikyan (Hrsg.), The Heritage of Armenian Literature: From the Sixth to the Eighteenth Century (Detroit 2002).

Hakobian, Artsakh: H. Hakobian, The Medieval Art of Artsakh (Jerewan 1991).

Halford, Codex Vindob. 2980: M.-B. Halford, Illustration and Text in Lutwin's Eva und Adam: Codex Vindob. 2980. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 303 (Stuttgart 1980).

Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I: R. Hamann-MacLean / H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 3 (Gießen 1963).

II: R. Hamann-MacLean / H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. R. Hamann-McLean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 4 (Gießen 1976).

III: R. Hamann-MacLean / H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 5 (Marburg 1963).

Haney, Winchester Psalter: K. E. Haney, The Winchester Psalter. An Iconographic Study (Leicester 1986).

Hartenstein/Janowski, Psalmen: F. Hartenstein / B. Janowski, Psalmen. Biblischer Kommentar zum Alten Testament 15/1: Lieferung 4 (Ps 6-8) (Göttingen 2019).

Hassig, Medieval Bestiaries: D. Hassig, Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology (Cambridge 1995).

Medieval Bestiary: D. Hassig (Hrsg.), The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature (New York 1999).

Hauff/Fiedler/Maier-Herrmann, Schwäbisch Gmünd: G. Hauff / K. Fiedler / B. Maier-Herrmann, Zur Konservierung der Portalskulptur des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes 19, 1990, 80-87.

Hausammann, Kirche: S. Hausammann, Alte Kirche. 5: Der andere Weg der Orthodoxen Kirche im Osten. Zur Geschichte und Theologie vom 10.-15. Jh. (Neukirchen-Vluyn 2005).

Haustein-Bartsch, Hüter Israels: E. Haustein-Bartsch, »Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht«. Zur Ikonographie des »Nichtschlafenden Auges« in der Kunst des christlichen Ostens. In: K. Ch. Felmy / E. Haustein-Bartsch (Hrsg.), Die Weisheit baute ihr Haus. Untersuchungen zu hymnischen und didaktischen Ikonen (München 1999) 213-250.

Kreta: E. Haustein-Bartsch (Hrsg.), Kreta. Kunst und Kultur im Mittelalter. Beiträge der Tagung vom 15. Oktober 2006 in Recklinghausen (Recklinghausen 2007).

Havice, Hamilton Psalter: C. Havice, Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter. Jahrbuch der Berliner Museen XXVI, 1984, 79-142.

Hawkes-Teeples, Symeon of Thessaloniki: S. Hawkes-Teeples (Hrsg.), St. Symeon of Thessaloniki, The Liturgical Commentaries. Studies and Texts (Toronto 2011).

Heerlein, Sophia-Sapientia: K. J. Heerlein, Sophia – Sapientia: Ikonographische Studien zum Bild der göttlichen Weisheit im Mittelalter [Diss. München 2000].

Heinemann, Helmstedter Handschriften: O. von Heinemann, Die Helmstedter Handschriften. 2: Cod. Guelf. 501 bis 1000 Helmst. (Helmstedt 1886).

Heintz, Art and Craft: M. F. Heintz, The Art and Craft of Earning a Living. In: I. Kalavrezou (Hrsg.), Byzantine Women and their World (Cambridge, New Haven 2003) 139-159.

Heinz, Achtzahl: W. Heinz (Hrsg.), Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl (Münster 2016).

Oktogon: W. Heinz, Achtzahl und Oktogon in der Kulturgeschichte. In: Heinz, Achtzahl 106-130.

Heither/Reemts, Adam: Th. Heither / C. Reemts, Biblische Gestalten bei den Kirchenvätern. Adam (Münster 2007).

Hellenkemper Salies/Loose, Mosaiken Venedig: G. Hellenkemper Salies / H. N. Loose, Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Die Mosaiken in der Vorhalle des Markusdoms in Venedig (Freiburg, Basel, Wien 1986).

Henderson, English Medieval Illustrations: G. Henderson, Late-Antique Influences in some English Medieval Illustrations on Genesis. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25/3-4, 1962, 172-198.

Hesseling, Smyrne: D. C. Hesseling, Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne. Manuscrit de l'école évangélique de Smyrne. Edition phototypice (Leiden 1909).

Heyne, Gleichnis: H. Heyne, Das Gleichnis von den törichten und klugen Jungfrauen (Freiburg i. Br. 1922).

Hidal, Interpretatio Syriaca: S. Hidal, Interpretatio Syriaca. Die Kommentare des Heiligen Ephräm des Syrers zu Genesis und Exodus mit besonderer Berücksichtigung ihrer auslegungsgeschichtlichen Stellung (Lund 1974).

Hickl-Szabo, Adam: H. Hickl-Szabo, Adam und Eva. Ikonographie 5.-20. Jahrhundert. Rotunda 4, 1960, 4-13.

Hinterberger, Phthonos: M. Hinterberger, Phthonos. Missgunst, Neid und Eifersucht in der byzantinischen Literatur. Serta Graeca. Beiträge zur Erforschung griechischer Texte 29 (Wiesbaden 2013).

Hinterberger/Schiffer, Sprachkunst: M. Hinterberger / E. Schiffer (Hrsg.), Byzantinische Sprachkunst: Studien zur byzantinischen Literatur, gewidmet W. Hörandner zum 65. Geburtstag (Berlin 2007).

Hofstätter, Adam: H. H. Hofstätter, Adam und Eva. Das Münster 32, 1980, 159-163.

Holton, Literature: D. Holton (Hrsg.), Literature and Society in Renaissance Crete (Cambridge 1991).

Hommers, Saint-Lazare Autun: J. Hommers, Gehen und Sehen in Saint-Lazare in Autun: Bewegung – Betrachtung – Reliquienverehrung (Köln 2015).

Hoogland Verkerk, Ashburnham Pentateuch: D. Hoogland Verkerk, Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch (Cambridge, New York 2004).

Horn, Eva: M. Horn, Eva als weiblicher Prototyp von Kirchenstifterinnen. Parallele Bildkonzepte im Münster zu Thann und in der Soter-Kirche in Akoumia auf Kreta. In: F. Daim / D. Heher / Ch. Rapp (Hrsg.), Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. 1: Bilder und Dinge. BOO 9, 1 (Mainz 2018) 169-182.

Huber, Bild: P. Huber, Bild und Botschaft. Byzantinische und venezianische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament (Zürich, Freiburg ²1984).

Heilige Berge: P. Huber, Heilige Berge. Sinai, Athos, Golgatha – Ikonen, Fresken, Mosaiken (Zürich, Einsiedeln, Köln 1980).

Huber/Klotz/Winterer, Apokalypse des Johannes: K. Huber / R. Klotz / C. Winterer (Hrsg.), Tot sacramenta quot verba. Zur Kommentierung der Apokalypse des Johannes von den Anfängen bis ins 12. Jahrhundert (Münster 2014).

Hueck, Kuppelmosaiken: I. Hueck, Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium [Diss. München 1962].

Hünemörder/Brückner, Basilisk: LexMA I (2003) 1529-1530 s. v. Basilisk (Ch. Hünemörder / A. Brückner).

Hutter, Homilien: I. Hutter, Die Homilien des Mönches Jakobus und ihre Illustrationen: Vat. Gr. 1162 – Par. Gr. 1208 [Diss. Wien 1970].

Oktateuch 747: I. Hutter, Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus graecus 747. JÖB 21, 1972, 139-148.

Hutter/Canard, Marienhomiliar: I. Hutter / P. Canard, Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobus Kokkinobaphos: Codex Vaticanus Graecus 1162 (Zürich 1991).

Imig, Luzifer: A. Imig, Luzifer als Frau? Zur Ikonographie der frauengestaltigen Schlange in Sündenfalldarstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts. Schriften zur Kunstgeschichte 25 (Hamburg 2009).

Ipşiroğlu, Achtamar: M. Ş. Ipşiroğlu, Die Kirche in Achtamar. Bauplastik im Leben des Lichtes (Berlin, Mainz 1963).

Isar, Dance of Adam: N. Isar, ΧΟΡΌΣ. The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography (Leiden 2011).

Italo/Marcon/Eleuterii, Cynegetica: F. Italo / S. Marcon / P. Eleuterii, Tratado De Caza. Oppiano. Cynegetica. Biblioteca Nazionale Marciana De Venezia Cod. Gr. Z 479 (= 881) (Valencia 2002).

Jäggi, Donator: C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes. Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/2003/2004, 26-45.

Jacoby, Jews: D. Jacoby, Jews and Christians in Venetian Crete: Segregation, Interaction and Conflict. In: U. Israel / R. Jütte / R. C. Mueller (Hrsg.), Interstizi: Culture ebraico-christiane a Venetia e nei suoi domini dal Medioevo all'età moderna (Roma 2010) 248-261.

Jensen, Creation: M. R. Jensen, The Economy of the Trinity at the Creation of Adam and Eve. Journal of Early Christian Studies 7. 4, 1999, 527-546.

Jericke, Ortsangaben: D. Jericke, Ortsangaben im Buch Genesis: Ein historisch-topographischer und literarisch-topographischer Kommentar (Göttingen 2013).

Jervell, Imago Dei: J. Jervell, Imago Dei. Gen 1,26 f. im Spätjudentum, in der Gnosis und in den paulinischen Briefen. Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 76 (Göttingen 1960).

Jolivet-Lévy, Aghtamar: C. Jolivet-Lévy, Présence et figure du souverain à Saint-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar. In: H. Maguire (Hrsg.), Byzantine Court Culture 829 to 1204 (Washington 2004) 221-123 und Taf. 2.

Jolly, San Marco: P. H. Jolly, Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice (Berkeley, Los Angeles, London 1997).

Jones, Aght'amar: L. Jones, Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual of Medieval Armenian Rulership (Ashgate 2007).

Kain, Sculpture of Nicholaus: E. Kain, The Sculpture of Nicholaus and the Development of a North Italian Romanesque Workshop. Dissertationen zur Kunstgeschichte 24 (Wien 1986).

Kaiser, Philo: O. Kaiser, Philo von Alexandrien. Denkender Glaube – Eine Einführung (Göttingen 2015).

Kaiser-Minn, Erschaffung: H. Kaiser-Minn, Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts. JbAC, Erg.-Bd. 6 (Münster 1981).

Kalms, Sturz: J. U. Kalms, Der Sturz des Gottesfeindes. WMANT 93 (Neukirchen-Vluyn 2001).

Kalokyrēs, Lampēs: K. Kalokyrēs, Η επισκοπή Λάμπης και η Παναγία η Λαμπηνή. KretChron 10, 1956, 305-316.

Kalokyris, Crete: K. Kalokyris, The Byzantine Wall Paintings of Crete (New York 1973).

Kalopissi-Verti, Church Inscriptions: S. Kalopissi-Verti, Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: The Evidence of Church Inscriptions. In: J.-M. Spieser / E. Yota (Hrsg.), Donation et donateurs dans le monde byzantine. Réalités Byzantines 14 (Paris 2012) 125-140.

Dedicatory Inscriptions: S. Kalopissi-Verti, Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece (Wien 1992).

Patronage: S. Kalopissi-Verti, Aspects of Patronage in Fourteenth-Century Byzantium Regions under Serbian and Latin Rule. In: Byzantium and Serbia in the 14th Century. The National Hellenistic Research Foundation. Institute for Byzantine Research. International Symposium 3 (Athens 1996) 363-379.

Kapriev, Philosophie: G. Kapriev, Philosophie in Byzanz (Würzburg 2005).

Westen: G. Kapriev, Vier Arten und Weisen, den Westen zu bewältigen. In: A. Speer / P. Steinkrüger (Hrsg.), Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen (Berlin, Boston 2012) 1-34.

Karapidakis, Jugement Dernier: L. Karapidakis, Le Jugement Dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crete, XVe siècle). Cahiers Balkaniques 6, 1984, 67-92.

Parabole: L. Karapidakis, Les peintures murales de Crète, XIVe-XVe siècle: le programme iconographique de la parabole des vierges sages et des vierges folles. In: Communications grecques présentées au Ve Congrès international des études du sud-est européen (Athènes 1985) 149-155.

Karkov, Junius Bassus 11: C. E. Karkov, Text and Picture in Anglo-Saxon England. Narrative Strategies in Junius Bassus 11 Manuscript (Cambridge 2001).

Karrer, Johannesoffenbarung: M. Karrer, Die Johannesoffenbarung. Teilbd. 1: Offb.1,1-5,14. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament 24/1 (Göttingen 2017).

Kat. Autun 2017: Musée du Louvre / Musée Rolin (Hrsg.), Eve ou la folle tention. Les rendez-vous du Louvre à Autun. 3 [Ausstellungskat.] (Paris, Autun 2017).

Kat. Berlin 1975: Th. Brandis (Hrsg.), Zimelien: abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin [Ausstellungskat.] (Wiesbaden 1975).

Kat. Darmstadt 2007: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.), Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt [Ausstellungskat.] (Regensburg 2007).

Kat. Mailand 2000: G. Morelli / G. Wolf (Hrsg.), Il Volto di Cristo [Ausstellungskat.] (Mailand 2000).

Kat. Mainz 2011: B. Fourlas / V. Tsamakda (Hrsg.), Wege nach Byzanz [Ausstellungskat.] (Mainz 2011).

Kat. Montecassino 2001: M. Maniaci / G. Orofino (Hrsg.), Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione. Catalogo della mostra Montecassino 2000 [Ausstellungskat.] (Roma 2001).

Kat. New York 1997: H. C. Evans / W. D. Wixom, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 [Ausstellungskat.] (New York 1997).

2004: H. C. Evans (Hrsg.), Byzantium. Faith and Power (1261-1557) [Ausstellungskat.] (New York 2004).

2018: H. C. Evans (Hrsg.), Armenia. Art, Religion, and Trade in the Middle Ages [Ausstellungskat.] (New York 2018).

Kat. Pozzuoli 2007: F. Bologna (Hrsg.), L'enigma degli avori medievali di Amalfi e Salerno [Ausstellungskat.] (Pozzuoli 2007).

Kat. Schallaburg 2018: Schallaburg Kunstbetriebsges. m.b.H. (Hrsg.), Byzanz & der Westen – 1000 vergessene Jahre [Ausstellungskat.] (Schallaburg 2018).

Kat. Wien 2008: J. Kräftner (Hrsg.), Liechtenstein Museum Wien. Auf goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zur Renaissance [Ausstellungskat.] (Wien 2008).

Kauffmann, Biblical Imagery: M. C. Kauffmann, Biblical Imagery in Medieval England 700-1550 (London 2003).

Kavalrezou, Byzantine Women: I. Kavalrezou (Hrsg.), Byzantine Women and Their World (Cambridge, New Haven, London 2003).

Kazamia-Tsernu, Deēsē: M. I. Kazamia-Tsernu, Ιστορώντας τη »Δέηση« στις Βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος (Thessalonikē 2003).

Kessler, Bibles Tours: H. L. Kessler, The Illustrated Bibles from Tours. Studies in Manuscript Illumination 7 (Princeton 1977).

Ivory Plaque: H. L. Kessler, An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. Jahrbuch der Berliner Museen 8, 1966, 67-95.

Old St. Peter: H. L. Kessler (Hrsg.), Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy (Spoleto 2002).

Parousia Miniature: H. L. Kessler, Gazing the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr. 699. In: Moss/Kiefer, Byzantine East 365-376.

Passover: H. L. Kessler, Passover in St. Peter's. In: Kessler, Old St. Peter 97-108.

Spiritual Seeing: H. L. Kessler, Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art (Philadelphia 2000).

Touronian Bibles: H. L. Kessler, The Sources and Construction of the Genesis, Exodus, Majestas, and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the Ninth Century Touronian Bibles (Princeton 1965).

Kieffer/Bergmann, Hand Gottes: N. Kieffer / J. Bergmann (Hrsg.), La Main de Dieu – die Hand Gottes. WUNT 94 (Tübingen 1997).

Kimpel/Lechner, Margareta: LCI 7 (1974) 494-501 s. v. Margareta (Marina) von Antiochien (S. Kimpel / M. Lechner).

Kirchhainer, Koimesis-Zyklus: K. Kirchhainer, »Gepriesen seiest Du, die höher ist als alle, erreichend den Thron Gottes« – Überlegungen zu einem Koimesis-Zyklus in der Athanasioskirche in Voskopoje (Moschopolis). Makedonika 37, 2008, 59-88.

Nikolauskirche: K. Kirchhainer, Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki: Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien (Weimar 2001).

Kirchhoff, Paradisum: K. Kirchhoff, In paradisum. Totenhymnen der byzantinischen Kirche (Münster, Regensburg 1940).

Kirchner, Menschenpaar: J. Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage (Stuttgart 1903).

Kitzinger, Miniatur Painting: E. Kitzinger, The Role of Miniatur Painting in the Mural Decoration. In: Müller, Models 99-142.

Monreale: E. Kitzinger, I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Testi e monumenti. Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici: Monumenti 5: Il Duomo di Monreale: i mosaici delle navate (Palermo 1996).

Klein, Lichtterminologie: F.-N. Klein, Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik (Leiden 1962).

Knaeble, Tod: S. Knaeble (Hrsg.), Gott und Tod: Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters (Berlin 2011).

Knittel, Griechisches Leben Adams: Th. Knittel, Das griechische »Leben Adams und Evas«. Studien zu einer narrativen Anthropologie im frühen Judentum (Tübingen 2002).

Koch, Byzantinische Malerei: G. Koch (Hrsg.), Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil (Wiesbaden 2000).

Sarkophage: G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. Handbuch der Archäologie (München 2000).

Koch, Drachenkampf: M. Koch, Drachenkampf und Sonnenfrau: zur Funktion des Mythischen in der Johannesapokalypse am Beispiel von Apk 12 (Tübingen 2007).

Koenen, Konstantinskreuz: U. Koenen, Das »Konstantinskreuz« im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert (Worms 1995).

Vertreibungsbilder: U. Koenen, Spätantike Vertreibungsbilder. Zur unterschiedlichen Darstellung von Gen. 3,23 und 3,24. In: Tesserae. Festschrift Josef Engemann. JbAC, Erg.-Bd. 18 (Münster 1991) 112-125.

Köckert, Kosmologie: Ch. Köckert, Christliche Kosmologie und kaiserzeitliche Philosophie. Die Auslegung des Schöpfungsberichtes bei Origenes, Basilius und Gregor von Nyssa vor dem Hintergrund kaiserzeitlicher Timaeus-Interpretation (Tübingen 2009).

Köhler, Karolingische Miniaturen: W. Köhler, Die karolingischen Miniaturen. Bd. I: Die Schule von Tours. Text- und Bildband (Berlin 1933 = 1963).

Kölzer/Stähli, Petrus de Ebulo: Th. Kölzer / M. Stähli (Hrsg.), Petrus de Ebulo – Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, Textrevision und Übersetzung von Gereon Becht-Jördens (Sigmaringen 1994).

König/Seifert/Siebert, Bible moralisée: E. König / C. T. Seifert / G. Siebert (Hrsg.), Bible moralisée. Prachthandschriften des Hohen Mittelalters. Gesammelte Schriften von Reiner Haussherr (Petersberg 2009).

Köpf, Nacktheit: R. Köpf, Nackte Tatsachen. Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom. In: S. Biessenecker (Hrsg.), Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter. Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1 (Bamberg 2008) 15-33.

Körkel-Hinkfoth, Parabel: R. Körkel-Hinkfoth, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25,1-13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel (Frankfurt a. M. 1994).

Köse, Soumela: I. Köse, Soumela, the Monastery Hidden Above the Clouds (Istanbul 2010).

Kötzsche, Abegg-Stiftung: L. Kötzsche, Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bilderfolge des 4. Jhs. Riggisberger Berichte 11 (Riggisberg 2004).

Wandbehang: L. Kötzsche, Der neuerworbene Wandbehang mit alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung (Bern). In: Moss/Kiefer, Byzantine East 65-74.

Kötzsche-Breitenbruch, Via Latina: L. Kötzsche-Breitenbruch, Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. JbAC, Erg.-Bd. 4 (Münster 1976).

Kofler Engl, Naturns: W. Kofler Engl, Die gotischen Wandmalereien von St. Prokulus. In: Landesdenkmalamt Bozen (Hrsg.), St. Prokulus. Naturns: Archäologie. Wandmalerei (Bozen 1990) 255-319.

Kogman-Apel, Illuminated Haggadot: K. Kogman-Apel, Illuminated Haggadot from Medieval Spain: Biblical Imagery and the Passover Holiday (Pennsylvania 2006).

Kominko, Christian Topography: M. Kominko, The Christian Topography of Kosmas Indikopleustes. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 395-406.

Kosmas: M. Kominko, The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography (Cambridge 2013).

Kōnstantinos, Zōodochos Pēgē: S. Kōnstantinos, Βυζαντινή εκκλεσία Παναγία »Η Ζωοδόχος Πήγη« στην Ενορία Μουρνέ (Spili 2010). www.stavrianakis.gr/index.php/byzantinesekklisies/76 (27.07.2019).

Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia: M. Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμνης: Εικονογραφία και νοήματα. In: Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios 51-110.

Crete: M. Konstantoudaki-Kitromilides, Aspects of Artistic Exchange on Crete: Questions Concerning the Presence of Venetian Painters on the Island in the fourteenth and fifteenth Centuries. In: Lymberopoulou, Cross-Cultural Interaction 30-58.

Man of Sorrows: M. Konstantoudaki-Kitromilides, The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function. In: C. R. Puglisi / W. L. Barcham (Hrsg.), New Perspectives on the Man of Sorrows (Kalamazoo 2013).

Korkhmazian/Drampian/Hakopian, Manuscripts: K. Korkhmazian / I. Drampian / G. Hakopian, Armenian Manuscripts of the 13th and 14th Centuries. Matenadaran Collection (Leningrad 1984).

Korol, Via Latina: D. Korol, Zum Bild der Vertreibung Adams und Evas in der neuen Katakombe an der Via Latina und zur anthropomorphen Darstellung Gottvaters. JbAC 22, 1979, 175-190.

Koshi, Cottongenesis-Rezension: K. Koshi, Der Adam-und Eva-Zyklus in der sogenannten Cottongenesis-Rezension. Eine Übersicht über mögliche Mitglieder der verzweigten Cottongenesis-Familie. In: Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental 9 (Tokio 1975) 46-85.

Koukiaris, Christological Cycle: A. S. Koukiaris, Wall Paintings in Churches with a Limited Christological Cycle. Zograf časopis za srednjovjekovnu umjetnost 30, 2004/2005, 111-118.

Koukoules, Byzantinōn Bios: Ph. Koukoules, Βυζαντινών βίος και πολιτισμός. 2,2: Περί τα Βυζαντινά φορέματα, οικιακά σκεύη, έπιπλα και σκεύη. Αι πάνδημοι γυναίκες. Ο βίος μιας Βυζαντινής (Athēnai 1948).

Kourkoutidou-Nikolaidou/Tourta, Byzantine Thessaloniki: E. Kourkoutidou-Nikolaidou / A. Tourta (Hrsg.), Wandering in Byzantine Thessaloniki (Athens 1997).

Kouymjian, Armenian Manuscripts: D. Kouymjian, Some Iconographical Questions about the Christ Cycle in Armenian Manuscripts and Early Printed Books. Orientalia Ambrosiana 4, 2015, 121-141.

Armenian Potters: D. Kouymjian, The Role of Armenian Potters of Kutahia in the Ottoman Ceramic Industry. In: R. G. Hovannisian (Hrsg.), Armenian Communities in Asia Minor. Ucla Armenian History and Culture Series. Historic Armenian Cities and Provinces 13 (Costa Meza 2014) 107-130.

Karabagh: D. Kouymjian, L'art de l'enluminure au Karabagh. The Art of Miniature Painting in Artsakh-Karabagh. In: D. Kouymjian / C. Mutafian (Hsrg.), Jardin des arts et des traditions arméniens. Garden of Armenian Arts and Traditions (Paris 2011) 104-137.

Kraus, Kleriker: C. R. Kraus, Kleriker im späten Byzanz. Anagnosten, Hypodiakone, Diakone und Priester 1261-1453 (Wiesbaden 2007).

Krause, Johannes Chrysostomos: K. Krause, Die Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz. Spätantike – frühes Christentum – Byzanz. Reihe B, Studien und Perspektiven 14 (Wiesbaden 2004).

San Marco: K. Krause, Venedigs Sitz im Paradies. Zur Schöpfungskuppel in der Vorhalle von San Marco. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 48/1-2, 2004, 9-54.

Krause/Schellewald, Bild und Text: K. Krause / B. Schellewald (Hrsg.), Bild und Text im Mittelalter. Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2 (Köln, Weimar, Wien 2011).

Kreidl-Papadopoulos, Koimesis: RbK IV (1990) 136-182 s. v. Koimesis (K. Kreidl-Papadopoulos).

Kremer, Mundus Primus: Th. Kremer, Mundus Primus: die Geschichte der Welt und des Menschen von Adam bis Noah im Genesiskommentar Ephräms des Syrers (Leiden 2012).

Kretzenbacher, Kreuzholzlegenden: L. Kretzenbacher, Kreuzholzlegenden zwischen Byzanz und dem Abendlande: byzantinisch-griechische Kreuzholzlegenden vor und um Basileios Herakleios und ihr Fortleben im lateinischen Westen bis zum Zweiten Vatikanum (München 1995).

Kromann/Appel, Judaism: K. Kromann / Appel (Hrsg.), Between Judaism and Christianity. Art historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher (Leiden 2009).

Kriovrisanakis, Rethymnon: L. K. Kriovrisanakis, Ρεθεμνιώτικος Πανδέκτης (Rethymnon 1993).

Kroll, Arbeitstiere: H. Kroll, Groß und stark? Zur Widerristhöhe und Statur byzantinischer Arbeitstiere. In: F. Daim / J. Drauschke (Hrsg.), Hinter den Mauern und auf dem offenen Land. Leben im byzantinischen Reich. BOO 3 (Mainz 2016) 141-158.

Tiere: H. Kroll, Tiere im Byzantinischen Reich. Archäozoologische Forschungen im Überblick. Monographien des RGZM 87 (Mainz 2010).

Kroll, Dionysos: N. Kroll, Die Jugend des Dionysos. Die Ampelos-Episode in der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis (Berlin, Boston 2016).

Kuehn, Dragon: S. Kuehn, Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art (Leiden 2011).

Küpper, Dachtranseptkirche: H.-M. Küpper, Der Bautypus der Griechischen Dachtranseptkirche (Amsterdam 1990).

Kuyumdzhieva, Genesis Cycles: M. Kuyumdzhieva, The Creation of the World and Adam and Eve in Post-Byzantine Art: Some Notes on Genesis Cycles in Arbore and Suceviţa. The Annuals of Putna 11/1 2015, 233-248.

Kvam/Schearing/Ziegler, Eve & Adam: K. E. Kvam / L. S. Schearing / V. H. Ziegler (Hrsg.), Eve & Adam. Jewish, Christian, and Muslim Reading on Genesis and Gender (Indianapolis 1999).

Laborde, Bible Moralisée Oxford, Paris, London: A. de Laborde, La Bible moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris, Londres. 1-5 (Paris 1911-1921).

Lackner, Eva: A. Lackner, Eva, Maria und die Frauen in der frühchristlichen Kunst [Dipl.-Arbeit Wien 2009].

Laiou, Women: A. Laiou, The Role of Women in Byzantine Society. JÖB 31/1, 1981, 233-260.

Lambrinos, Koinōnikē Diarthrōsē: K. E. Lambrinos, Η κοινωνική διάρθρωση στη βενετική Κρήτη. Ιεραρχίες, ορολογία και κατάλογοι κοινωνικής θέσης. KretChron 31, 2011, 221-239.

Lampakēs, Mouseion: G. Lampakēs, Μουσείον Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Μελέται, εργασίαι και περιηγήσεις 1892. DeltChrA 2, 1894,1-31.

Mémoire: G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce (Athènes 1902).

Lanfer, Eden: P. Th. Lanfer, Remembering Eden: The Reception History of Genesis 3: 22-24 (Oxford 2012).

Tree of Life: P. Th. Lanfer, Allusion to and Expansion of the Tree of Life and Garden of Eden in Biblical and Pseudepigraphical Literature. In: G. A. Evans / H. D. Zacharias, Early Christian Literature and Intertextuality. 1: Thematic Studies (London 2009) 96-108.

Larsson, Sound of Satan: G. Larsson, The Sound of Satan: Different Aspects of Whispering in Islamic Theology. The Finnish Society for the Study of Religion Temenos 48/1, 2012, 49-64.

Laskaris, Monuments: N. G. Laskaris, Monuments funéraires paléochrétiens (et byzantins) de Grèce (Athènes 2000).

Laske, Verleugnung Petri: LCI IV (1972) 437-440 s. v. Verleugnung Petri (K. Laske).

Lassithiotakēs, Kissamos: K. E. Lassithiotakēs, Εκκλεσίες της Δυτικής Κρήτης Γ', Επαρχία Κισάμου. KretChron 21, 1969, 177-233.

Selino: K. E. Lassithiotakēs, Εκκλεσίες της Δυτικής Κρήτης Δ', Επαρχία Σελίνο. KretChron 22, 1970, 133-210. 347-388.

Sphakia: K. E. Lassithiotakēs, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Ε΄ Επαρχία Σφακίων – Επιλεγόμενα – Πίνακες. KretChron 23, 1971, 95-152.

Lazaris, Manuscripts: S. Lazaris, Scientific, Medical and Technical Manuscripts. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 55-113.

Physiologus: S. Lazaris, Quelques considérations sur l'illustration du Physiologus grec. In: B. van den Abeele (Hrsg.), Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles. Actes du XVe colloque international de la Société Internationale Renardienne, Louvain-la-Neuve, 18-22 août 2003. Textes, études, congrès 21 (Louvain-la-Neuve 2005) 141-167.

Lechner, Paulus: LCI VIII (1976) 128-147 s. v. Paulus (M. Lechner).

Lefrançois-Pillion, Portails de Rouen: L. Lefrançois-Pillion, Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen, étude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du XIIIe siècle (Paris 1907).

Lehmann, Parabel: W. Lehmann, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen: eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellung der anderen Parabeln Christi (Freiburg i. Br. 1916).

Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen: O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien (New York ²1971).

Leuenberger-Wenger, Gregor von Nyssa: S. Leuenberger-Wenger, Ethik und christliche Identität bei Gregor von Nyssa. Studien und Texte zu Antike und Christentum 49 (Tübingen 2008).

Levene, Syrian Fathers on Genesis: A. Levene, The Early Syrian Fathers on Genesis. From a Syriac MS. on the Pentateuch in the Mingana Collection (London 1951).

Lievore, Padua Fresken: P. Lievore, Padua. Taufkapelle der Kathedrale. Fresken von Guisto de' Menabuoi (14. Jh.) (Padua 1988).

Linardou, Homilies of Iakovos: K. Linardou, The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 382-393.

Kokkinobaphos: K. Linardou, Reading two Byzantine Illustrated Books: The Kokkinobaphos Manuscripts (Vaticanus graecus 1162 and Parisinus Graecus 1208) and their Illustration [Diss. Birmingham 2004].

Typological Images: K. Linardou, Depicting the Salvation: Typological Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts. In: L. Brubaker / B. Cunningham (Hrsg.), The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images (Ashgate 2011) 133-152.

Liverē, Geōrgika: A. Liverē, Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία και μηχανές. DeltChrA 21, 2000, 265-286.

Lodov, Christ as Priest: A. M. Lodov, Christ as Priest in Byzantine Church Decorations of the 11th and 12th Centuries. In: Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers: Moscow 1991. 3: Art History, Architecture, Music (Shepherdstown 1996) 158-170.

Loeschke, Griff ans Handgelenk: W. Loeschke, Der Griff ans Handgelenk: Skizzen einer motivgeschichtlichen Untersuchung. In: U. Schlegel / C. Zoege von Manteuffel (Hrsg.), Festschrift für Peter Metz (Berlin 1965) 46-73.

Lojacono, Pitture: P. Lojacono, Pitture parietali bizantine rodiote. In: Atti dello VIII. congresso internazionale bizantini (Roma 1953) 175-192.

Lorenzoni/Valenzano, San Zeno: G. Lorenzoni / G. Valenzano, Il Duomo di Modena e la Basilica di San Zeno (Verona, Modena 2000).

Losekam, Engelfalltradition: C. Losekam, Die Sünde der Engel: Die Engelfalltradition in frühjüdischen und gnostischen Texten (Tübingen 2010).

Lowden, Bibles Moralisées: J. Lowden, The Making of the Bibles Moralisées 1-2 (University Park 2000).

Illuminated Manuscripts: J. Lowden, The transmission of »Visual Knowledge« in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures. In: C. J. Holmes / J. Waring (Hrsg.), Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond. The Medieval Mediterranean 42 (Leiden 2002) 59-80.

Octateuchs: J. Lowden, The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration (Pennsylvania 1992).

Lucchesi Palli, Drache: LCI I (1968) 516-524 s. v. Drache (E. Lucchesi Palli).

Erzengel: LCI I (1968) 674-681 s. v. Erzengel (E. Lucchesi Palli).

Ljubinkovic, Joseph: R. Ljubinkovic, Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopocani. In: V. J. Đurić (Hrsg.), L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium (Belgrad 1967) 207-237.

Lutz/Weyer, St. Michael Hildesheim: G. Lutz / A. Weyer (Hrsg.) 1000 Jahre St. Michael in Hildesheim. Kirche – Kloster – Stifter (Hildesheim 2012).

Luz, Matthäus: U. Luz, Das Evangelium nach Matthäus. I,3: Mt 18-25. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum NT (Zürich, Düsseldorf 1997).

Lymberopoulou, Cretan Church Decoration: A. Lymberopoulou, Fourteenth-century Religious Cretan Church Decoration: the Case of the Painter Pagomernos and his Clientele. In: Grotowski/Skrzyniarz, Rewriting 159-176.

Cross-Cultural Interaction: A. Lymberopoulou (Hrsg.), Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean is it anyway? Papers from the forty-eighth Symposion of Byzantine Studies, Milton Keynes, 28th-30th March 2015. Society for the Promotion of Byzantine Studies 22 (London, New York 2018).

Dish: A. Lymberopoulou, Fish on a Dish and its Table Companions in Fourteenth-Century Wall-Paintings on Venetian-Dominated Crete. In: Brubaker/Linardou, Food 223-232.

Kavalariana: A. Lymberopoulou, The Church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-Dominated Crete (London 2006).

Venetian Crete: A. Lymberopoulou, Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete. In: Lymberopoulou/Duits, Byzantine Art 61-91.

Lymberopoulou/Duits, Byzantine Art: A. Lymberopoulou / R. Duits (Hrsg.), Byzantine Art and Renaissance Europe (Ashgate 2013).

Macaskill, Adam Octipartite: G. Macaskill, Adam Octipartite/Septipartite. In: R. Bauckham / J. R. Davila / A. Panayotov (Hrsg.), Old Testament Pseudepigrapha. More Noncanonical Scriptures 1 (Grand Rapids 2013) 3-21.

Maderakēs, Deēsē A: S. N. Maderakēs, Η »Δέηση« στις εκκλησίες της Κρήτης. Νέα Χριστιανική Κρήτη 22, 2003, 9-11.

Deēsē B: S. N. Maderakēs, Η »Δέηση« στις εκκλησίες της Κρήτης. Νέα Χριστιανική Κρήτη 23, 2004, 9-72.

Deēsē C: S. N. Maderakēs, Η »Δέηση« στις εκκλησίες της Κρήτης. Νέα Χριστιανική Κρήτη 24, 2005, 213-337.

Kolasē: S. N. Maderakēs, Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέμα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης. Ύδωρ εκ Πέτρας 1 (1978) 185-236; 2 (1979) 21-80; 3 (1981) 51-130 (mit französischer Zusammenfassung).

Parousia: S. N. Maderakēs, Ο ερχόμενος μετά νεφελών. Ένα κρητικό θέμα της Δευτέρας Παρουσίας In: Πεπραγμένα Θ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου Β 2 (Iraklio 2004) 241-249.

Prosōgraphia: S. N. Maderakēs, Η προσωπογραφία των δωρήτων στις εκκλησίες της Κρήτης. Χανιά. Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων 1988, 40-41.

Zōgraphikē: S. N. Maderakēs, Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα. In: Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου Β΄ (Chania 1991) 265-315.

Maffei, Sant'Angelo in Formis: F. de Maffei, Sant'Angelo in Formis, II. La dicotomia tra scene dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino, in Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte XXVIII, 1977, 26-57, 195-235.

Magdalino/Nelson, Old Testament: P. Magdalino / R. Nelson (Hrsg.), The Old Testament in Byzantium (Washington 2010).

Maguire, Adam: H. Maguire, Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art. DOP 41, 1987, 363-373.

Paradise: H. Maguire, Paradise withdrawn. In: H. Maguire, Image and Imagination in Byzantine Art (Aldershot 2007) 23-35.

Sorrow: H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art. DOP 31, 1977, 123-74.

Maier, Kabbalah: J. Maier, Die Kabbalah. Einführung – Klassische Texte – Erläuterungen (München 1995).

Malafarini, San Francesco Assisi: G. Malafarini, Die Kirche San Francesco in Assisi (München 2011).

Maltezou, Gynaika: Ch. A. Maltezou, Η γυναίκα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη με βάση τις Νοταρικές πηγές. Αρχαιολογία 21, 1986, 37-40.

Historical Context: Ch. A. Maltezou, The Historical and Social Context. In: Holton, Literature 17-48.

Krētē: Ch. A. Maltezou, Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669). In: Panayotakēs, Krētē 107-159.

Mango, Silver: M. M. Mango, Silver from Early Byzantium (Baltimore 1986).

Manousakas, Ekklēsiastikē Historia: M. I. Manousakas, Βενετικά έγγραφα αναφερόμενα εις τήν έκκλησιαστικήν ίστορίαν της Κρήτης του 14ου-16ου αιώνος. Δελτίον της ῾Ιστορικής καί ῾Εθνολογικής ῾Εταιρείας τής Ελλάδος 15, 1961, 149-233.

Trivan: M. I. Manousakas, Η παρά Trivan απογραφή της Κρήτης (1644) και ο δήθεν κατάλογος των Κρητικών οίκων Κερκύρας. KretChron 3/I, 1949, 35-59.

Mantas, Deesis: A. G. Mantas, Überlegungen zur Deesis in der Hauptapsis mittelbyzantinischer Kirchen Griechenlands. In: Koch, Byzantinische Malerei 165-182.

Gleichnisse: A. G. Mantas, Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst (5.-15. Jh.) (Leiden 2010).

Parabolē: A. G. Mantas, Άγνωστες παραστάσεις της παραβολής των Βασιλικών Γάμων σε τοιχογραφημένες εκκλησίες της Κρήτης. In: Andrianakēs, Pepragmena 109-122.

Vine: A. G. Mantas, The Iconographical Subject »Christ the Vine« in Byzantine and Post-Byzantine Art. DeltChrA 24, 2003, 347-360.

Marinis, Architecture: V. Marinis, Architecture and Ritual on the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Century (Cambridge 2014).

Death: V. Marinis, Death and Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy and Art (New York 2017).

Niphon: V. Marinis, The Vision of Last Judgment in the Vita of Saint Niphon (BHG 1371z). DOP 71, 2017, 193-227.

Tombs: V. Marinis, Tombs and Burial in the Monastery tou Libos in Constantinople. DOP 61, 2011, 195-227.

Marjanović-Dušanić, Apocalypse of Anastasia: S. Marjanović-Dušanić, The Byzantine Apocalyptic Tradition. A Fourteenth-Century Serbian Version of the Apocalypse of Anastasia. Balcanica XLII (Belgrad 2011) 25-36.

Mark-Weiner, George: T. Mark-Weiner, Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art 1-2 [Diss. New York 1977].

Marković, Dečani: J. Marković, Genesis Cycle and Old Testament Figures in the Chapel of St. Demetrius. In: V. J. Đurić (Hrsg.), Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and studies (Belgrad 1995) 323-352 (Serbisch mit englischer Zusammenfassung).

Markschies, Sessio: Ch. Markschies, »Sessio ad dexteram«. Bemerkungen zu einem altchristlichen Bekenntnismotiv in der christologischen Diskussion der altchristlichen Theologen. In: Philonenko, Trône 252-317.

Martin, John Climacus: J. R. Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Studies in Manuscript Illumination 5 (Princeton 1954) 68-69.

Martin, Bagawat: M. Martin, Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kharga Oasis, Egypt. In: J. Bourke (Hrsg.), Byzantine Narrative, Papers in Honour of Roger Scott (Melbourne 2006) 233-257.

Martinek, Paradiesgeschichte: M. Martinek, Wie die Schlange zum Teufel wurde. Die Symbolik in der Paradiesgeschichte von der hebräischen Bibel bis zum Islam (Wiesbaden 1996).

Mathews, Alt' Amar: F. Th. Mathews, The Genesis Frescoes of Alt' Amar. Revue des Études Arméniennes 16, 1982, 245-257.

Matthes/Speckner, Externsteine: W. Matthes / R. Speckner, Das Relief an den Externsteinen. Ein karolingisches Kunstwerk und sein spiritueller Hintergrund. Edition tertium (Ostfildern 1997).

Mavroska, Adam: V. Mavroska, Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages [Diss. Frankfurt a. M. 2010].

Mazal, Baum: O. Mazal, Der Baum, ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei (Graz, Adeva 1988).

Wiener Genesis: O. Mazal, Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile-Ausgabe des Codex theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Frankfurt a. M. 1980).

Mazure, Adán: A. Mazure, Le Tema de Adán y Eva en el Arte (Barcelona 1967). = A. Mazure, Le thème d'Adam et Ève dans l'Art. In: J. D. Rey / A. Mazure, Adam et Ève. L'art et ses grands thèmes (Paris 1967) 87-159.

McKee, Venetian Crete: S. McKee, Uncommon Dominion: Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity (Philadelphia 2000).

Megas, Cheirograph: G. A. Megas, Das χειρόγραφον Adams. Ein Beitrag zu Col 2,13-15. Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft 27, 1928, 305-320.

Geōrgios Chumnos: G. A. Megas (Hrsg.), Γεωργίου Χούμνου Ἡ Κοσμογέννησις. Ἀνέκδοτον στιχούργημα τοῦ ΙΕ' αἰῶνος, ἔμμετρος παράφρασις τῆς Γενέσεως καὶ Ἐξόδου τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (Athēna 1975).

Meier, Handbuch: E. Meier, Handbuch der Heiligen (Darmstadt 2010).

Meinecke, Dionysos: K. Meinecke, Dionysos am Hofe. Mythen(bild)-rezeptionen bei den Umayaden. In: Rehm, Mythenrezeption 27-56.

Meiser, Ätiologie: M. Meiser, Ätiologie und Paränese im »Leben Adams und Evas«. In: T. Nicklas / K. Zamfir (Hrsg.), Theologies of Creation in early Judaism and ancient Christianity. In Honor of Hans Klein (Göttingen 2008) 201-224.

Melczer, Monreale: W. Melczer, La porta di Bonnano a Monreale (Palermo 1987).

Mell, Hauskirche: U. Mell, Christliche Hauskirche und Neues Testament. Die Ikonologie des Baptisteriums von Dura Europos und das Diatesseron Tatians. Novum Testamentum et Orbis Antiquus. Studien zur Umwelt des Neuen Testaments 77 (Göttingen 2011).

Mende, Bronzetüren: U. Mende, Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200 (München 1983).

Mersch, Transkulturalität: M. Mersch, Transkulturalität, Verflechtung, Hybridisierung – »neue« epistemologische Modelle in der Mittelalterforschung. In: Drews/Scholl, Verflechtungsprozesse 239-251.

Meyendorf, Wisdom-Sofia: J. Meyendorf, Wisdom-Sofia: Contrasting Approaches to a Complex Theme. DOP 41, 1987, 391-401.

Meyer, Childbearing: M. Meyer, On the hypothetical Model of Childbearing Iconography in the Octateuchs. DeltChrA 26, 2005, 311-318.

Nudity: M. Meyer, Eve's Nudity. A Sign of Shame or a Precursor of Christological Economy? In: K. Kogman-Appel / M. Meyer (Hrsg.), Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honour of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher (Leiden 2009) 243-258.

Meyer/Jäggi/Büttner, Ruhm: H.-R. Meyer / C. Jäggi / Ph. Büttner (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst (Berlin 1995).

Michaelides, Early Christian Mosaics Cyprus: G. Michaelides, Early Christian Mosaics of Cyprus. The Biblical Archaeologist 52/4, 1989, 192-202.

Paphos: G. Michaelides, Führer der Paphos Mosaiken (Nicosia ^{4}2009).

Middeldorf Kosegarten, Orvieto: A. Middeldorf Kosegarten, Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur 1290-1330 (Berlin 1996).

Millet, Athos: G. Millet, Monuments de l'Athos, Les peintures 1-2 (Paris 1927).

Milanović, Jesse: V. Milanović, The Tree of Jesse in Byzantine Mural Paintings of the 13th and 14th Centuries. Zograf 20, 1989, 48-60.

Millstätter Genesis, Kärnten: Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift: vollständige Faksimile-Ausgabe der Sammelhandschrift 6/19 des Geschichtsvereins für Kärnten im Kärntner Landesarchiv Klagenfurt (Graz 1967).

Miltenova, Slavonic Manuscripts: A. Miltenova, Adamic Traditions in Slavonic Manuscripts (Vita Adae et Evae and Apocryphical Cycle about the Holy Tree). In: New Perspectives on 2 Enoch. No longer Slavonic only (Leiden, Boston 2012) 325-340.

Mirković/Tatić, Markov Manastir: L. Mirković / Z. Tatić, Markov Manastir (Novi Sad 1925).

Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte: B. Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters. Vestigia Bibliae 22 (Bern 2001).

Moppert-Schmidt, San Angelo in Formis: A. Moppert-Schmidt, Die Fresken von San Angelo in Formis (Zürich 1967).

Moran, Singers: N. K. Moran, Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting (Leiden 1986).

Mori/Graziano, Tractatus de Creatione Mundi: F. Mori / G. de Graziano, Miniature del Tractatus de creatione mundi. In: A. Bagnoli (Hrsg.), Duccio. Siena fra tradizione bizantine e mondo gotico (Siena 2003) 88-91.

Moss/Kiefer, Byzantine East: Ch. Moss / K. Kiefer (Hrsg.), Byzantine East, Latin-West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann (Princeton 1995).

Mouriki, Last Judgement: D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth-Century Fresco of the Last Judgement at St. George near Kouvaras in Attica. DeltChrA 8, 1975-76, 145-171.

Studien: D. Mouriki, Studies in Late Byzantine Painting (London 1995).

Mpitha, Endymasia: I. Mpitha, Η γυναικεία ενδυμασία της περιόδου της Φραγκοκρατίας. In: M. Panagiōtidē-Kesisoglu (Hrsg.), Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη (Athēna 2012) 181-202.

Mponovas, Agion Oros: N. Mponovas, Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890) (Thessalonikē 2009).

Mueller von der Hagen, Giotto: A. Mueller von der Hagen, Giotto di Bondone um 1267-1337 (Köln 1998).

Müller, Models: M. E. Müller (Hrsg.), The Using of Models in Medieval Book Painting (Cambridge 2014).

Müller, Monreale: K. Müller, Fragwürdige Bilder. Die Genesismosaiken in Monreale. In: Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 232-246.

Müller/Wunderlich, Dämonen: U. Müller / W. Wunderlich (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. 2 (St. Gallen 1999).

Mütherich/Gaede, Buchmalerei: F. Mütherich / J. E. Gaede (Hrsg.), Karolingische Buchmalerei (München 1976).

Munteanu, Theosis: D. Munteanu, Theosis und Perichoresis in den Theologien von Gregor von Nazianz und Maximus Confessor. In: Th. Hainthaler / F. Mali / G. Emmenegger u. a. (Hrsg.), Für uns und für unser Heil: Soteriologie in Ost und West. Forscher aus dem Osten und Westen Europas an den Quellen des gemeinsamen Glaubens. Wiener Patristische Tagungen 6, Pro Oriente 37 (Wien 2014) 389-405.

Muratova, Adam: X. Muratova, Adam donne leurs noms aux animaux. Studi Medievali 18/2, 1977, 367-394.

Murdoch, Apocryphal: B. Murdoch, The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe. Vernacular Translations and Adaptions of the Vita Adae et Evae (Oxford 2009).

Garment: B. Murdoch, The Garment of Paradise. A Note on the »Wiener Genesis« and »Anegenge«. Euphorion III 61, 1967, 375-382.

Musin, Russian Medieval Culture: A. Musin, Russian Medieval Culture as an »Area of Preservation« of Byzantine Civilization. In: Grotowski/Skrzyniarz, Rewriting 11-44.

Mylopotamitakē, Endymasia I: K. Mylopotamitakē, Η ενδυμασία των Κρητικών στην περίοδο της Βενετοκρατίας. Αρχαιολογία & Τέχνες 21, 1986, 47-51.

Endymasia II: K. Mylopotamitakēi, Η ενδυμασία των Κρητικών στην περίοδο της Βενετοκρατίας (1211-1669). Αρχαιολογία & Τέχνες 84, 2002, 21-26.

Gynaika: K. Mylopotamitakē, Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Kretike Hestia 4/1, 1987, 110-118.

Panagia Kera: K. Mylopotamitaki, Die Kirche der Panagia Kera in Kritsa (Herakleion 2005).

Nagel, Weltchronik: F. Nagel, Die Weltchronik des Otto von Freising und die Bildkultur des Hochmittelalters (Marburg 2012).

Nanard, Tractatus de Creatione Mundi: P. Nanard, L'iconographie de la création du monde dans le »Tractatus De Creatione Mundi«, cod. H. VI. 31 à la biblioteca communale di Siena (Rennes 2005).

Narkiss/Stone, Armenian Art: B. Narkiss / M. Stone (Hrsg.), Armenian Art Treasures in Jerusalem (Jerusalem 1979).

Neumann, Gesten: G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965).

Neumann, San Zeno Verona: W. Neumann, Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno Verona (Frankfurt a. M. 1979).

New World Encyclopedia, Hesychasm: New World Encyclopedia, Hesychasm (2017). www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Hesychasm&oldid=1008450 (27.07.2019).

Niehoff-Panagiotidis, Sündenverständnis: J. Niehoff-Panagiotidis, Jenseits des Heiligen Augustinus: Vom Sündenverständnis der Ostkirche. In: A. Middelbeck-Varwick (Hrsg.), »So lauert die Sünde vor der Tür« (Gen 4,17) Nachdenken über das Phänomen der Fehlbarkeit (Frankfurt am Main, Berlin 2011) 43-71.

Nikolidakēs, Neilos Damilas: M. Nikolidakis, Νεῖλος Δαμιλᾶς (Ērakleio 1981).

Noel/Weiss, Book of Kings: W. Noel / D. I. Weiss (Hrsg.), The Book of Kings. Art, War, and the Morgan Library's Medieval Picture Bible (London 2002).

Nyssen, Moldauklöster: W. Nyssen, Bildgesang der Erde: Außenfresken der Moldauklöster in Rumänien (Trier 1977).

Oakeshott, Sigena: W. Oakeshott, Sigena: Romanesque Painting in Spain and the Winchester Bible Artists (London 1972).

Oberlinner, Pastoralbriefe: L. Oberlinner, Die Pastoralbriefe Erste Folge: Kommentar zum Ersten Timotheusbrief. Herders Theologischer Kommentar zum Neuen Testament 11/2 (Freiburg i. Br. 1994).

Oexle, Memoria: O. G. Oexle, Memoria als Kultur. In: O. G. Oexle (Hrsg.), Memoria als Kultur. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121 (Göttingen 1995) 9-78.

Omont, Kokkinobaphos: H. Omont, Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques: manuscript grec 1208 de la Bibliothèque nationale de Paris (Paris 1927).

Miniatures: H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle (Paris 1929).

Onasch, Konfessionskunde: K. Onasch, Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen (Berlin 1962).

Liturgie: K. Onasch, Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche (Leipzig 1981).

Orlandos, Staurepistegos: K. A. Orlandos, Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος. Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος A, 1935, 41-52.

Oupensky, Sérail: Oupensky, L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople (Sofia 1907).

Ousterhout, Kariye Camii: R. Ousterhout, The Art of the Kariye Camii (Istanbul 2002).

Pächt, English Frescoes in Spain: O. Pächt, A Cycle of English Frescoes in Spain. The Burlington Magazine 103, 1961, 166-175.

Paissidou, Vevi: M. P. Paissidou, The Frescoes at Ayios Nikolaos at Vevi: a Landmark in the Monumental Painting of 15th Century in Western Macedonia. In: Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London 21-26 August 2006; 3 (London 2006) 299-300.

Palamar/Herea, Pătrăuți: P. Palamar / G. Herea, Pătrăuți 1487. Monument Unesco (Pătrăuți 2015).

Pallas, Himmelsmächte: RbK III (1978) 13-119 s. v. Himmelsmächte, Erzengel und Engel (D. I. Pallas).

Panayotakēs, Krētē: N. Panayotakēs, (Hrsg.), Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός 1-2 (Ērakleio 1988).

Panayotidi, Donor: M. Panayotidi, The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach. DeltChrA 17, 1993/1994, 143-156.

Panić/Babić, Bogorodica: D. Panić / G. Babić, Bogorodica Ljeviška (Beograd 1975).

Panou, Anna: E. Panou, Aspects of St. Anna's Cult in Byzantium (Birmingham 2011).

Papadakē-Oekland, Kritsa: S. Papadakē-Oekland, Ἡ Κέρα τῆς Κριτσᾶς. Παρατηρήσεις στή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της. DeltChrA 22, 1967, 87-112.

Toichographies: S. Papadakē-Oekland, Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης. In: E. Kypraiou (Hrsg.), Ευφροσύνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη 2 (Athēna 1992) 491-514.

Papadaki-Oekland, Book of Job: S. Papadaki-Oekland, Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job (Athens 2009).

Papadakēs, Akoumia: K. E. Papadakēs, Ακούμια. Ρεθεμνιώτικες Αναδρωμές 2015. http://ret-anadromes.blogspot.de/2014_03_01_archive.html (27.07.2019).

Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios: K. I. Papadakēs / O. S. Pelantakēs (Hrsg.), Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Περιβάλλον – Αρχαιολογία – Ιστορία – Κοινωνία (Σπήλι – Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008) τόμος Β΄, Βυζαντινοί Χρόνοι – Βενετοκρατία (Rethymnon 2014).

Papadopoulos, Thomas: St. G. Papadopoulos, Thomas-Rezeption und Thomas-Kritik in Byzanz zwischen 1354 und 1435. Theologie und Philosophie 49, 1/3, 1974, 274-305.

Papaeustathiou, Philanthrōpinōn: A. Papaeustathiou, Εικονογραφία των πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπηνών. In: M. Garidēs / A. Paliouras (Hrsg.), Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων Πρακτικά Συμποσίου, 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992 (Ioannina 1999) 239-268.

Papaeuangelou, Agios Dēmētrios Palatitsia: P. S. Papaeuangelou, Μεταβυζαντινός ναός του αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσίοις Βεροίας. In: Δημοσιεύματα Ιεράς Μητροπόλεως Βεροίας και Ναούσης αρ. 5 (Thessalonikē 1976).

Papageorgiou, Neophytos: A. Papageorgiou, Das Kloster des Heiligen Neophytos (Nikosia 1998).

Papamastorakēs, Archierea: T. Papamastorakēs, Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα. DeltChrA 17, 1993-1994, 67-78.

Biannos: T. Papamastorakēs, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσις του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης. DeltChrA 14, 1987-1988, 315-328.

Parani, Male Dress: M. G. Parani, Optional Extras or Necessary Elements? Middle and Late Byzantine Male Dress Accessories. In: P. Petridēs / B. Phōskolou (Hrsg.), Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου (Athēna 2014) 407-436.

Reality: M. G. Parani, Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries) (Leiden, Boston 2003).

Parpulov, Byzantine Psalters: G. R. Parpulov, Towards a History of Byzantine Psalters, ca. 850-1350 AD (Plovdiv 2014).

Psalters: G. R. Parpulov, Psalters and Book of Hours (Horologia). In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 300-309.

Pashley, Crete: R. Pashley, Travels in Crete, 1-2 (Cambridge 1837).

Passarelli, Creta: G. Passarelli, Creta tra Bisanzio e Venezia (Mailand 2007).

Patedakēs, Boila: M. S. Patedakēs, Επιτύμβιο επίγραμμα και παραστάσεις στη Βόιλα Σητείας: συμβατικό ή πραγματικό μοιρολόι. In: K. D. Moutzourēs (Hrsg.), Τα κρητικά μοιρολόγια. Μνήμη Σήφη Κοσόγλου, Χρίστου Μακρή και Οδυσσέα Τσαγκαράκη. Πρακτικά συνεδρίου, Ανώγεια: 13-15 Νοεμβρίου 2015 (Anogia 2016) 469-489.

Patedakēs/Giapitsoglou, Margaritai: M. S. Patedakēs / K. D. Giapitsoglou (Hrsg.), Μαργαρίται. Μελέτες στη Μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη,

Κοινωφελές Ίδρυμα »Παναγία η Ακρωτηριανή« Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπύτνης και Σητείας (Sitia 2016).

Pätzoldt, Akathistos-Hymnos: A. Pätzoldt, Der Akathistos-Hymnos: die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 16 (Stuttgart 1989).

Patton, Romanesque Cloister: P. A. Patton, Pictoral Narrative in the Romanesque Cloister. Cloister Imagery & Religious Life in Medieval Spain (New York 2004).

Payne, Medieval Beasts: A. Payne, Medieval Beasts (London 1990).

Pelantakēs, Agios Basileios: Th. S. Pelantakēs, Βυζαντινοί ναοί τῆς ἐπαρχίας Ἁγίου Βασιλείου Ν. Ρεθύμνης (Rethymnon 1973).

Pelekanidis u. a., Mount Athos: S. M. Pelekanidis / P. C. Christou / Ch. Tsioumis / S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts 1-2 (Athens 1975).

Pennas, Ägina: Ch. Pennas, Das Byzantinische Ägina (Athen 2005).

Pentiuc, Old Testament: E. J. Pentiuc, The Old Testament in Eastern Orthodox Tradition (Oxford 2014).

Petkov, Eschatologie: J. Petkov, Altslavische Eschatologie. Texte und Studien zur apokalyptischen Literatur in kirchenslavischer Überlieferung (Tübingen 2016).

Petković, Peinture Serbe: V. R. Petković, La peinture Serbe du Moyen Âge 1-2 (Belgrad 1934).

Petković/Bošković, Dečani: V. R. Petković / Đ. Bošković, Manastir Dečani I-II (Belgrad 1941).

Pfeiffer, Baum: H. Pfeiffer, Der Baum in der Mitte des Gartens. Zum überlieferungsgeschichtlichen Ursprung der Paradieserzählung (Gen 2,4b-3,24). Teil I, ZAW 112/4, 2000, 487-500, Teil II, ZAW 113/1, 2001, 2-16.

Philip, Foundation: T. J. Philip, Private Religious Foundation in the Byzantine Empire (Washington 1987).

Philonenko, Trône: M. Philonenko (Hrsg.), Le Trône de Dieu. Wissenschaftliche Untersuchungen zum NT 69 (Tübingen 1993).

Phousterēs, Eikonographika: G. Phousterēs, Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς (Thessalonikē 2006).

Panteli: G. Phousterēs, Ο ναός του Σωτήρος στη θέση Μέσα Παντέλι Χαντρά Σητείας: Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα. In: Patedakēs/Giapitsoglou, Margaritai 382-409.

Phousterēs/Toutos, Agios Oros: G. Phousterēs / N. Toutos, Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος-17ος αιώνας (Athēna 2010).

Pillinger, Textilien: R. Pillinger, Bibelrezeption auf spätantiken Textilien. Mitteilungen zur Christlichen Archäologie 20, 2014, 51-74.

Poeschel, Ikonographie: S. Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst (Darmstadt ^{4}2014).

Poeschke, Mosaiken: J. Poeschke, Die Mosaiken in Italien 300-1300 (München 2009).

Parusie: LCI 3 (1971) 384-386 s. v. Parusie (J. Poeschke).

San Francesco Assisi: J. Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien (München 1985).

Popa, Schöpfung: C.-S. Popa, Schöpfung als Unterweisungsakt. Ein antiochenisch-nisibenisches Bild der Protologie bei Girwagis I. In: C. Rammelt / C. Schlarb / E. Schlarb (Hrsg.), Begegnungen in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge dialogischer Existenz. Festschrift für M. Tamcke (Berlin 2015) 129-138.

Popova, Russian Illuminated Manuscripts: O. Popova, Russian Illuminated Manuscripts (London 1984).

Pratesi, Biblia Sacra: A. Pratesi (Hrsg.), Biblia sacra. Codex membranaceus saeculi IX – Bibbia di San Paolo Fuori le Mura. Kommentar- und Tafelbd. (Rom 1993).

Probatakēs, Diabolos: Th. M. Probatakēs, Ὁ διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Συμβολὴ εἰς τὴν ἔρευναν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς (Thessalonikē 1980).

Probst, Sigena: F. H. G. Probst, Die Wandmalereien im Kapitelsaal des Klosters S(anta) Maria in Sigena [Diss. Bonn 1985].

Psarakēs, Zymbragou: K. Psarakēs, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Παντελεήμονα στα Ζυμβραγού Κισάμου, νομού Χανίων. In: Patedakēs/Giapitsoglou, Margaritai 258-277.

Psilakēs, Monastēria: N. Psilakēs, Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης 1-2 (Ērakleio 1992-1993= ^{2}2002).

Psilakis, Klöster: N. Psilakis, Klöster und byzantinische Kirchen auf Kreta (Ērakleio ^{2}1994).

Pyrrou, Kissos: N. Pyrrou, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό Αγίου Βασιλείου. In: Papadakēs/Pelantakēs, Agios Basileios 111-152.

Ranoutsaki, Brontisi: Ch. Ranoutsaki, Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig. Habilitationsschrift Universität Fribourg (Leiden 2011).

Kreta: Ch. Ranoutsaki, Zur byzantinischen Wandmalerei auf Kreta nach 1400: Ikonographisch-ikonologische Bemerkungen eines singulären Bildprogrammes. Beitrag zum Symposion »100 Jahre Byzantinistik – Gedenkfeier für Karl Krumbacher« 11.-13. Dezember 1997, Institut für Byzantinistik der Universität München (Paris 2001) 409.

Potamies: Ch. Ranoutsaki, Die Fresken der Soteras Christos-Kirche bei Potamies. Studie zur byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert. Miscellanea Byzantina Monacensia 36 (München 1992).

Réau, Iconographie: L. Réau, Iconographie de l'art chrétien. 1-6 (Paris 1955-58).

Reed, S. Marco Creation Cupola: A. Reed, Blessing the Serpent and Treading on its Head: Marian Typology in the S. Marco Creation Cupola. Gesta 46, 2007, 41-58.

Rehm, Mythenrezeption: U. Rehm (Hrsg.), Mittelalterliche Mythenrezeption. Sensus. Studien zur Mittelalterlichen Kunst 10 (Wien, Köln, Weimar 2018).

Reiche, Wiligelmos: J. Reiche, Die ältesten Skulpturen am Modeneser Dom und die Herkunft Wiligelmos. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 47, 2003, 259-310.

Rep. Sarkophage I: F. W. Deichmann (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia 1-2 (Wiesbaden 1967).

II: Th. Ulbert (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt (Wiesbaden 1998).

III: B. Christern-Briesenick (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage III. Frankreich, Algerien, Tunesien (Wiesbaden 2003).

Restle, Musterbücher: RbK IV (2005) 770-806 s. v. Musterbücher (M. Restle).

Reuling, After Eden: H. Reuling, After Eden: Church Fathers and Rabbis on Gen 3:16-21 (Leiden, Boston 2006).

Rhoby, Epigramme: A. Rhoby, Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken. In: W. Hörandner (Hrsg.), Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung (Wien 2009).

Inscriptions: A. Rhoby, Inscriptions and Manuscripts in Byzantium: A Fruitful Symbiosis? In: M. Maniaci / P. Orsini (Hrsg.), Scrittura epigrafica et scrittura libraria: fra Oriente e Occidente. Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia (Cassino 2015) 15-44.

Licht Christi: A. Rhoby, »Das Licht Christi leuchtet allen« – Form und Funktion von Kreuzen mit Tetragrammen in byzantinischen und postbyzantinischen Handschriften. In: I. Toth / E. Moutafov (Hrsg.), Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders (Sofia 2018) 71-90.

Tetragrams: A. Rhoby, Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display. Art-Hist-Papers 1, 2013, 1-14.

Riessler, Schrifttum: P. Riessler (Hrsg.), Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel (Heidelberg ^{2}1966).

Ristow, Geburt Christi: G. Ristow, Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinistisch-ostkirchlichen Kunst. Iconographia ecclesiae orientalis (Recklinghausen 1963).

Ritzerfeld, Balsamonero: U. Ritzerfeld, Bildpropaganda im Zeichen des Konzils von Florenz: Unionistische Bildmotive im Kloster Balsamonero auf Kreta. Orientalia Christiana Periodica 80, 2014, 387-407.

Hölle: U. Ritzerfeld, Zur Hölle mit ihnen. Die Konstruktion kultureller Identitäten und Alteritäten auf Kreta am Beispiel von Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in Kritsa. Byzantion 83, 2013, 339-361.

Verflechtungsprozesse: U. Ritzerfeld, Im Schatten des Markuslöwen? West-östliche Verflechtungsprozesse in der sakralen Malerei des Regno di Candia. In: Drews/Scholl, Verflechtungsprozesse 197-238.

Robertson, Christ Mediator: J. M. Robertson, Christ as Mediator. A Study of the Theologies of Eusebius of Caesarea, Marcellus of Ancyra, and Athanasius of Alexandria (Oxford, New York 2007).

Röhrich, Adam: L. Röhrich, Adam und Eva. Das erste Menschenpaar in Volkskunst und Volksdichtung (Stuttgart 1968).

Rohland, Erzengel Michael: J. P. Rohland, Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr, Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes (Leiden 1977).

Roloff, Timotheus: J. Roloff, Der erste Brief an Timotheus. Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament XV (Zürich 1988).

Rose/Schillmann, Handschriften Berlin: V. Rose / F. Schillmann, Verzeichnis der lateinischen Handschriften der königlichen Bibliothek zu Berlin II. 3, III (Hildesheim, New York 1976).

Rosenthal, Al-Tabari: F. Rosenthal, The History of al-Tabari. 1: General Introduction and from the Creation to the Flood (New York 1989).

Ruf, Assisi: P. G. Ruf, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie (Regensburg ^{2}2012).

Runia, Philo: D. T. Runia, Philo and the Church Fathers. A Collection of Papers (Leiden 1995).

Rutschowscaya, Baouit: M.-H. Rutschowscaya, Le monastère de Baouit. État des publications. In: Divitiae Aegypti: Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause (Wiesbaden 1995) 279-288.

Rydén, Niphon: L. Rydén, The Date of the Life of St. Niphon, BHG137$_{IZ.}$ In: S.-T. Theodorsson (Hrsg.), Greek and Latin Studies in Memory of Cajus Fabritius (Gothenburg 1990) 33-40.

Saalman, Carrara Burials: H. Saalman, Carrara Burials in the Baptistery of Padua. The Art Bulletin 69/3, 1987, 376-394.

Sachs, Jungfrauen: LCI II (1970) 458-463 s. v. Jungfrauen, kluge und törichte (H. Sachs).

Safran, Trebizond: L. Safran, The Genesis Frieze at Hagia Sophia at Trebizond. Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers 20, 1994, 29.

Salpistis, Manuel Panselinos: D. Salpistis (Hrsg.), Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton (Thessaloniki 2003).

Sarabianov, Divine Wisdom: V. D. Sarabianov, Scenes of the »Sources of Divine Wisdom« within the Iconographical Program of the Church of the Saviour in the Monastery of Euphrosynia, Polotsk (Belarius). DeltChrA 36, 2015, 49-64.

Sarkissian, Ignatius the Deacon: A. Sarkissian, Ignatius the Deacon's Verses on Adam in the Context of Early Biblical Drama. Eirene XLV, 2009, 7-22.

Sauer, Fundatio: C. Sauer, Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild. 1100 bis 1350 (Göttingen 1993).

Sauerländer, Bronzetür Nowgorod: W. Sauerländer, Die Bronzetür von Nowgorod (München 1963).

Saurma-Jeltsch, Profan: L. E. Saurma-Jeltsch, Profan oder sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalereien im städtischen Kontext. In: E. C. Lutz / J. Thali / R. Wetzel (Hrsg.) Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998 (Tübingen 2002) 283-327.

Schade, Adam: LCI I (1968) 41-70 s. v. Adam und Eva (H. Schade).

Paradies: H. Schade, Das Paradies und die Imago Dei. Eine Studie über die frühmittelalterlichen Darstellungen von der Erschaffung des Menschen als Beispiel einer sakramentalen Kunst. Probleme der Kunstwissenschaft 2 (Berlin 1966) 79-182.

Traum Adams: H. Schade, Der »Traum Adams« – das »große Geheimnis«. In: A. Zimmermann (Hrsg.), Die Mächte des Guten und des Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte (Berlin, New York 1977) 453-488.

Schapiro, Words and Pictures: Meyer Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. Approaches to Semiotics 11 (Den Haag, Paris 1973).

Scheller, Exemplum: W. H. P. Scheller, Exemplum: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1740) (Amsterdam 1995).

Schellewald, Sophienkirche: B. Schellewald, Johannes Chrysostomos und die Rhetorik der Bilder im Bema der Sophienkirche in Ohrid. In: M. Wallraff / R. Brändle (Hrsg.), Chrysostomosbilder in 1600 Jahren. Facetten der Wirkungsgeschichte eines Kirchenvaters (Berlin 2008) 169-192.

Schiller, Ikonographie I: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. I: Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi (Gütersloh ^{3}1981).

III: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. III: Die Auferstehung und Erhöhung Christi (Gütersloh ^{2}1986).

V: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. V: Die Apokalypse des Johannes. Text- und Bildband (Gütersloh 1990/1991).

Schlicht, Portail de Libraires: M. Schlicht, La cathédrale de Rouen vers 1300: portail de Libraires, portail de la calendre, chapelle de la Vierge, un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie (Caen 2005).

Schlink, Stifter: W. Schlink, Der Stifter schleicht sich in die Heilsgeschichte ein. Zum Chartreser Samariterfenster. In: Meyer/Jäggi/Büttner, Ruhm 203-212.

Schmeemann, Große Fastenzeit: A. Schmeemann, Die große Fastenzeit: Askese und Liturgie in der orthodoxen Kirche. Veröffentlichungen des Instituts für orthodoxe Theologie (St. Ottilien ²2007).

Schmid, Schöpfung: K. Schmid (Hrsg.), Schöpfung. Themen der Theologie 4 (Tübingen 2012).

Schmid, Ravenna: W. Schmid, Ravenna. Die Botschaft seiner Bilder (Berlin 2009).

Schmidt/Schmidt, Symbolik: H. Schmidt / M. Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik (München 1981).

Schmitt, Thanner Genesis: O. Schmitt, Die Thanner Genesis und ihr Verhältnis zur gotischen Monumentalplastik Südwestdeutschlands. In: K. Bauch (Hrsg.), Festschrift für Hans Jantzen (Berlin 1951) 104-109.

Schneider, Christophorus: M. Schneider, Die Christophorus-Legende in Ost und West. Das Leben aus dem Glauben und seine bildhaften Darstellungen in der frühchristlichen und abendländischen Tradition (Köln 2005).

Schnelle, Johannes: U. Schnelle, Das Evangelium nach Johannes. Theologischer Handkommentar zum Neuen Testament 4 (Leipzig 2009).

Scholz, Ikonische Narrativität: P. O. Scholz, Kontinuierliche ikonische Narrativität am Beispiel der Wiener Genesis und des Weltbildes des »Gnostikers« Hieronymus Bosch. In: Tubach/Drost-Abgajan/Vashalomidze, Paradies 118-159.

Schreckenberg/Schubert, Jewish Historiography: H. Schreckenberg / K. Schubert, Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity (Minneapolis 1992).

Schubert, Via Latina: K. Schubert, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies in der Katakombe der Via Latina im Lichte der Jüdischen Tradition. Kairos 16, 1974, 14-18.

Wiener Genesis: K. Schubert, Die Illustrationen in der Wiener Genesis im Lichte der rabbinischen Tradition. Kairos 25/1-2, 1983, 1-17.

Schubert, Cotton Genesis: U. Schubert, Eine jüdische Vorlage für die Darstellung der Erschaffung des Menschen in der Sogenannten Cotton Genesis-Rezension?«. Kairos 17/1, 1975, 1-10.

Haggadah-Handschrift: U. Schubert, Die Erschaffung Adams in einer spanischen Haggadah-Handschrift des 14. Jahrhunderts (Br. Mus. Or. 2884) und ihre spätantike jüdische Bildvorlage. Kairos 18, 1976, 213-217.

Schulz, Liturgie: H.-J. Schulz, Die byzantinische Liturgie: Glaubenszeugnis und Symbolgestalt (Trier ³2000).

Schulz/Ziemer, Wüstenväter: G. Schulz / J. Ziemer, Mit Wüstenvätern und Wüstenmüttern im Gespräch (Göttingen 2010).

Schurr, Ikonographie: E. Schurr, Die Ikonographie der Heiligen. Eine Entwicklungsgeschichte ihrer Attribute von den Anfängen bis zum achten Jahrhundert (Dettelbach 1997).

Schwarz, Mosaiken: M. V. Schwarz, Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz. Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte (Köln, Weimar, Wien 1997).

Schweicher, Geißelsäule: LCI II (1970) 127-130 s. v. Geißelsäule (C. Schweicher).

Sed-Rajna, Bible hébraïque: G. Sed-Rajna, La Bible hébraïque (Freiburg 1987).

Hebrew Manuscripts: G. Sed-Rajna, Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts. In: Moss/Kiefer, Byzantine East 415-428.

Semoglou, Banquet: A. Semoglou, Le banquet parabolique dans l'iconographie tardive et post-byzantine. Forme et contenu in Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The second Half of the 15th-Beginning of the 16th Century. 500 Years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery (Moskau 2005).

Evangelismos: A. Semoglou, La Seconde Parousie et le Cycle de la Création dans l'Église de la Vierge à Evangelismos (Mouhtaroi) en Crete: L'application d'un modèle occidental. In: Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet (Zagreb 2013) 492-499.

Portrait: A. Semoglou, Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle). Zograf 24, 1995, 5-15.

Ševčenko, Second Coming: N. P. Ševčenko, Images of the Second Coming and the Fate of Soul in Middle Byzantine Art. In: R. S. J. Daly (Hrsg.), Apocalyptic Thoughts in Early Christianity (Grand Rapids 2009) 250-272.

Tomb: N. P. Ševčenko, The Tomb of Isaak Komnenos at Pherrai. Greek Orthodox Theological Review 29, 1984, 135-139.

Siefert, Adam: K. Siefert, Adam und Eva-Darstellungen der Deutschen Renaissance [Diss. Karlsruhe 1994].

Signori, Paradiesehe: G. Signori, Von der Paradiesehe zur Gütergemeinschaft. Die Ehe in der mittelalterlichen Lebens- und Vorstellungswelt (Frankfurt, New York 2011).

Sinigalia/Boldura, Bukowina: T. Sinigalia / O. Boldura, Mittelalterliche Monumente aus Bukowina (Bukarest ²2015).

Smaragdē, Endymasia: G. Smaragdē / L. Starida / X. Kontou / V. Hislop (Hrsg.), Ενδυμασία στην Κρήτη. Peira Heft 20, 2010, 4-12.

Sörries, Buchmalerei: R. Sörries, Christlich-Antike Buchmalerei im Überblick 1-2 (Wiesbaden 1993).

Sofragiu, Vatopedi: P. Sofragiu, The Mural Paintings from the Exonarthex of Vatopedi Monastery's Katholikon. European Journal of Science and Theology 8/4, 2012, 51-66.

Soggin, Genesis: J. A. Soggin, Das Buch Genesis. Kommentar (Darmstadt 1997).

Sommer, Michaeliskirche Hildesheim: J. Sommer, Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim (Hildesheim 1966), ergänzter Reprint (Königstein 2000).

Spanakēs, Poleis: S. G. Spanakēs, Πόλεις και χωριά της Κρήτης, στο πέρασμα των νων: μητρων των οικισμων 1-2 (Ērakleio 2006).

Spatharakis, Agios Basileios: I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete, Agios Basileios Province. Bd. IV (Leiden 2015).

Akathistos Hymn: I. Spatharakis, The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin (Leiden 2005).

Cynegetica: I. Spatharakis, The Illustrations of the Cynegetica in Venice: Codex Marcianos Graecus Z 139 (Leiden 2004).

Dated: I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete (Leiden 2001).

Mylopotamos: I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete, Mylopotamos Province. Bd. II (Leiden 2010).

Rethymnon: I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete, Rethymnon Province. Bd. I (London 1999).

Wandmalereien: I. Spatharakis, Byzantine Wall-Paintings in Rethymnon (Rethymnon 1998).

Spatharakis/van Essenberg, Amari: I. Spatharakis / T. van Essenberg, Byzantine Wall Paintings of Crete, Amari Province. Bd. III (Leiden 2012).

Speake, Mount Athos: G. Speake, Mount Athos. Relations between the Holy Mountain and Eastern Europe. In: I. A. Murzaku (Hrsg.), Monasticism in Eastern Europe and the Former Soviet Republics (New York 2015) 130-151.

Spier, Picturing: J. Spier (Hrsg.), Picturing the Bible: The Early Christian Art (Kimbell Art Museum) (New Haven 2007).

Spieser, Bildprogramm: J.-M. Spieser, Bildprogramm und Raumerlebnis in frühchristlichen und byzantinischen Kirchen. Boreas 35, 2012, 97-12.

Spira, Paradies: G. Spira, Paradies und Sündenfall: Stoffe und Motive der Genesis 3-Rezeption von Tertullian bis Ambrosius (Frankfurt a. M. 2015).

St. Omer-Psalter: H. Y. Thompson (Hrsg.), Facsimiles in Photogravure of Six Pages from a Psalter Written & Illuminated about 1325 A. D. for a Member of the St Omer Family in Norfolk (London 1900).

Staats, Ogdoas: R. Staats, Ogdoas als Symbol der Auferstehung. Vigiliae Christianae 26/1, 1972, 29-52.

Stamatakēs, Agioi Pantes: G. Gr. Stamatakēs, Αγιοι Παντες Σφακιων. Αγνωστος θησαυρος. Κρητικό Πανόραμα 12, 2005.

Staniloae, Orthodoxe Dogmatik: D. Staniloae, Orthodoxe Dogmatik 1-3 (Solothurn 991-1995).

Starr, Jewish Life: J. Starr, Jewish Life in Crete under the Rule of Venice. Proceeding of the American Academy for Jewish Research XII, 1942, 59-114.

Stemberger, Talmud: G. Stemberger, Einleitung in Talmud und Midrasch (München ^{9}2011).

Stephan, Thessaloniki: C. Stephan, Ein byzantinisches Bildensemble. Mosaiken und Fresken der Apostelkirche in Thessaloniki (Worms 1986).

Stichel, Außerkanonische Elemente: R. Stichel, Außerkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments. Römische Quartalschrift 69, 1974, 159-181.

Verführung: R. Stichel, Die Verführung der Stammeltern durch Satanael nach der Kurzfassung der slavischen Baruchapokalypse. In: R. Lauer / P. Schreiner (Hrsg.), Kulturelle Traditionen in Bulgarien. Bericht über das Kolloquium der Südeuropa-Kommission 16.-18. Juni 1987 (Göttingen 1989) 116-128.

Stone, Adam's Contract: M. E. Stone, Adam's Contract with Satan. The Legend of the Cheirograph of Adam (Bloomington 2002).

Apokrypha: M. E. Stone, Apocrypha, Pseudepigrapha and Armenian Studies. Collected Papers Vol. I. Orientalia Lovaniensia Analecta 144 (Löwen 2006).

Armenian Apocrypha: M. E. Stone, Armenian Apocrypha Relating to Adam and Eve. Edited with Introductions and Translations and Commentary (Leiden, New York, Köln 1996).

Armenian Tradition: M. E. Stone, Adam and Eve in the Armenian Tradition, Fifth through Seventeenth Centuries. Early Judaism and its Literature 38 (Atlanta 2013).

Cheirograph: M. E. Stone, The Legend of the Cheirograph of Adam. In: Anderson/Stone/Tromp, Literature 149-166.

Literature: M. E. Stone, A History of the Literature of Adam and Eve. Early Judaism and its Literature 3 (Atlanta 1992).

Strezova, Hesychasm: A. Strezova, Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries (Canberra 2014).

Studer-Karlen, Anapeson: M. Studer-Karlen, Das Bildprogramm der byzantinischen Kirchen und die Liturgie: Untersuchungen zum Christus Anapeson (Habil.-Schrift Fribourg 2017).

Verstorbenendarstellungen: M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen. Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Sturgza, Dictionnaire: M-D. Sturgza, Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople (Paris 1983).

Stylianou/Stylianou, Cyprus: A. Stylianou / J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art (Nikosia ^{2}1997).

Suckale-Redlefsen, Handschriften Bamberg: G. Suckale-Redlefsen, Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg 1 (Wiesbaden 2004).

Sucrow, Wandmalereien: A. Sucrow, Die Wandmalereien des Ioannes Pagomenos in den Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta [Diss. Bonn 1994].

Sythiakaki-Kritsimallē, Balsamonero: V. Sythiakaki-Kritsimallē, Παρατηρήσεις για την ιστορία και την αρχιτεκτονικήτου καθολικού της Μονής Βαλσαμονέρου. In: Patedakēs/Giapitsoglou, Margaritai 290-327.

Takiguchi, Octateuch: Takiguchi, The Octateuch. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 214-226.

Talbot, Neilos Damilas: A.-M. Talbot, Neilos Damilas: Testament and Typikon of Neilos Damilas for the Convent of the Mother of God Pantanassa at Baionaia on Crete. In: Thomas/Constantinides Hero, Monastic Foundation 1462-1482.

Talbot Rice, Trebizond: D. Talbot Rice (Hrsg.), The Church of Haghia Sophia at Trebizond (Edinburgh 1968).

Tamanti, Ferentillo: G. Tamanti, Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo (Neapel 2003).

Tănase, Hesychasm: N. Tănase, Hesychasm and Eucharist in the Fourteenth Century: Saint Nicholas Cabasilas and Saint Gregory Palamas. In: C. Jinga / D. Lemeni (Hrsg.), Holy Eucharist and the Experience of Repentance in the Orthodox Tradition (Sibiu 2014) 110-139.

Tatić-Djurić, Engel: M. Tatić-Djurić, Das Bild der Engel (Recklinghausen 1962).

Taylor, Jesse: M. D. Taylor, A Historiated Tree of Jesse. DOP 34/35, 1980/1981, 125-176.

Orvieto: M. D. Taylor, The Iconography of the Fassade Decoration of the Cathedral of Orvieto (Princeton 1969).

Terian, Magnalia Dei: A. Terian (Hrsg.), Magnalia Dei: Biblical History in Epic Verse. Critical Text with Introduction, Translation and Commentary (Löwen 2012).

Theil, Naturns: E. Theil, Die gotischen Fresken in St. Prokulus bei Naturns (Bozen ^{3}1979).

Thenard-Duvivier, Portails de Rouen: F. Thenard-Duvivier, Images sculptées au seuil des cathédrales – Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles) (Rouen, Du Havre 2012).

Thierry, Aght'amar: N. Thierry, Le Cycle de la création et de la faute d'Adam à Aght'amar. Revue des Études Arméniennes XVII, 1983, 289-329.

Croix: N. Thierry, Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIe siècle au Xe dans les rapports avec la guerre contre l'infidèle. Rivista di Studi Bizantini e Slavi 1, 1981, 205-228.

Portrait: N. Thierry, Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données. In: E. Kypraiou (Hrsg.), Ευφροσύνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη 2 (Athēna 1992) 582-588.

Thiriet, Situation religieuse: F. Thiriet, La situation religieuse en Crète au début du XVe siècle. Byzantion 36, 1966, 201-212.

Thomas, Weinstock: LCI I (1968) 491-494 s. v. Weinstock (A. Thomas).

Wurzel Jesse: LCI IV (1972) 549-558 s. v. Wurzel Jesse (A. Thomas).

Thomas, Foundation: J. P. Thomas, Private Religious Foundation in the Byzantine Empire (Washington 1987).

Thomas/Constantinides Hero, Monastic Foundation: J. Thomas / A. Constantinides Hero (Hrsg.), Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments (Dumbarton Oaks 2001).

Thompson, Psalter St Omer: H. Y. Thompson, Facsimiles in Photogravure of Six Pages from a Psalter Written & Illuminated about 1325 A. D. for a Member of the St Omer Family in Norfolk (London 1900).

Thunberg, Angels: L. Thunberg, Early Christian Interpretation of the Three Angels in Gen 18. In: Studia Patristica VII. Texte und Untersuchungen 92 (Berlin 1966) 560-570.

Tikkanen, Genesismosaiken: J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cotton Genesis: nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst. Acta Societatis Scientarium Fennicae XVII (Helsingfors 1889).

Tilly, Septuaginta: M. Tilly, Einführung in die Septuaginta (Darmstadt 2005).

Todić, Joseph: B. Todić, A Note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine Painting. DeltChrA 18,1995, 89-96.

Todić/Čanak-Medić, Dečani: B. Todić / M. Čanak-Medić, Manastir Dečani (Belgrad 2005).

Toepel, Adamic Traditions: A. Toepel, Adamic Traditions in Early Christianity and Rabbinic Literature. In: A. Orlov / G. Boccaccini (Hrsg.), New Perspectives on 2 Enoch. In: Studia Judaeoslavica (Leiden, Boston 2012) 305-324.

Schatzhöhle: A. Toepel, Die Adams- und Seth-Legenden im syrischen Buch der Schatzhöhle. Eine quellenkritische Untersuchung. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 618 (Leiden 2006).

Tomadakē, Ignatios Diakonos: M. Tomadakē, Ιγνατίου Διακόνου: »στίχοι εις τον Αδάμ«-Κριτική έκδοση, E-Locus, University of Crete Institutional Repository 2000. https://elocus.lib.uoc.gr/dlib/5/d/a/metadata-dlib-19f062aa72c02b27b8b7bd161ddb2ed4_1286534782.tkl# (27.07.2019).

Toman/Bednorz, Romanik: R. Toman / A. Bednorz, Romanik. Architektur – Skulptur – Malerei (Köln 2007).

Tomeković, Néophytos: S. Tomeković Ermitage de Paphos: Décors peints pour Néophytos le Reclus. In: C. Jolivet-Lévy / M. Kaplan / J.-P. Sodini (Hrsg.), Les Saints et leur sanctuaire à Byzance: Textes, images et monuments. Publications de la Sorbonne. Byzantina Sorbonensia 11 (Paris 1993) 151-171 Abb. 1-20.

Toumpouri, Barlaam: M. Toumpouri, Barlaam und Ioasaph. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 149-168.

Trahoulina, Alexander Romance: N. S. Trahoulina, The Alexander Romance. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 169-176.

Trapp, Iconography: J. B. Trapp, The Iconography of the Fall of Man. In: C. Patrides (Hrsg.), Approaches to Paradise Lost (Toronto 1968) 223-265.

Traquair, Western Mani: R. Traquair, The Churches of Western Mani. The Annual of the British School at Athens XV, 1908/ 1909, 177-213.

Trinks, Adam-Orestes: S. Trinks, Adam-Orestes, Eva-Arachne, Maria-Minerva. Mythenparallelismen in der monumentalen Theologie, 5. bis 15. Jahrhundert. In: Rehm, Mythenrezeption 127-156.

Troje, Adam Zoe: L. Troje, Adam und Zoe. Eine Szene der altchristlichen Kunst in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhange (Heidelberg 1916).

Trumpp, Christliches Adambuch: E. Trumpp, Der Kampf Adams (gegen die Versuchungen des Satans) oder: Das christliche Adambuch des Morgenlandes aethiopischer Text, verglichen mit dem arabischen Originaltext (München 1880).

Tsakiri, Monasteri: Tsakiri, L' istituzione della cessione dei monasteri ortodossi nella Creta dei secoli XVI e XVII ed il suo contributo alle attività economiche degli ambienti circostanti. In: F. Ammannati (Hrsg.), Religione e istituzioni religiose nell'economia europea. 1000-1800, Atti della Quarantatreesima Settimana di Studi, 8-12 maggio 2011 (Florenz 2012) 511-528.

Tsamakda, Gkratziou: V. Tsamakda, Rezension zu Olga Gkratziou, Η Κρήτη στην ύστερη μεσαιωνική εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής (Ērakleio 2010). BZ 104/1, 2011, 199-208.

Historical Writings: Tsamakda, Historical Writings. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 114-135.

Illustrated Manuscripts: V. Tsamakda (Hrsg.), A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts (Leiden 2017).

John Chrysostom: V. Tsamakda, The Homilies of John Chrysostom. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 366-381.

Joshua Roll: V. Tsamakda, The Joshua Roll. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 207-213.

Kakodiki: V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Kreuzauffindungslegende: V. Tsamakda, Zwei seltene Szenen aus der Kreuzauffindungslegende in Kreta. BZ 97, 2004, 153-166.

Kunstimport: V. Tsamakda, Kunstimport aus Byzanz. In: Kat. Mainz 2011, 88-99.

Punishments: V. Tsamakda, Law, Morals and Society. The Individual Punishments of the Damned in Cretan Wall Paintings (13th-15th c.) (in Vorbereitung).

Reale Personen: V. Tsamakda, Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen. In: N. Zimmermann / V. Tsamakda (Hrsg.), Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 14.-15. Februar 2013 (Wien 2017) (im Druck).

Sigillata-Schalen: V. Tsamakda, Zwischen Heidentum und Christentum. Zur Bildsprache der nordafrikanischen Terra Sigillata-Schalen mit Reliefappliken des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. Mitteilungen des Deutschen Archäologen-Verbands e. V. 42, Heft 1, 2011, 99-112.

Skylitzes: V. Tsamakda, The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes (Leiden 2002).

Stifterwesen: V. Tsamakda, Kunst und Stifterwesen auf dem Land am Beispiel Kretas. In: F. Daim / J. Drauschke (Hrsg.), Hinter den Mauern und auf dem offenen Land. Leben im byzantinischen Reich. BOO 3 (Mainz 2016) 219-233.

Weisheit Gottes: V. Tsamakda, Darstellungen der Hl. Sophia bzw. der Weisheit Gottes in der kretischen Wandmalerei. BZ 101, 2008, 209-230.

Tsigaridas, Monastery of Vatopaidi: E. N. Tsigaridas, The Mosaics and the Byzantine Wall Paintings, in The Holy and The Great Monastery of Vatopaidi, Tradition, History, Art. Bd. I (Berg Athos 1998).

Tsiourēs, Dousikon: I. Tsiourēs, Ο διάκοσμος του νάρθηκα των παρεκκλησίων στο καθολικό της μονής Δουσίκου Τρικάλων. Δωδώνη. Ιστορία και Αρχαιολογία 1, τόμος 43/44, 2014/2015, 227-254.

Tsirpanlēs, Katasticho: Z. N. Tsirpanlēs, Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηριών του Κοινού (1248-1548): συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Πολιτείας και Εκκλησίας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (Ioannina 1985).

Mariology: Z. N. Tsirpanlis, The Mariology of Nicholas Cabasilas. Kleronomia 11, 1979, 273-288.

Tsougarakis, Byzantine Crete: D. Tsougarakis, Byzantine Crete. From the 5th century to the Venetian Conquest (Athens 1988).

Monastēria: D. Tsougarakēs, Μοναστήρια τῆς Ἀνατολικῆς Κρήτης κατὰ τὴ βενετικὴ περίοδο. In: Ι. Βάσσης / Σ. Κακλαμάνης / Μ. Λουκάκη (Hrsg.), Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο–Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη (Ērakleio 2008) 298-307.

Tsougarakis / Angelomati-Tsougaraki, Monasteries: D. Tsougarakis / E. Angelomati-Tsougaraki, Monasteries of South-Eastern Crete during the Venetian Period. In: V. Ruggieri / L. Pieralli (Hrsg.), Eukosmia, studi miscellanei per il 75⁰ Di Vincenzo Poggi S. J. (Catanzaro 2003) 541-574.

Syntagma: D. Tsougarakēs / E. Angelomatē-Tsougarakē, Σύνταγμα (Corpus) χαραγμάτων εκκλησιών και μονών της Κρήτης. Ακαδημία Αθηνών – Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού (Athēna 2015).

Tubach / Drost-Abgajan / Vashalomidze, Paradies: J. Tubach / A. Drost-Abgajan / S. Vashalomidze (Hrsg.), Sehnsucht nach dem Paradies. Paradiesvorstellungen in Judentum, Christentum, Manichäismus und Islam. Studies in Oriental Religions (Wiesbaden 2010).

Tybussek, Elfenbeinkästchen Köln: W. Tybussek, Ein Elfenbeinkästchen mit Adam-und-Eva-Szenen im Museum für angewandte Kunst in Köln [Mag.-Arbeit Bonn 1999].

Tzvetkova-Glaser, Pentateuchauslegung: A. Tzvetkova-Glaser, Pentateuchauslegung bei Origenes und bei den frühen Rabbinen. Early Christiantity in the Context of Antiquity 7 (Frankfurt, Berlin 2011).

Uhlemann, Ephräm: F. G. Uhlemann, Ephräms des Syrers Ansichten von dem Paradiese und dem Fall des ersten Menschen. In: C. F. Illgen (Hrsg.), Zeitschrift für historische Theologie 1 (Leipzig 1832) 127-306.

Underwood, Kariye Djami: P. A. Underwood, The Kariye Djami, 1-4 (London 1966-1975).

Uyar / Peker, Cycle of Genesis Cappadocia: B. T. Uyar / N. Peker, Picturing Creation and Fall in Medieval Byzantium: An Unpublished Cycle of Genesis from the late 9th- early 10th Century Cappadocia, Byzantine Studies Conference 2013, Yale University, New Haven (unpubl.).

Güzelöz-Başköy: B. T. Uyar / N. Peker, Güzelöz-Başköy Ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşimleri 2009. Araştırma Sonuçları Toplantısı 28/1, 2010, 283-302.

Van Marle, Maria in Vescovio: R. van Marle, Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini. Bolletino d'Arte del Ministerio della Publica Istruzione VII, 1927, 3-29.

Vasić, Hésychasme: M. M. Vasić, L'Hésychasme dans l'Église et l'Art des Serbes du Moyen Âge. In: M. Weingart (Hrsg.), L'Art Byzantin chez les Slaves. Les Balkans: Mélanges Théodore Uspenskij 1 (Paris 1930) 110-123.

Vasiliu, Moldauklöster: A. Vasiliu, Moldauklöster 14.-16. Jahrhundert (München 1999).

Vassilakē, Kolazomena Gynaika: M. Vassilakē, Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης. Αρχαιολογία & Τέχνες 21, 1986, 41-46.

Kolasē: M. Vassilaki, Οι πλούσιοι πάνε στην κόλαση? In: A. Maltezou (Hrsg.), Simposio Internazionale, Ricchi e Poveri nella Società dell'Oriente Grecolatino (Venezia 1998) 473-482.

Virgin: M. Vassilaki (Hrsg.), Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art (Athens 2000).

Vassilaki-Mavrakaki, Crete: M. Vassiliki-Mavrakaki, Western Influences on the 14th Century Art of Crete. XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4.-6. Oktober 1998. Akten II/ 5 = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5, 1982, 301-311.

Potamies: M. Vassiliki-Mavrakaki, The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete (London 1986).

Velkovska, Funeral Rites: E. Velkovska, Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources. DOP 55, 2001, 21-51.

Velmans, Byzanz: T. Velmans, Byzanz. Fresken und Mosaike (Zürich, Düsseldorf 1999).

Hésyachsme: T. Velmans, Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles. In: P. Armstrong (Hrsg.), Ritual

and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter (London 2006) 182-226.

Peinture: T. Velmans, La peinture murale Byzantine à la fin du Moyen Âge (Paris 1977).

Portrait: T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues. In: Art et Société a Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en Septembre 1968 (Venise 1971) 93-148.

Vickrey, Genesis B: J. F. Vickrey Genesis B and the Comedic Imperative (Lehigh 2015).

Vision: J. F. Vickrey, The Vision of Eve in Genesis B. Speculum 44, 1969, 86-102.

Violant i Simorra, Arado Tradicional: R. Violant i Simorra, El arado tradicional de la comarca de Jaca y el esculpido en el claustro de San Juan de la Peña. Pirineos 6, Nr. 15-16, 1950, 187-212.

Völker, Kabasilas: W. Völker, Die Sakramentalmystik des Nikolaos Kabasilas (Wiesbaden 1977).

Vojvodić/Marković, Artistic Heritage Kosovo: D. Vojvodić / M. Marković (Hrsg.), Artistic Heritage of the Serbian People in Kosovo and Metohija. History, Identity, Vulnerability, Protection (Belgrad 2017).

Vokotopoulos, Hypsōsē: B. L. Vokotopoulos, Η εικονογραφία της Ευρέσεως και της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού στην Κρητική ζωγραφική. In: Πεπραγμένα του Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου Β 1 (Rethymnon 1995) 133-143.

Volanakēs, Ampelos: I. E. Volanakis, Η άμπελος στα χριστιανικά μνημεία της Κρήτης. In: Νέα Χριστιανική Κρήτη 21 (Ērakleio 2002) 9-39.

Asklipio Rhodos: I. E. Volanakis, The Church of the Dormition of the Theotokos in Asklipio Rhodes (Rhodos 2006). (= I. E. Volanakēs, Ο ιερός ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο Ρόδου (Rhodos 2006).

Kroustas: I. E. Volanakēs, Ο ναός του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στον Κρούστα Μεραμπέλου, νομού Λασιθίου Κρήτης. In: Andrianakēs, Pepragmena 249-272.

Volkmann, Geißelsäule: RDK Labor (2015) s. v. Geißelsäule (S. Volkmann). URL: www.rdklabor.de/w/?oldid=92973 [26.05.2016].

Voss, Millstätter Genesis: H. Voss, Studien zur Illustrierten Millstätter Genesis (München 1962).

Vroom, Dining: J. Vroom, The Changing Dining Habits at Christ's Table. In: Brubaker/Linardou, Food 191-222.

Vzdornov, Fresken Novgorod: G. I. Vzdornov, Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniia v Novgoroda: k 600-letiu sushchestvovaniia fresok 1378-1978 (Moskau 1976).

Kiev Psalter: G. I. Vzdornov, The Kiev Psalter 1397. Faksimile-Ausgabe (Moskau 1978).

Walters, Ritual: Ch. Walters, Art and Ritual in Byzantine Church (London 1982).

Warland, Kappadokien: R. Warland, Byzantinische Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in Kappadokien. Visuelle Zeugnisse einer Koexistenz von Byzantinern und Seldschuken. In: N. Asutay-Effenberger (Hrsg.), Der Doppeladler: Byzanz und die Seldschuken in Anatolien vom späten 11. bis zum 13. Jahrhundert. BOO 1 (Mainz 2014) 53-69.

Realien: R. Warland, Der Gegenstand im Bild. Zur Kontextualisierung von Realien in der byzantinischen Wandmalerei Kappadokiens. In: B. Böhlendorf-Arslan (Hrsg.), Byzantine small Finds in Archaeological Context (Istanbul 2012) 369-384.

Warmser, Byzanz: L. Wamser (Hrsg.), Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur (München 2004).

Warner, Queen Mary's Psalter: G. Warner, Queen Mary's Psalter: Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century, Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum (London 1912).

Watteeuw/Van der Stock, Anjou Bible: L. Watteeuw / J. Van der Stock (Hrsg.), The Anjou Bible: A Royal Manuscript Revealed, Naples 1340 (Paris 2010).

Weidemann, Spätantike Bilder: K. Weidemann, Spätantike Bilder des Heidentums und Christentums. RGZM – Kleine Reihe im Glanzfolieneinband (Mainz 1990).

Weiss, Art and Crusade: H. D. Weiss (Hrsg.), Art and Crusade in the Age of Saint Louis (Cambridge 1998).

Weißbrod, Gräber: U. Weißbrod, Hier liegt der Knecht Gottes …: Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11.-15. Jahrhundert). Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik (Wiesbaden 2003).

Weitzmann, Greek Mythology: K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art. Studies in Manuscript Illumination 4 (Princeton ²1984).

Icons: K. Weitzmann, The Icons. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century (New York 1978).

Jüdische Bildquellen: K. Weitzmann, Zur Frage des Einflusses jüdischer Bildquellen auf die Illustration des Alten Testaments. In: A. Stuiber / A. Hermann (Hrsg.), Mullus. Festschrift für Th. Klauser. JbAC, Erg.-Bd. 1 (München 1964) 401-415.

Mythological Representations: K. Weitzmann, The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography. DOP 14, 1960, 48-63.

Sacra Parallela: K. Weitzmann, The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923 (Princeton 1979).

Septuaginta: K. Weitzmann, Die Illustration der Septuaginta. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3/4, 1953, 96-120.

Weitzmann/Bernabò, Octateuchs: K. Weitzmann / M. Bernabò, The Byzantine Octateuchs. Mount Athos, Vatopedi Monastery, Codex 602 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codes Pluteus 5.38 Istanbul, Topkapi Sarayi Library, Codex G I. 8 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747 Smyrna (Olim), Evangelical School Library, Codex A.1 1-2 In: E. T. de Wald / A. M. Friend / K. Weitzmann (Hrsg.), The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint Bd. II: Octateuch (Princeton 1999).

Weitzmann/Kessler, Cotton Genesis: K. Weitzmann / H. L. Kessler, The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI. In: E. T. de Wald / A. M. Friend / K. Weitzmann (Hrsg.), The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint. Bd. II: Genesis (Princeton 1986).

Weitzmann u. a., Book Illumination: K. Weitzmann / W. C. Loerke / E. Kitzinger / H. Buchthal (Hrsg.), The Place of Book Illumination in Byzantine Art (Princeton 1975).

Wenz, Schöpfung: G. Wenz, Schöpfung. Protologische Fallstudien. Studium Systematische Theologie 7 (Göttingen 2013).

Wessel, Abendmahl: K. Wessel, Abendmahl und Apostelkommunion (Recklinghausen 1964).

Abraham: RbK I (1966) 11-22 s. v. Abraham (K. Wessel).

Adam: RbK I (1966) 40-54 s. v. Adam und Eva (K. Wessel).

Gleichnisse: RbK II (1971) 839-867 s. v. Gleichnisse Christi (K. Wessel).

Insignien: RbK III (1978) 369-498 s. v. Insignien (K. Wessel).

Judas: RbK III (1978) 665-668 s. v. Judas Ischarioth (K. Wessel).

Jugend Jesu: RbK III (1978) 679-684 s. v. Jugend Jesu (K. Wessel).

Westerhoff-Sebald, Judas: I. Westerhoff-Sebald, Der moralisierte Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild [Diss. Zürich 1996].

Westermann, Genesis: C. Westermann, Genesis. 1. Teilbd.: Gen 1-11. Biblischer Kommentar – Altes Testament I/1 (Neukirchen-Vluyn ^{2}1976).

Weyl Carr, Model-Book: A. Weyl Carr, The »Model-Book« of Wolfenbüttel. In: Evans/Wixom, Glory of Byzantium 482-483 Nr. 319.

Wickes, Ephrem Genesis: J. Wickes, Ephrem's Interpretation of Genesis. St Vladimir's Theological Quarterly 52/1, 2008, 45-65.

Wijsman, Leiden-Psalter: H. Wijsman, Het Psalter van Lodewijk de Heilige. Omslag 1, 2004, 8-10.

Wille, Camposanto Pisa: F. Wille, Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes (München 2002).

Williams, Bible: J. Williams (Hrsg.), Imaging the Early Medieval Bible (Pennsylvania 1999).

Wisskirchen, Huarte: R. Wisskirchen, Der bekleidete Adam thront inmitten der Tiere. Zum Bodenmosaik des Mittelschiffs der Nordkirche von Huarte/Syrien. JbAC 45, 2002, 137-152.

Withers, Old English Hexateuch: B. C. Withers, The Illustrated Old English Hexateuch, Cotton Claudius B IV; the Frontier of Seeing and Reading in Anglo-Saxon England (London, Toronto 2007).

Wölfl, Tertullian: K. Wölfl, Das Heilswirken Gottes durch den Sohn nach Tertullian (Rom 1960).

Wolska-Conus, Cosmas I-III: W. Wolska-Conus, Cosmas Indikopleustès Topographie chrétienne: introduction, texte critique, illustration, traduction et note 1-3 Sources Chrétiennes 141; 159; 197 (Paris 1968-1973).

Wybrew, Orthodox Lent: H. Wybrew, Orthodox Lent, Holy Week and Easter. Liturgical Texts with Commentary (St. Vladimir 1997).

Wysny, Drachen: A. Wysny, Die Erzählungen von Bel und dem Drachen. Untersuchungen zu Dan 14. Stuttgarter Biblische Beiträge 33 (Stuttgart 1996).

Xanthakē, Kakodiki: Th. Xanthakē, Ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου. Οι τοιχογραφίες και η κτητορική επιγραφή. DeltChrA 32, 2011, 65-84.

Panagia Anisaraki: Th. Xanthakē, Ο Θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. DeltChrA 30, 2009, 187-196.

Yangaki, Vessels: A. G. Yangaki, Immured Vessels in the Church of Agios Georgios at Theriso (Crete). Archeologia Medievale 39, 2012, 361-370.

Yota, Bible: E. Yota, The Complete Bible. In: Tsamakda, Illustrated Manuscripts 185-194.

Zakarian, Miniatures Vaspurakan: L. Zakarian, History of the Miniatures of Vaspurakan (Yerevan 1980) (russ.).

Zanker/Ewald, Mythen: P. Zanker / B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).

Zarras, Staro Nagoričino: N. Zarras, The Passion Cycle in Staro Nagoričino. JÖB 60, 2010, 181-213.

Zchomelidse, Ceri: N. Zchomelidse, Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della riforma gregoriana (Roma 1996).

Zeitler, Ostentatio genitalium: B. Zeitler, Ostentatio genitalium: Displays of Nudity in Byzantium. In: L. James (Hrsg.), Desire and Denial in Byzantium: Papers from the Thirty-First Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Sussex, Brighton, March 1997 (Ashgate 1999) 185-201.

Zenobio, Codice Angelicano 1273: D. Zenobio, Il Codice Angelicano 1273: studio di una Bibbia Atlantica del primo XII secolo. Tesi di laurea in Storia della miniatura, relatore L. Speciale, laureanda D. Zanobio (Lecce 2004-2005).

Zimmermann, Wiener Genesis: B. Zimmermann, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention (Wiesbaden 2003).

Zimmermann, Werkstattgruppen: N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei. JbAC, Erg.-Bd. 35 (Münster 2002).

Zimmermann, Gleichnisse: R. Zimmermann (Hrsg.), Kompendium der Gleichnisse Jesu (Gütersloh, München 2007).

Zirpolo, Ivory Caskets: L. H. Zirpolo, Three Rosette Ivory Caskets with Scenes from the Lives of Adam and Eve. Rutgers Art Review 14, 1994, 6-28.

Zōga, Hagios Panteleēmonos: I. Zōga, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας – Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογία (Volos 2015).

Verwendete Siglen

AcA	Ch. Markschies / J. Schröter, Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung ([7]2012)
BKV	Bibliothek der Kirchenväter
BOO	Byzanz zwischen Orient und Okzident
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers archéologiques
CSCO	Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium
DeltChrA	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
DOP	Dumbarton Oaks Papers
FC	Fontes Christiani
GCS	Ch. Markschies (Hrsg.), Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JSAI	Jerusalem Studies of Arabic and Islam
JSHRZ	Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit
Kairos	Kairos. Zeitschrift für Judaistik und Religionswissenschaft
KretChron	Κρητικὰ Χρονικά
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
LexMA	Lexikon des Mittelalters
NTApo	E. Hennecke / W. Schnemelcher (Hrsg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung ([6]1990/[6]1997)
PG	Patrologia graeca. Cursus completus.
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
WMANT	Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament
WUNT	Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament
ZAW	Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft

Anhänge

Text 1

Septuaginta Griechisch

1,1 Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. 2 ἡ δὲ γῆ ἦν ἀόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος, καὶ σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου, καὶ πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος. 3 καὶ εἶπεν ὁ θεός Γενηθήτω φῶς. καὶ ἐγένετο φῶς. 4 καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὸ φῶς ὅτι καλόν. καὶ διεχώρισεν ὁ θεὸς ἀνὰ μέσον τοῦ φωτὸς καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σκότους. 5 καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὸ φῶς ἡμέραν καὶ τὸ σκότος ἐκάλεσεν νύκτα. καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα μία.

6 Καὶ εἶπεν ὁ θεός Γενηθήτω στερέωμα ἐν μέσῳ τοῦ ὕδατος καὶ ἔστω διαχωρίζον ἀνὰ μέσον ὕδατος καὶ ὕδατος. καὶ ἐγένετο οὕτως. 7 καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸ στερέωμα, καὶ διεχώρισεν ὁ θεὸς ἀνὰ μέσον τοῦ ὕδατος, ὃ ἦν ὑποκάτω τοῦ στερεώματος, καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ ὕδατος τοῦ ἐπάνω τοῦ στερεώματος. 8 καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὸ στερέωμα οὐρανόν. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα δευτέρα.

9 Καὶ εἶπεν ὁ θεός Συναχθήτω τὸ ὕδωρ τὸ ὑποκάτω τοῦ οὐρανοῦ εἰς συναγωγὴν μίαν, καὶ ὀφθήτω ἡ ξηρά. καὶ ἐγένετο οὕτως. καὶ συνήχθη τὸ ὕδωρ τὸ ὑποκάτω τοῦ οὐρανοῦ εἰς τὰς συναγωγὰς αὐτῶν, καὶ ὤφθη ἡ ξηρά. 10 καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὴν ξηρὰν γῆν καὶ τὰ συστήματα τῶν ὑδάτων ἐκάλεσεν θαλάσσας. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. 11 καὶ εἶπεν ὁ θεός Βλαστησάτω ἡ γῆ βοτάνην χόρτου, σπεῖρον σπέρμα κατὰ γένος καὶ καθ᾽ ὁμοιότητα, καὶ ξύλον κάρπιμον ποιοῦν καρπόν, οὗ τὸ σπέρμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ κατὰ γένος ἐπὶ τῆς γῆς. καὶ ἐγένετο οὕτως. 12 καὶ ἐξήνεγκεν ἡ γῆ βοτάνην χόρτου, σπεῖρον σπέρμα κατὰ γένος καὶ καθ᾽ ὁμοιότητα, καὶ ξύλον κάρπιμον ποιοῦν καρπόν, οὗ τὸ σπέρμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ κατὰ γένος ἐπὶ τῆς γῆς. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. 13 καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα τρίτη.

14 Καὶ εἶπεν ὁ θεός Γενηθήτωσαν φωστῆρες ἐν τῷ στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ εἰς φαῦσιν τῆς γῆς τοῦ διαχωρίζειν ἀνὰ μέσον τῆς ἡμέρας καὶ ἀνὰ μέσον τῆς νυκτὸς καὶ ἔστωσαν εἰς σημεῖα καὶ εἰς καιροὺς καὶ εἰς ἡμέρας καὶ εἰς ἐνιαυτοὺς 15 καὶ ἔστωσαν εἰς φαῦσιν ἐν τῷ στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ ὥστε φαίνειν ἐπὶ τῆς γῆς. καὶ ἐγένετο οὕτως. 16 καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τοὺς δύο φωστῆρας τοὺς μεγάλους, τὸν φωστῆρα τὸν μέγαν εἰς ἀρχὰς τῆς ἡμέρας καὶ τὸν φωστῆρα τὸν ἐλάσσω εἰς ἀρχὰς τῆς νυκτός, καὶ τοὺς ἀστέρας. 17 καὶ ἔθετο αὐτοὺς ὁ θεὸς ἐν τῷ στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ ὥστε φαίνειν ἐπὶ τῆς γῆς 18 καὶ ἄρχειν τῆς ἡμέρας καὶ τῆς νυκτὸς καὶ διαχωρίζειν ἀνὰ μέσον τοῦ φωτὸς καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σκότους. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. 19 καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα τετάρτη.

20 Καὶ εἶπεν ὁ θεός Ἐξαγαγέτω τὰ ὕδατα ἑρπετὰ ψυχῶν ζωσῶν καὶ πετεινὰ πετόμενα ἐπὶ τῆς γῆς κατὰ τὸ στερέωμα τοῦ οὐρανοῦ. καὶ ἐγένετο οὕτως. 21 καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὰ κήτη τὰ μεγάλα καὶ πᾶσαν ψυχὴν ζῴων ἑρπετῶν, ἃ ἐξήγαγεν τὰ ὕδατα κατὰ γένη αὐτῶν, καὶ πᾶν πετεινὸν πτερωτὸν κατὰ γένος. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλά. 22 καὶ ηὐλόγησεν αὐτὰ ὁ θεὸς λέγων Αὐξάνεσθε καὶ πληθύνεσθε καὶ πληρώσατε τὰ ὕδατα ἐν ταῖς θαλάσσαις, καὶ τὰ πετεινὰ πληθυνέσθωσαν ἐπὶ τῆς γῆς. 23 καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα πέμπτη.

24 Καὶ εἶπεν ὁ θεός Ἐξαγαγέτω ἡ γῆ ψυχὴν ζῶσαν κατὰ γένος, τετράποδα καὶ ἑρπετὰ καὶ θηρία τῆς γῆς κατὰ γένος. καὶ ἐγένετο οὕτως. 25 καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὰ θηρία τῆς γῆς κατὰ γένος καὶ τὰ κτήνη κατὰ γένος καὶ πάντα τὰ ἑρπετὰ τῆς γῆς κατὰ γένος αὐτῶν. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλά. 26 καὶ εἶπεν ὁ θεός Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ᾽ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ᾽ ὁμοίωσιν, καὶ ἀρχέτωσαν τῶν ἰχθύων τῆς θαλάσσης καὶ τῶν πετεινῶν τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῶν κτηνῶν καὶ πάσης τῆς γῆς καὶ πάντων τῶν ἑρπετῶν τῶν ἑρπόντων ἐπὶ τῆς γῆς. 27 καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ᾽ εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς. 28 καὶ ηὐλόγησεν αὐτοὺς ὁ θεὸς λέγων Αὐξάνεσθε καὶ πληθύνεσθε καὶ πληρώσατε τὴν γῆν καὶ κατακυριεύσατε αὐτῆς καὶ ἄρχετε τῶν ἰχθύων τῆς θαλάσσης καὶ τῶν πετεινῶν τοῦ οὐρανοῦ καὶ πάντων τῶν κτηνῶν καὶ πάσης τῆς γῆς καὶ πάντων τῶν ἑρπετῶν τῶν ἑρπόντων ἐπὶ τῆς γῆς. 29 καὶ εἶπεν ὁ θεός Ἰδοὺ δέδωκα ὑμῖν πᾶν χόρτον σπόριμον σπεῖρον σπέρμα, ὅ ἐστιν ἐπάνω πάσης τῆς γῆς, καὶ πᾶν ξύλον, ὃ ἔχει ἐν ἑαυτῷ καρπὸν σπέρματος σπορίμου— ὑμῖν ἔσται εἰς βρῶσιν 30 καὶ πᾶσι τοῖς θηρίοις τῆς γῆς καὶ πᾶσι τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ καὶ παντὶ ἑρπετῷ τῷ ἕρποντι ἐπὶ τῆς γῆς, ὃ ἔχει ἐν ἑαυτῷ ψυχὴν ζωῆς, πάντα χόρτον χλωρὸν εἰς βρῶσιν. καὶ ἐγένετο οὕτως. 31 καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα, ὅσα ἐποίησεν, καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν. καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα ἕκτη.

2,1 Καὶ συνετελέσθησαν ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ καὶ πᾶς ὁ κόσμος αὐτῶν. 2 καὶ συνετέλεσεν ὁ θεὸς ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῇ ἕκτῃ τὰ ἔργα αὐτοῦ, ἃ ἐποίησεν, καὶ κατέπαυσεν τῇ ἡμέρᾳ τῇ ἑβδόμῃ ἀπὸ πάντων τῶν ἔργων αὐτοῦ, ὧν ἐποίησεν. 3 καὶ ηὐλόγησεν ὁ θεὸς τὴν ἡμέραν τὴν ἑβδόμην καὶ ἡγίασεν αὐτήν, ὅτι ἐν αὐτῇ κατέπαυσεν ἀπὸ πάντων τῶν ἔργων αὐτοῦ, ὧν ἤρξατο ὁ θεὸς ποιῆσαι.

4 Αὕτη ἡ βίβλος γενέσεως οὐρανοῦ καὶ γῆς, ὅτε ἐγένετο, ᾗ ἡμέρᾳ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν 5 καὶ πᾶν χλωρὸν ἀγροῦ πρὸ τοῦ γενέσθαι ἐπὶ τῆς γῆς καὶ πάντα χόρτον ἀγροῦ πρὸ τοῦ ἀνατεῖλαι· οὐ γὰρ ἔβρεξεν ὁ θεὸς ἐπὶ τὴν γῆν, καὶ ἄνθρωπος οὐκ ἦν ἐργάζεσθαι τὴν γῆν, 6 πηγὴ δὲ ἀνέβαινεν ἐκ τῆς γῆς καὶ ἐπότιζεν πᾶν τὸ πρόσωπον τῆς γῆς. 7 καὶ ἔπλασεν

ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν.
8 Καὶ ἐφύτευσεν κύριος ὁ θεὸς παράδεισον ἐν Εδεμ κατὰ ἀνατολὰς καὶ ἔθετο ἐκεῖ τὸν ἄνθρωπον, ὃν ἔπλασεν. 9 καὶ ἐξανέτειλεν ὁ θεὸς ἔτι ἐκ τῆς γῆς πᾶν ξύλον ὡραῖον εἰς ὅρασιν καὶ καλὸν εἰς βρῶσιν καὶ τὸ ξύλον τῆς ζωῆς ἐν μέσῳ τῷ παραδείσῳ καὶ τὸ ξύλον τοῦ εἰδέναι γνωστὸν καλοῦ καὶ πονηροῦ. 10 ποταμὸς δὲ ἐκπορεύεται ἐξ Εδεμ ποτίζειν τὸν παράδεισον· ἐκεῖθεν ἀφορίζεται εἰς τέσσαρας ἀρχάς. 11 ὄνομα τῷ ἑνὶ Φισων· οὗτος ὁ κυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν Ευιλατ, ἐκεῖ οὗ ἐστιν τὸ χρυσίον· 12 τὸ δὲ χρυσίον τῆς γῆς ἐκείνης καλόν· καὶ ἐκεῖ ἐστιν ὁ ἄνθραξ καὶ ὁ λίθος ὁ πράσινος. 13 καὶ ὄνομα τῷ ποταμῷ τῷ δευτέρῳ Γηων· οὗτος ὁ κυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν Αἰθιοπίας. 14 καὶ ὁ ποταμὸς ὁ τρίτος Τίγρις· οὗτος ὁ πορευόμενος κατέναντι Ἀσσυρίων. ὁ δὲ ποταμὸς ὁ τέταρτος, οὗτος Εὐφράτης.
15 Καὶ ἔλαβεν κύριος ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, ὃν ἔπλασεν, καὶ ἔθετο αὐτὸν ἐν τῷ παραδείσῳ ἐργάζεσθαι αὐτὸν καὶ φυλάσσειν. 16 καὶ ἐνετείλατο κύριος ὁ θεὸς τῷ Αδαμ λέγων Ἀπὸ παντὸς ξύλου τοῦ ἐν τῷ παραδείσῳ βρώσει φάγῃ, 17 ἀπὸ δὲ τοῦ ξύλου τοῦ γινώσκειν καλὸν καὶ πονηρόν, οὐ φάγεσθε ἀπ᾽ αὐτοῦ· ᾗ δ᾽ ἂν ἡμέρᾳ φάγητε ἀπ᾽ αὐτοῦ, θανάτῳ ἀποθανεῖσθε.
18 Καὶ εἶπεν κύριος ὁ θεός Οὐ καλὸν εἶναι τὸν ἄνθρωπον μόνον· ποιήσωμεν αὐτῷ βοηθὸν κατ᾽ αὐτόν. 19 καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς ἔτι ἐκ τῆς γῆς πάντα τὰ θηρία τοῦ ἀγροῦ καὶ πάντα τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἤγαγεν αὐτὰ πρὸς τὸν Αδαμ ἰδεῖν, τί καλέσει αὐτά, καὶ πᾶν, ὃ ἐὰν ἐκάλεσεν αὐτὸ Αδαμ ψυχὴν ζῶσαν, τοῦτο ὄνομα αὐτοῦ. 20 Καὶ ἐκάλεσεν Αδαμ ὀνόματα πᾶσιν τοῖς κτήνεσιν καὶ πᾶσι τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ καὶ πᾶσι τοῖς θηρίοις τοῦ ἀγροῦ, τῷ δὲ Αδαμ οὐχ εὑρέθη βοηθὸς ὅμοιος αὐτῷ. 21 καὶ ἐπέβαλεν ὁ θεὸς ἔκστασιν ἐπὶ τὸν Αδαμ, καὶ ὕπνωσεν· καὶ ἔλαβεν μίαν τῶν πλευρῶν αὐτοῦ καὶ ἀνεπλήρωσεν σάρκα ἀντ᾽ αὐτῆς. 22 καὶ ᾠκοδόμησεν κύριος ὁ θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ Αδαμ, εἰς γυναῖκα καὶ ἤγαγεν αὐτὴν πρὸς τὸν Αδαμ. 23 καὶ εἶπεν Αδαμ Τοῦτο νῦν ὀστοῦν ἐκ τῶν ὀστέων μου καὶ σὰρξ ἐκ τῆς σαρκός μου· αὕτη κληθήσεται γυνή, ὅτι ἐκ τοῦ ἀνδρὸς αὐτῆς ἐλήμφθη αὕτη. 24 ἕνεκεν τούτου καταλείψει ἄνθρωπος τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ καὶ προσκολληθήσεται πρὸς τὴν γυναῖκα αὐτοῦ, καὶ ἔσονται οἱ δύο εἰς σάρκα μίαν. 25 καὶ ἦσαν οἱ δύο γυμνοί, ὅ τε Αδαμ καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ, καὶ οὐκ ᾐσχύνοντο.

3,1 Ὁ δὲ ὄφις ἦν φρονιμώτατος πάντων τῶν θηρίων τῶν ἐπὶ τῆς γῆς, ὧν ἐποίησεν κύριος ὁ θεός· καὶ εἶπεν ὁ ὄφις τῇ γυναικί Τί ὅτι εἶπεν ὁ θεός Οὐ μὴ φάγητε ἀπὸ παντὸς ξύλου τοῦ ἐν τῷ παραδείσῳ; 2 καὶ εἶπεν ἡ γυνὴ τῷ ὄφει Ἀπὸ καρποῦ ξύλου τοῦ παραδείσου φαγόμεθα, 3 ἀπὸ δὲ καρποῦ τοῦ ξύλου, ὅ ἐστιν ἐν μέσῳ τοῦ παραδείσου, εἶπεν ὁ θεός Οὐ φάγεσθε ἀπ᾽ αὐτοῦ οὐδὲ μὴ ἅψησθε αὐτοῦ, ἵνα μὴ ἀποθάνητε. 4 καὶ εἶπεν ὁ ὄφις τῇ γυναικί Οὐ θανάτῳ ἀποθανεῖσθε· 5 ᾔδει γὰρ ὁ θεὸς ὅτι ἐν ᾗ ἂν ἡμέρᾳ φάγητε ἀπ᾽ αὐτοῦ, διανοιχθήσονται ὑμῶν οἱ ὀφθαλμοί, καὶ ἔσεσθε ὡς θεοὶ γινώσκοντες καλὸν καὶ πονηρόν. 6 καὶ εἶδεν ἡ γυνὴ ὅτι καλὸν τὸ ξύλον εἰς βρῶσιν καὶ ὅτι ἀρεστὸν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν καὶ ὡραῖόν ἐστιν τοῦ κατανοῆσαι, καὶ λαβοῦσα τοῦ καρποῦ αὐτοῦ ἔφαγεν· καὶ ἔδωκεν καὶ τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς μετ᾽ αὐτῆς, καὶ ἔφαγον. 7 καὶ διηνοίχθησαν οἱ ὀφθαλμοὶ τῶν δύο, καὶ ἔγνωσαν ὅτι γυμνοὶ ἦσαν, καὶ ἔρραψαν φύλλα συκῆς καὶ ἐποίησαν ἑαυτοῖς περιζώματα.
8 Καὶ ἤκουσαν τὴν φωνὴν κυρίου τοῦ θεοῦ περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ τὸ δειλινόν, καὶ ἐκρύβησαν ὅ τε Αδαμ καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ ἀπὸ προσώπου κυρίου τοῦ θεοῦ ἐν μέσῳ τοῦ ξύλου τοῦ παραδείσου. 9 καὶ ἐκάλεσεν κύριος ὁ θεὸς τὸν Αδαμ καὶ εἶπεν αὐτῷ Αδαμ, ποῦ εἶ; 10 καὶ εἶπεν αὐτῷ Τὴν φωνήν σου ἤκουσα περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ καὶ ἐφοβήθην, ὅτι γυμνός εἰμι, καὶ ἐκρύβην. 11 καὶ εἶπεν αὐτῷ Τίς ἀνήγγειλέν σοι ὅτι γυμνὸς εἶ; μὴ ἀπὸ τοῦ ξύλου, οὗ ἐνετειλάμην σοι τούτου μόνου μὴ φαγεῖν ἀπ᾽ αὐτοῦ, ἔφαγες; 12 καὶ εἶπεν ὁ Αδαμ Ἡ γυνή, ἣν ἔδωκας μετ᾽ ἐμοῦ, αὕτη μοι ἔδωκεν ἀπὸ τοῦ ξύλου, καὶ ἔφαγον. 13 καὶ εἶπεν κύριος ὁ θεὸς τῇ γυναικί Τί τοῦτο ἐποίησας; καὶ εἶπεν ἡ γυνή Ὁ ὄφις ἠπάτησέν με, καὶ ἔφαγον. 14 καὶ εἶπεν κύριος ὁ θεὸς τῷ ὄφει Ὅτι ἐποίησας τοῦτο, ἐπικατάρατος σὺ ἀπὸ πάντων τῶν κτηνῶν καὶ ἀπὸ πάντων τῶν θηρίων τῆς γῆς· ἐπὶ τῷ στήθει σου καὶ τῇ κοιλίᾳ πορεύσῃ καὶ γῆν φάγῃ πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σου. 15 καὶ ἔχθραν θήσω ἀνὰ μέσον σου καὶ ἀνὰ μέσον τῆς γυναικὸς καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματός σου καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματος αὐτῆς· αὐτός σου τηρήσει κεφαλήν, καὶ σὺ τηρήσεις αὐτοῦ πτέρναν. 16 καὶ τῇ γυναικὶ εἶπεν Πληθύνων πληθυνῶ τὰς λύπας σου καὶ τὸν στεναγμόν σου, ἐν λύπαις τέξῃ τέκνα· καὶ πρὸς τὸν ἄνδρα σου ἡ ἀποστροφή σου, καὶ αὐτός σου κυριεύσει. 17 τῷ δὲ Αδαμ εἶπεν Ὅτι ἤκουσας τῆς φωνῆς τῆς γυναικός σου καὶ ἔφαγες ἀπὸ τοῦ ξύλου, οὗ ἐνετειλάμην σοι τούτου μόνου μὴ φαγεῖν ἀπ᾽ αὐτοῦ, ἐπικατάρατος ἡ γῆ ἐν τοῖς ἔργοις σου· ἐν λύπαις φάγῃ αὐτὴν πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σου· 18 ἀκάνθας καὶ τριβόλους ἀνατελεῖ σοι, καὶ φάγῃ τὸν χόρτον τοῦ ἀγροῦ. 19 ἐν ἱδρῶτι τοῦ προσώπου σου φάγῃ τὸν ἄρτον σου ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήμφθης· ὅτι γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύσῃ. 20 καὶ ἐκάλεσεν Αδαμ τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Ζωή, ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων.
21 Καὶ ἐποίησεν κύριος ὁ θεὸς τῷ Αδαμ καὶ τῇ γυναικὶ αὐτοῦ χιτῶνας δερματίνους καὶ ἐνέδυσεν αὐτούς. 22 καὶ εἶπεν ὁ θεός Ἰδοὺ Αδαμ γέγονεν ὡς εἷς ἐξ ἡμῶν τοῦ γινώσκειν καλὸν καὶ πονηρόν, καὶ νῦν μήποτε ἐκτείνῃ τὴν χεῖρα καὶ λάβῃ τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς καὶ φάγῃ καὶ ζήσεται εἰς τὸν αἰῶνα. 23 καὶ ἐξαπέστειλεν αὐτὸν κύριος ὁ θεὸς ἐκ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς ἐργάζεσθαι τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήμφθη. 24 καὶ ἐξέβαλεν τὸν Αδαμ καὶ κατῴκισεν αὐτὸν ἀπέναντι τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς καὶ ἔταξεν τὰ χερουβιμ καὶ τὴν φλογίνην ῥομφαίαν τὴν στρεφομένην φυλάσσειν τὴν ὁδὸν τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς.
4,1 Αδαμ δὲ ἔγνω Ευαν τὴν γυναῖκα αὐτοῦ, καὶ συλλαβοῦσα ἔτεκεν τὸν Καιν καὶ εἶπεν Ἐκτησάμην ἄνθρωπον διὰ τοῦ θεοῦ. 2 καὶ προσέθηκεν τεκεῖν τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ τὸν Αβελ. καὶ ἐγένετο Αβελ ποιμὴν προβάτων, Καιν δὲ ἦν ἐργαζόμενος τὴν γῆν.

Text 2

Septuaginta Deutsch

Der erste Schöpfungsbericht
Die Schöpfung: der sechste Tag (Gen 1,26-31)

26Und Gott sprach: Wir wollen den Menschen machen nach unserem Bild und nach (der) Ähnlichkeit und sie sollen herrschen über die Fische des Meeres und die Flugtiere des Himmels und die Haustiere und über die ganze Erde und über alle Kriechtiere, die auf der Erde kriechen.27Und Gott machte den Menschen. Nach dem Bild Gottes machte er ihn, männlich und weiblich machte er sie. 28Und Gott segnete sie, indem er sagte: Vermehrt euch und werdet zahlreich und füllt die Erde und werdet Herr über sie und herrscht über die Fische des Meeres und die Flugtiere des Himmels und über alle Haustiere und über die ganze Erde und über alle Kriechtiere, die auf der Erde kriechen. 29Und Gott sprach: Siehe, ich gebe euch samentragende Grünpflanzen, jegliches Samen Säende, der auf der ganzen Erde ist, und jegliches Holz, das in sich die Frucht eines samentragenden Samens hat - es wird euch Nahrung sein, 30und allen Wildtieren der Erde und allen Flugtieren des Himmels und jedem Kriechtier, das auf der Erde kriecht, das in sich die Seele des Lebens hat, (gebe ich) auch jegliche frische Grünpflanze als Nahrung. Und so geschah es. 31Und Gott sah alles, was er gemacht hatte, und siehe, alles war sehr gut.

Der zweite Schöpfungsbericht

Das Buch der Entstehung: die Erschaffung des Menschen (Gen 2,4-14)

4Dies ist das Buch der Entstehung von Himmel und Erde, als sie geschah. An diesem Tag machte Gott den Himmel und die Erde 5und alles Grün des Feldes, bevor es auf der Erde entstand, und alle Grünpflanzen des Feldes, bevor sie aufgingen. Gott hatte es nämlich nicht auf die Erde regnen lassen und kein Mensch war da, um die Erde zu bearbeiten, 6eine Quelle aber stieg aus der Erde auf und tränkte das ganze Angesicht der Erde. 7Und Gott formte den Menschen als Aufwurf von der Erde und blies in sein Angesicht Lebensatem, und der Mensch wurde eine lebende Seele. 8Und Gott der Herr pflanzte einen Gartenpark in Edem nach Osten hin und er setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. 9Und Gott ließ noch dazu aus der Erde jeglichen Baum aufgehen, prächtig im Anblick und gut zur Nahrung, und den Baum des Lebens in der Mitte des Gartenparks, und den Baum des Wissens dessen, was von Gut und Böse erkennbar ist. 10Ein Fluss aber geht hervor aus Edem, um den Gartenpark zu tränken, von dort trennt er sich in vier Anfänge. 11Der eine heißt Phison, dieser ist es, der das ganze Land Hevilat umringt, dort wo das Gold ist. 12Das Gold aber jenes Landes ist gut und dort ist Karfunkel und Grünstein. 13Und der zweite Fluss heißt Geon, dieser ist es, der das ganze Land Äthiopien umringt. 14Und der dritte Fluss ist der Tigris, dieser ist es, der den Assyrern gegenüber seinen Weg nimmt. Der vierte Fluss aber, das ist der Euphrat.

Adam und seine Frau im Gartenpark (Gen 2,15-24)

15 Und Gott der Herr nahm den Menschen, den er geformt hatte, und setzte ihn in den Gartenpark, damit er ihn bearbeite und bewache. 16 Und Gott der Herr befahl Adam, indem er sagte: Von jedem Baum im Gartenpark wirst du Nahrung essen. 17Vom Baum des Erkennens von Gut und Böse aber – von ihm werdet ihr nicht essen. An dem Tag aber, da ihr von ihm esst, werdet ihr des Todes sterben. 18Und Gott der Herr sprach: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein ist. Wir wollen ihm einen Beistand machen, der ihm entspricht. 19Und Gott formte noch dazu aus der Erde alle Wildtiere des Feldes und alle Flugtiere des Himmels und er führte sie zu Adam, um zu sehen, wie er sie nennen wird, und jeder Name, den Adam einer lebenden Seele gab, dieser ist ihm zu eigen. 20Und Adam gab allen Haustieren Namen und allen Flugtieren des Himmels und allen Wildtieren des Feldes, für Adam aber wurde kein Beistand gefunden, der ihm gleichartig war. 21Und Gott warf eine Entrückung auf Adam und er ließ ihn einschlafen. Und er nahm eine seiner Rippen und füllte ihre Stelle mit Fleisch aus. 22Und Gott der Herr erbaute aus der Rippe, die er von Adam genommen hatte, eine Frau und führte sie zu Adam. 23Und Adam sprach: Dies ist nun Knochen von meinen Knochen und Fleisch von meinem Fleisch. Diese wird Frau heißen, weil sie aus ihrem Mann genommen wurde. 24Deswegen wird der Mensch seinen Vater und seine Mutter verlassen und sich mit seiner Frau verbinden und die zwei werden ein Fleisch sein.

Sündenfall und Vertreibung (Gen 3,1[2,25]–3,24)

3,1[2,25]Und die zwei waren nackt, Adam und seine Frau, und sie schämten sich nicht. [3,1]Die Schlange aber war das klügste aller Wildtiere auf der Erde, welche Gott der Herr gemacht hatte. Und die Schlange sagte zur Frau: Warum hat Gott gesagt: »Keineswegs esst ihr von irgendeinem Baum im Gartenpark!« 2Und die Frau sagte zur Schlange: Von der Baumesfrucht des Gartenparks werden wir essen, 3von der Frucht des Baumes aber, der inmitten des Gartenparks ist, hat Gott gesagt, »ihr werdet nicht von ihm essen, und keineswegs berührt ihr ihn, damit ihr nicht sterbt«. 4Und die Schlange sagte zur Frau: Nicht werdet ihr des Todes sterben. 5Gott nämlich wusste, dass an dem Tag, da ihr von ihm esst, eure Augen geöffnet werden, und ihr werdet wie Götter sein, indem ihr Gut und Böse erkennt. 6Und die Frau sah, dass der Baum gut als Nahrung und dass er für die Augen gefällig anzusehen und prächtig ist für das Verstehen, und sie nahm und aß von seiner Frucht. Und sie gab auch ihrem Mann mit ihr und sie aßen. 7Und die Augen der beiden wurden geöffnet und sie erkannten, dass sie nackt waren, und sie banden Feigenblät-

ter zusammen und sie machten sich Schurze. [8]Und sie hörten die Stimme Gottes des Herrn, als dieser im Gartenpark zur Abendzeit umherging, und sowohl Adam als auch seine Frau verbargen sich vor dem Angesicht Gottes des Herrn inmitten der Bäume des Gartenparks. [9]Und Gott der Herr rief Adam und sagte zu ihm: Adam, wo bist du? [10]Und er sagte zu ihm: Deine Stimme habe ich gehört, als du im Gartenpark umhergingst, und da geriet ich in Furcht, weil ich nackt bin, und ich verbarg mich. [11]Und er sagte zu ihm: Wer hat dir berichtet, dass du nackt bist, wenn du nicht von dem Baum gegessen hast, von dem ich dir befohlen habe, von diesem als einzigem, von ihm nicht zu essen? [12]Und Adam sprach: Die Frau, die du mir beigegeben hast, die hat mir von dem Baum gegeben und ich habe gegessen. [13]Und Gott sagte zur Frau: Warum hast du das gemacht? Und die Frau sagte: Die Schlange hat mich getäuscht und ich habe gegessen. [14]Und Gott der Herr sagte zur Schlange: Weil du das gemacht hast, bist du verflucht weg von allen Haustieren und weg von allen Wildtieren der Erde. Auf deiner Brust und deinem Bauch wirst du gehen und Erde wirst du essen alle Tage deines Lebens. [15]Und Feindschaft werde ich setzen zwischen dir und zwischen der Frau und zwischen deiner Nachkommenschaft und zwischen ihrer Nachkommenschaft. Er wird deinem Kopf auflauern und du wirst seiner Ferse auflauern. [16] Und zur Frau sagte er: überaus zahlreich werde ich deine Schmerzen und dein Jammern machen. Unter Schmerzen wirst du Kinder gebären und zu deinem Mann wird deine Hinwendung sein und er wird über dich herrschen. [17]Zu Adam aber sagte er: Weil du auf die Stimme deiner Frau gehört hast und von dem Baum gegessen hast, von dem ich dir befohlen habe, von diesem als einzigem, von ihm nicht zu essen, sei die Erde verflucht in deinen Arbeiten. Unter Schmerzen wirst du sie (die Erde) essen alle Tage deines Lebens. [18]Dornen und Disteln wird sie dir aufgehen lassen und du wirst die Grünpflanzen des Feldes essen. [19]Im Schweiß deines Angesichts wirst du dein Brot essen, bis du zurückkehrst zur Erde, aus der du genommen wurdest; denn Erde bist du und zur Erde wirst du zurückkehren. [20]Und Adam gab seiner Frau den Namen Zoe, denn diese ist die Mutter aller Lebenden. [21]Und Gott der Herr machte Adam und seiner Frau lederne Gewänder und bekleidete sie. [22]Und Gott sagte: Siehe, Adam ist wie einer von uns geworden darin, Gut und Böse zu erkennen. Und nun, dass er nur nicht die Hand ausstrecke und nehme von dem Baum des Lebens und esse! Dann wird er auf ewig leben! [23]Und Gott der Herr schickte ihn weg aus dem Gartenpark der Üppigkeit, um die Erde zu bearbeiten, aus der er genommen worden war. [24]Und er warf Adam hinaus und siedelte ihn gegenüber dem Gartenpark der Üppigkeit an und er stellte die Cherubim und das flammend sich hin und her wendende Schwert auf, um den Weg zum Baum des Lebens zu bewachen.

Kain und Abel (Gen 4,1-2)

[1]Adam aber erkannte Eva, seine Frau, und sie wurde schwanger und gebar Kain und sie sagte: Ich habe einen Menschen gewonnen durch Gott. [2]Und sie gebar noch einmal, seinen Bruder Abel. Und Abel wurde Schafhirt, Kain aber bearbeitete die Erde.

Tafeln 1-192



1



2

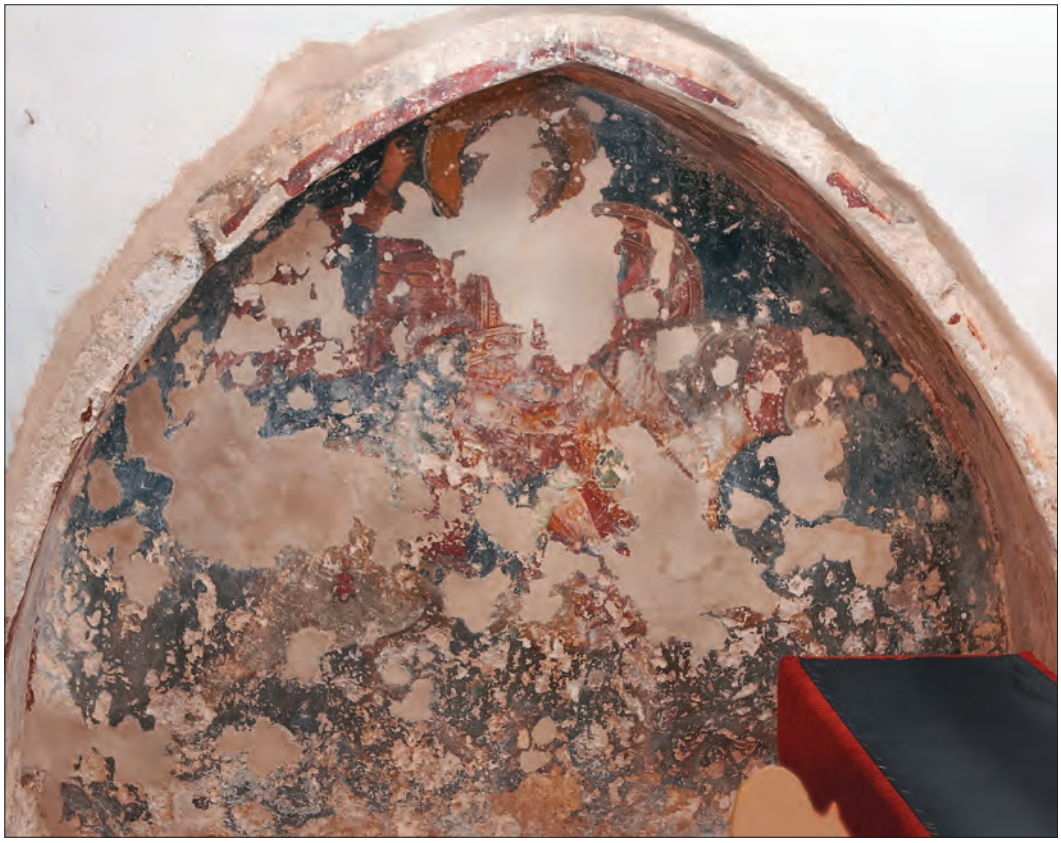
Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Außenansicht von Nordosten. – **2** Außenansicht von Nordwesten. – (Fotos M. Horn).



Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): Fresken im westlichen Kreuzarm, südlicher Teil. – (Foto M. Horn).



Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): Fresken im westlichen Kreuzarm, nördlicher Teil. – (Foto M. Horn).



1



2

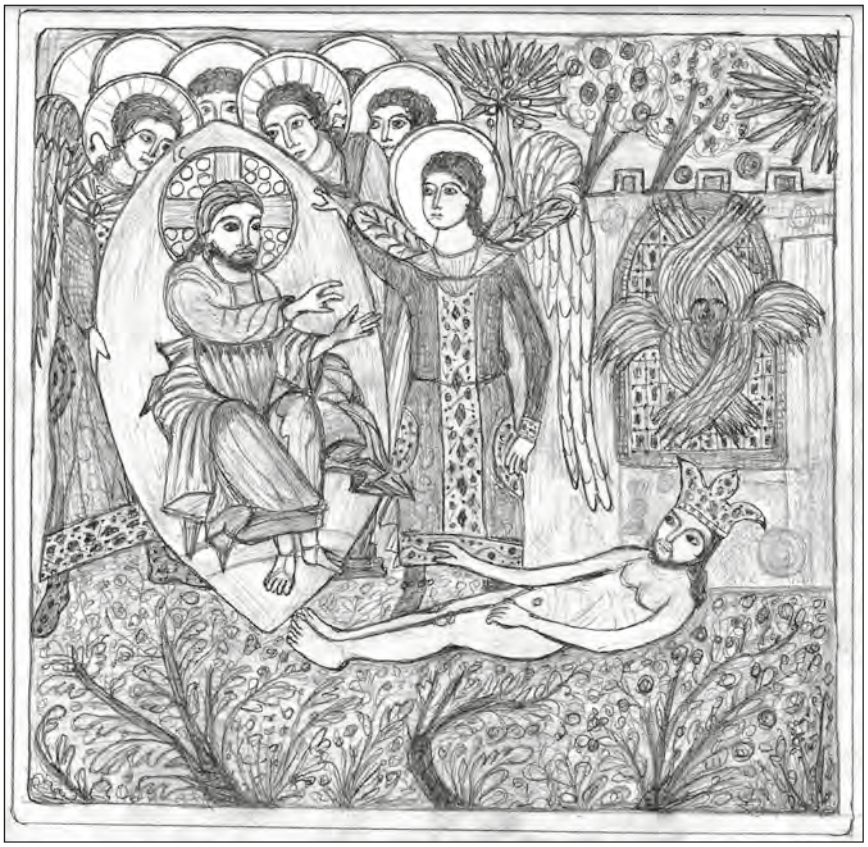
Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Nische der Südwand: Heiliger Georgios. – **2** Adventus. – (Fotos M. Horn).



Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): Adventus, Gleichnisse, Adam-und-Eva-Szenen. – (Foto M. Horn).



1



2

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Erschaffung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

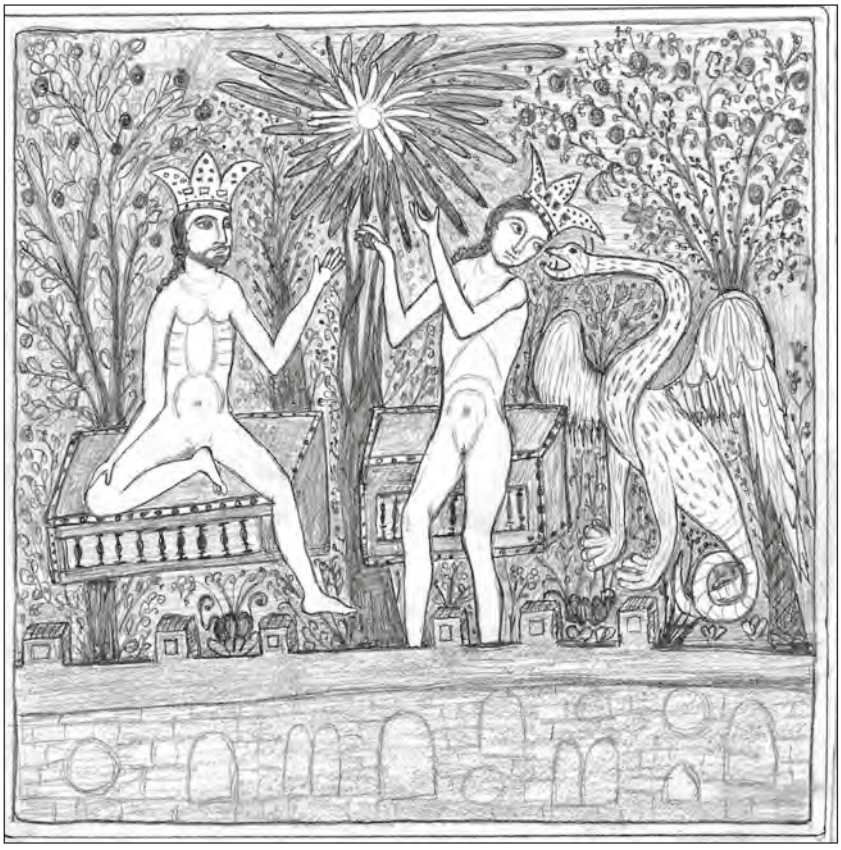


2

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Erschaffung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

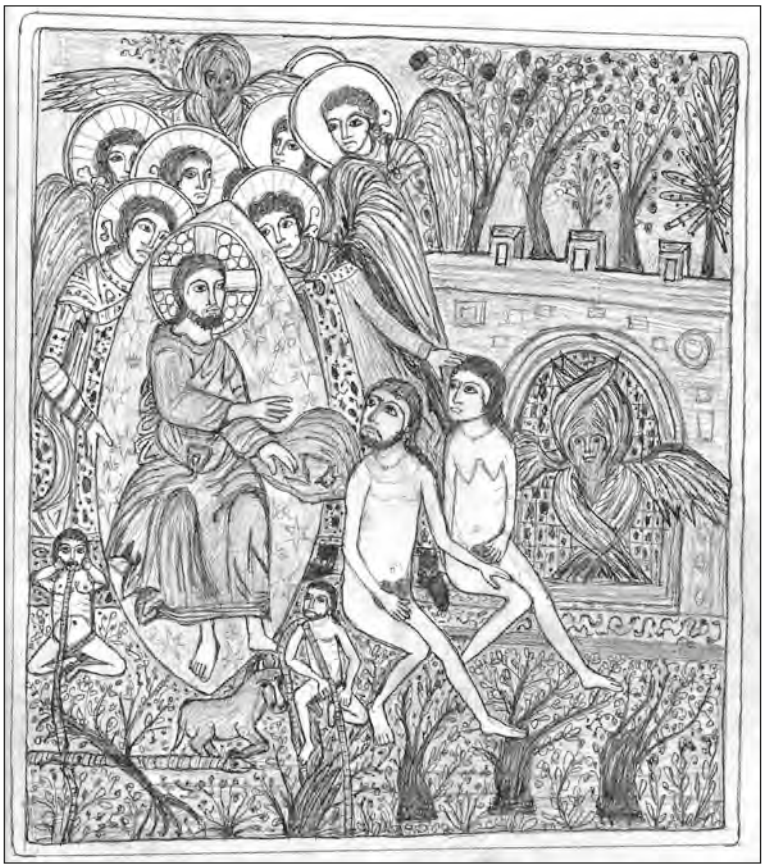


2

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Sündenfall. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Anrufung, Gericht, Urteil. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Strafe Evas. – **2** Strafe Adams. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): Jungfrauengleichnis. – **2** Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Jungfrauengleichnis. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): Gleichnis von der königlichen Hochzeit. – **2** Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Gleichnis von der königlichen Hochzeit. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

Evangelismos-Kirche, Evangelismos (Ende 14. Jh.): **1** Paradiesszenen. – **2** Chor der Heiligen Könige. – **3** Maria und Patriarchen. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Soter-Kirche, Potamies, Kreta (nach 1375): Weltgericht. – **2** Christus-Soter-Kirche, Galipha, Kreta: Adventus. – (1 Foto M. Horn; 2 https://static.openit.gr/cretan beaches.com/images/stories/monasteries/churches/heraklion/pediada/galifaxristos/DSC_0097.JPG).



1



2

1 Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Christus aus dem Weltgericht. – **2** Soter-Kirche, Akoumia (1389): Außenansicht von Südosten. – (Fotos M. Horn).



Soter-Kirche, Akoumia (1389): Stifterinschrift und Stifter. – (Foto M. Horn).



1

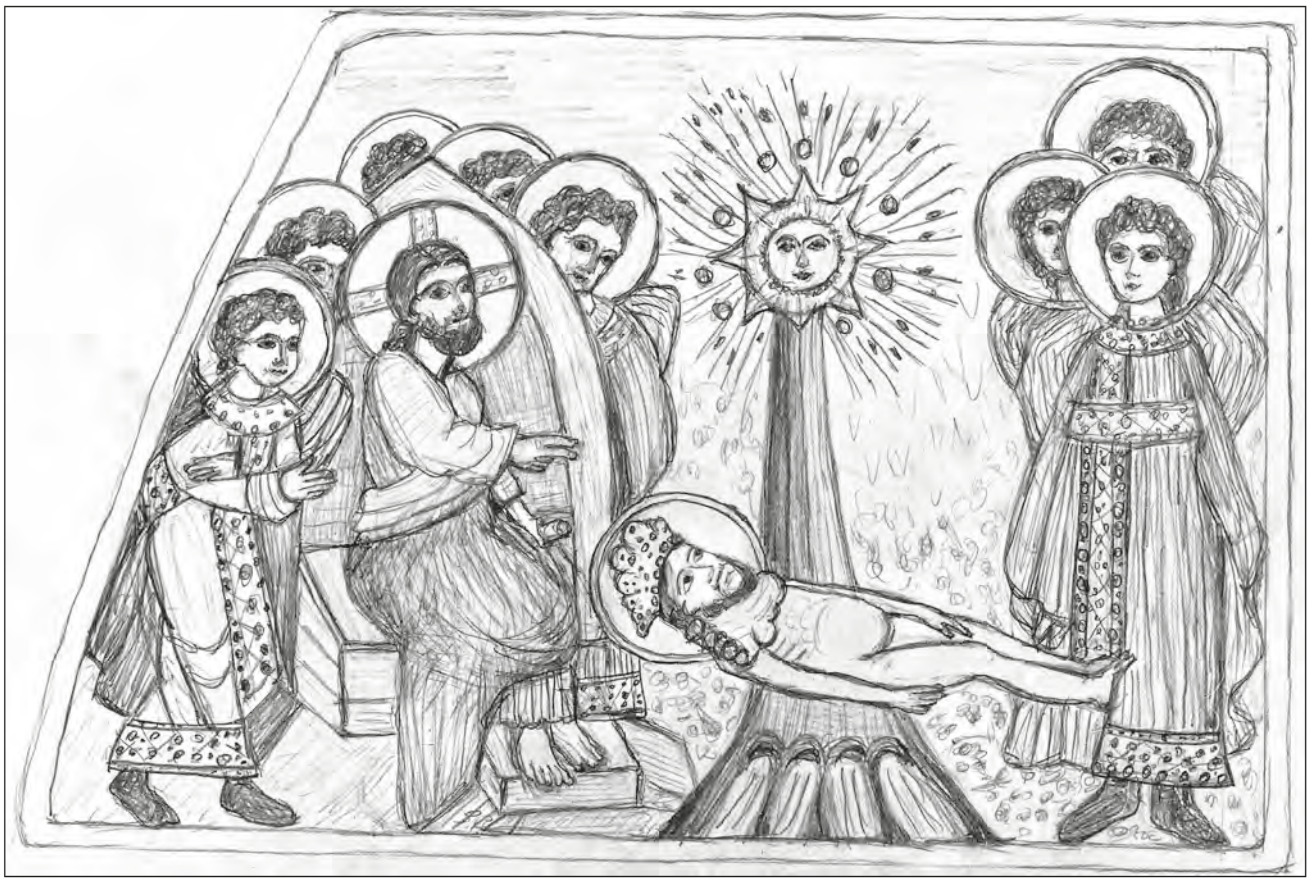


2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Stifterinschrift. – **2** Westwand. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Erschaffung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Erschaffung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).

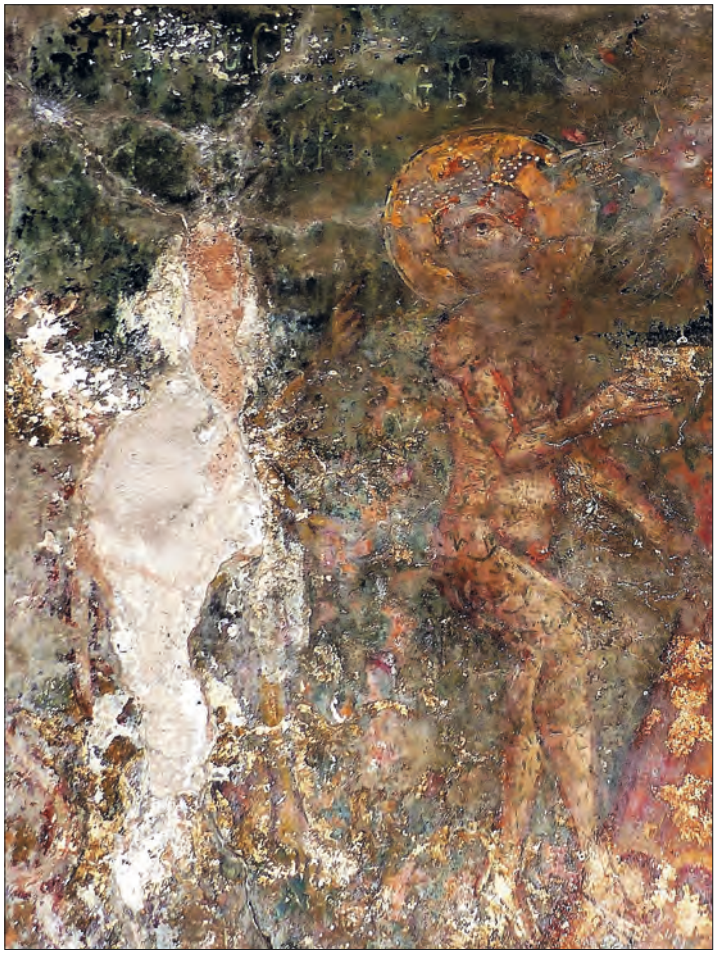


1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Verführung Evas durch den Diabolos, Adam vor den Tieren. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).

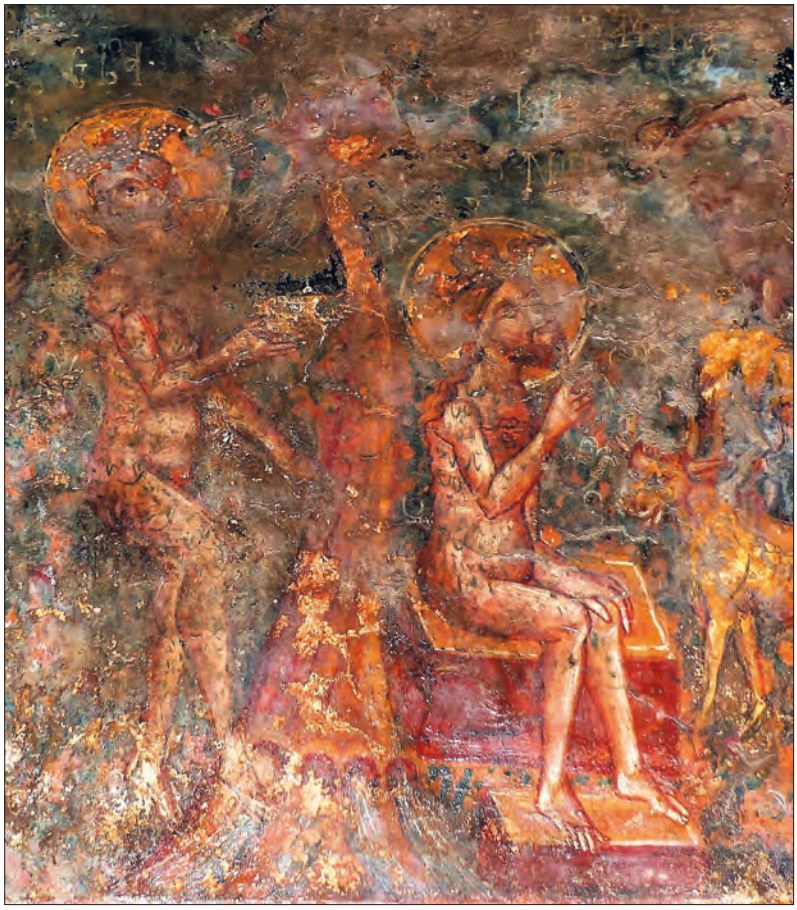


1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): Verführung Evas durch den Diabolos, **1-2** Details. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Verführung Evas und Adam vor den Tieren (Detail). – **2** Adam vor den Tieren (Detail). – (Fotos M. Horn).



1



2

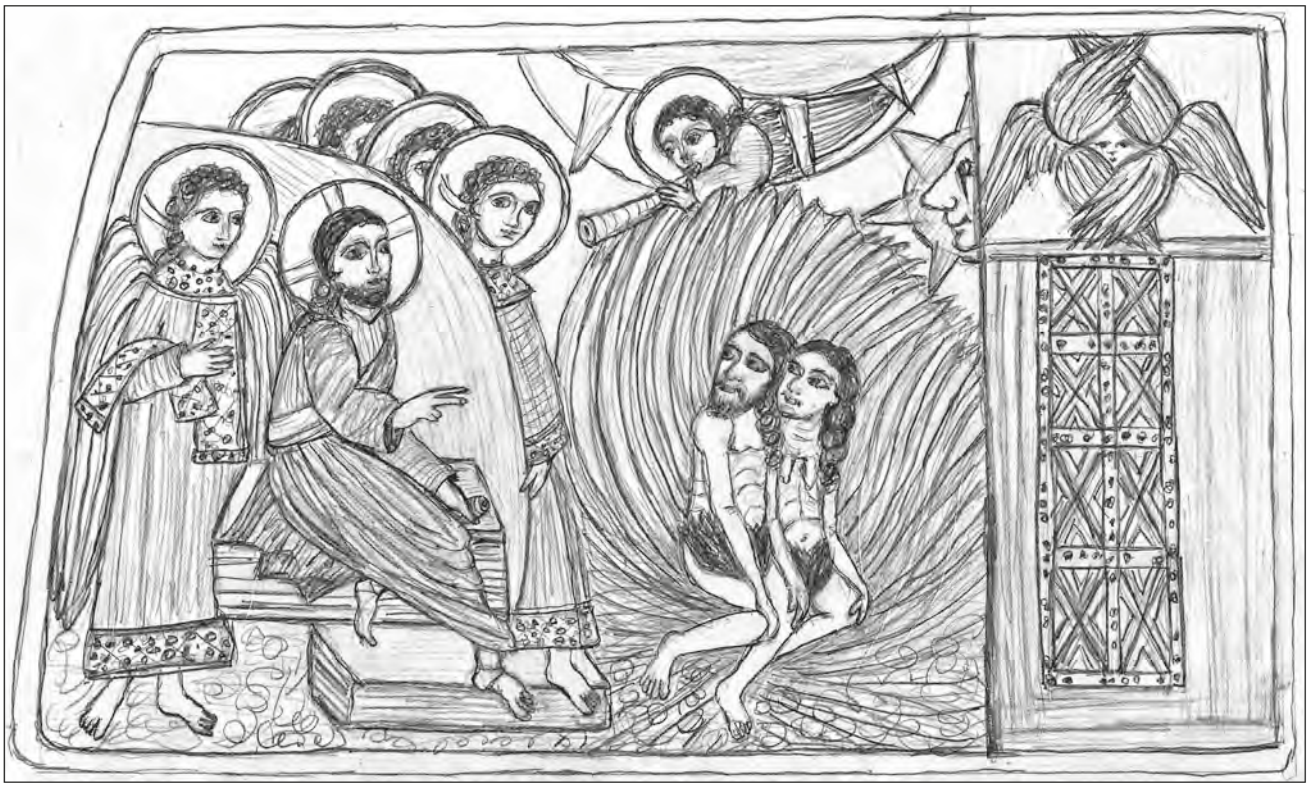
Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Sündenfall. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



Soter-Kirche, Akoumia (1389): Drachenwesen. – (Foto M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Verbergen, Anrufung, Gericht. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

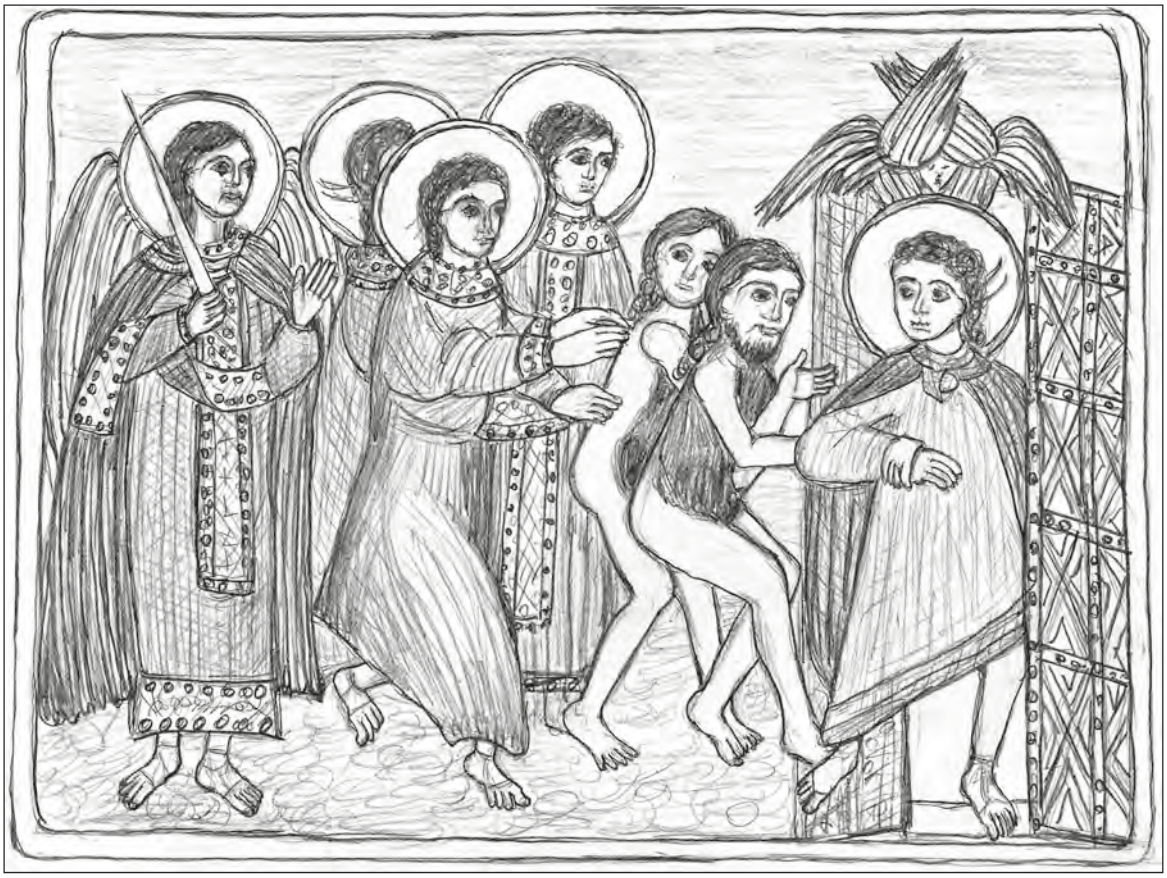


2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Gerichtstribunal. – **2** Adam und Eva im Blätterversteck. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Vertreibung. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Arbeit Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

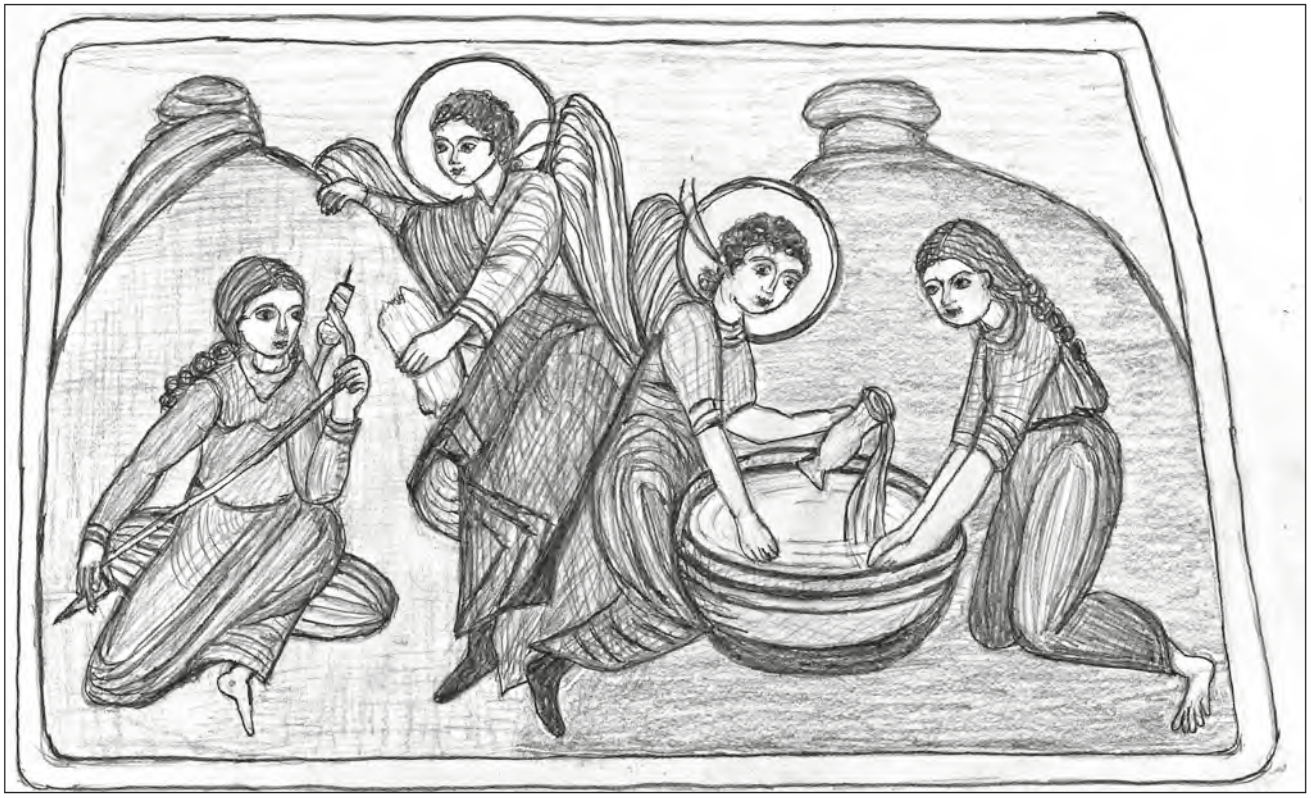


2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Engel. – **2** Engel. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Arbeiten Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).

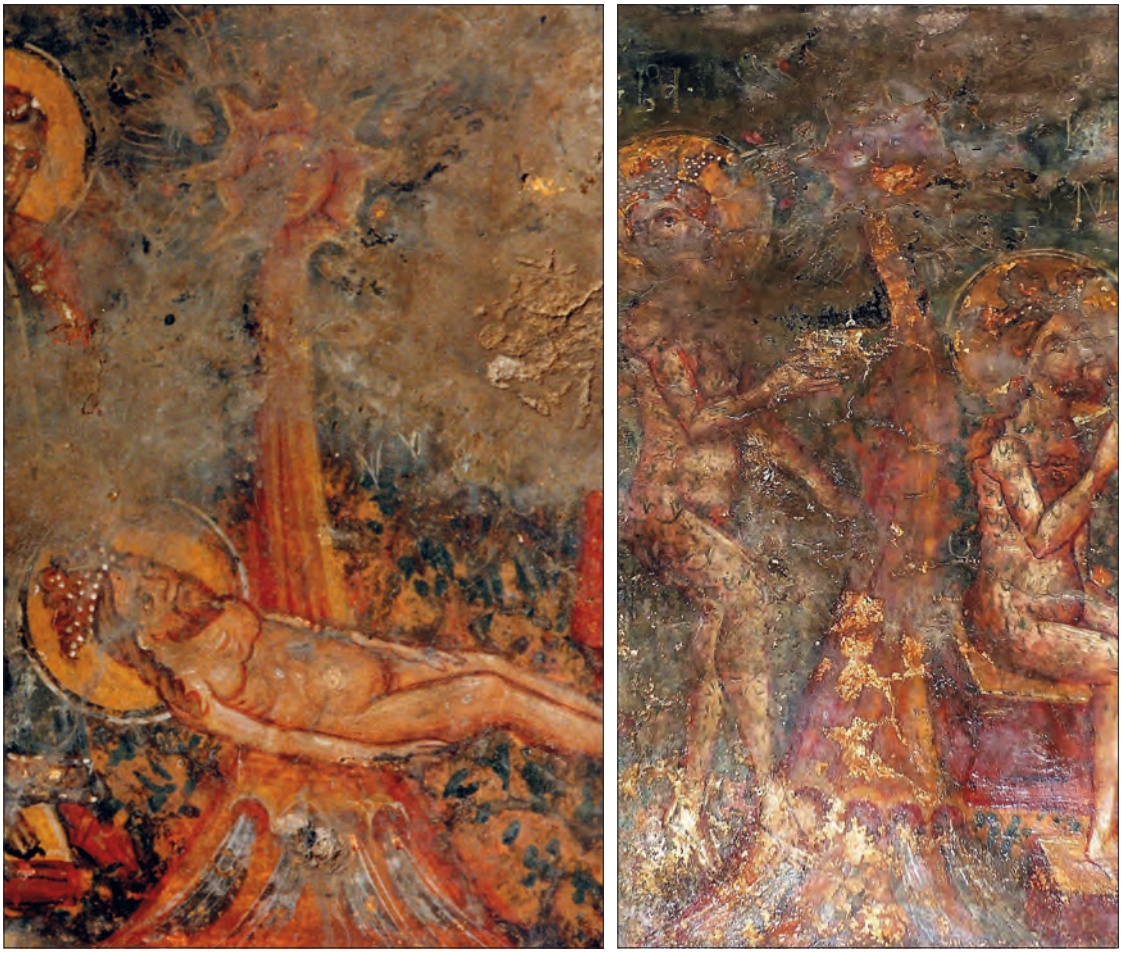


1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Engel. – **2** Engel. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Paradiesbaumgebilde. – **2** Weltgericht: Adventus. – (Fotos M. Horn).



1

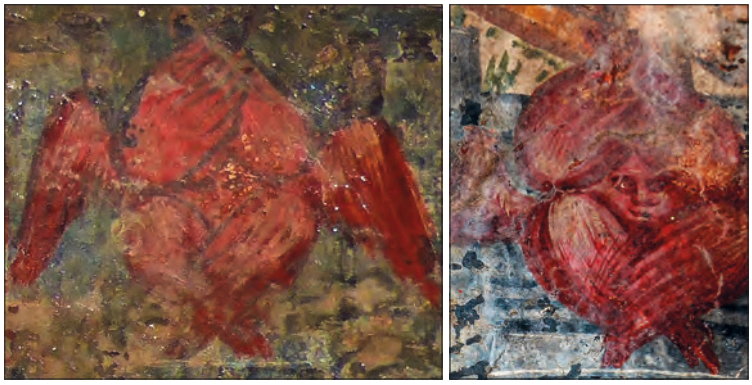


2

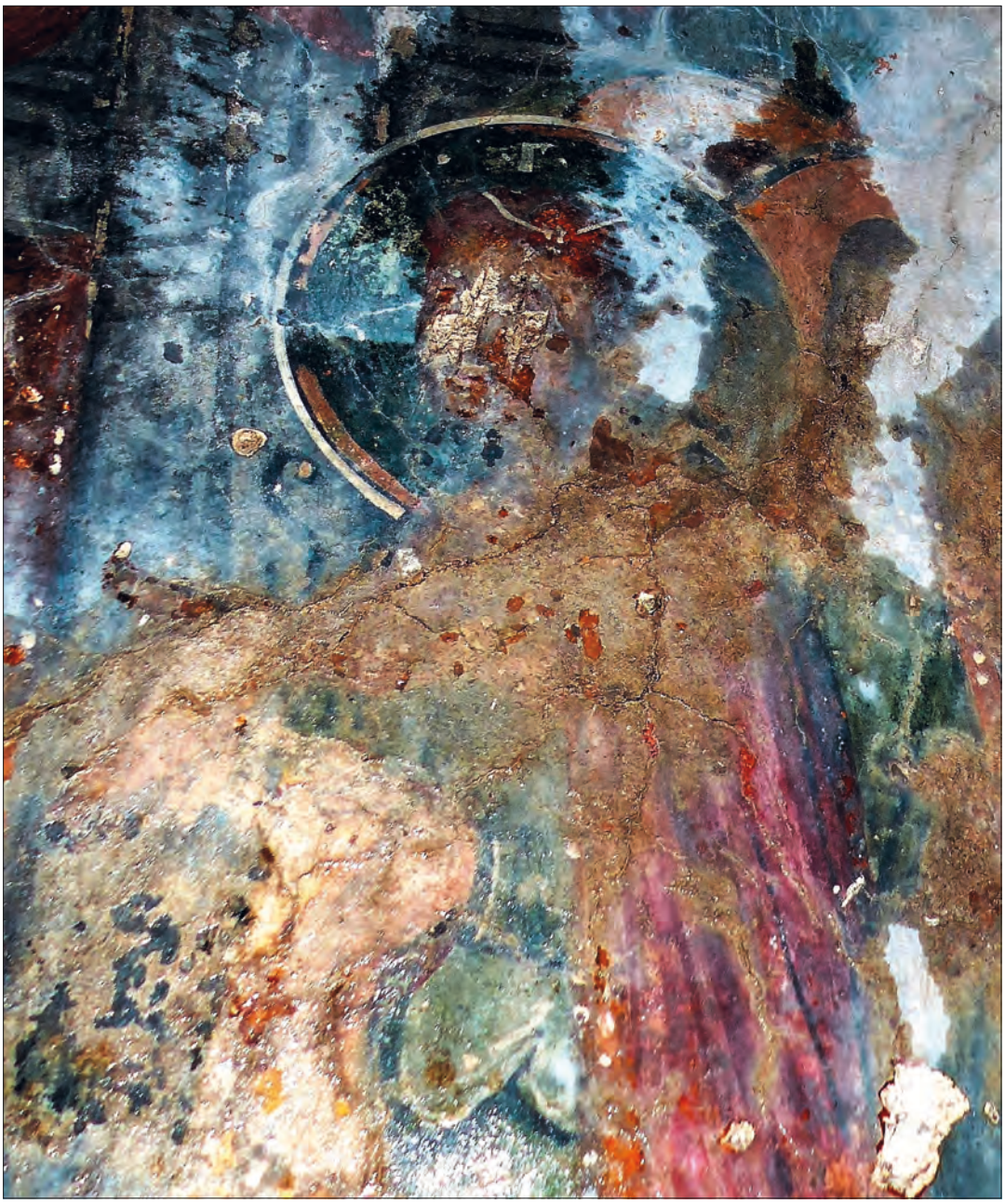
Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Weltgericht an der Ostwand. – **2** Endzeitparadies: Einzug der Gerechten. – (Fotos M. Horn).



Hagios Stephanos-Kirche, Koukoumas (Kastri), Kreta (1391): Endzeitparadies. – (Foto M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Endzeitparadies: Sechsflügler. – **2** Endzeitparadies: König. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Endzeitparadiesgarten: Guter Schächer, Maria und Abraham. – **2** Endzeitparadiesgarten: Paradiesbaum. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Koimesis an der Nordwand. – **2** Stifterin. – (Fotos M. Horn).



1



2

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Samariterin am Brunnen. – **2** Kindermord und Flucht nach Ägypten. – (Fotos M. Horn).



1



2



3



4

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Kindermord (Detail). – **2** Thron des Herodes. – **3** Flucht nach Ägypten. – **4** Paradiestüren. – (Fotos M. Horn)



1



2



3

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Stifter Kostas. – **2** Stifterin Anitza. – **3** Stifter Kostas, Kodex. – (Fotos M. Horn).



1



2

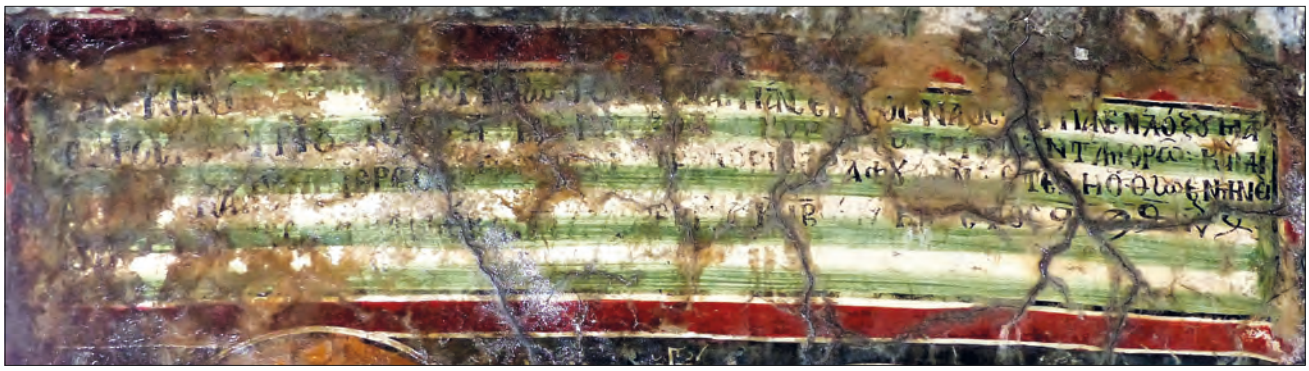


3

Soter-Kirche, Akoumia (1389): **1** Große Deesis mit Stifterin. – **2** Ampelos. – **3** Hagios Antonios-Kirche, Sougia, Kreta (1382/1383): Engel aus der Geburt. – (Fotos M. Horn).



1



2

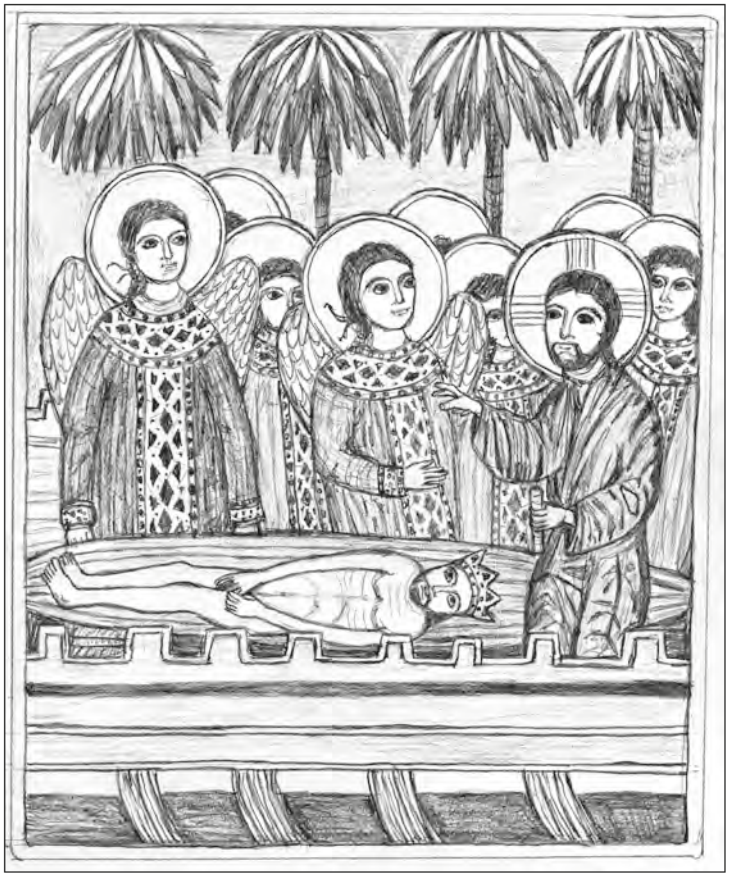
Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Außenansicht von Osten. – **2** Stifterinschrift. – (Fotos M. Horn).



Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): östliches Nordgewölbe. – (Foto M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Erschaffung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

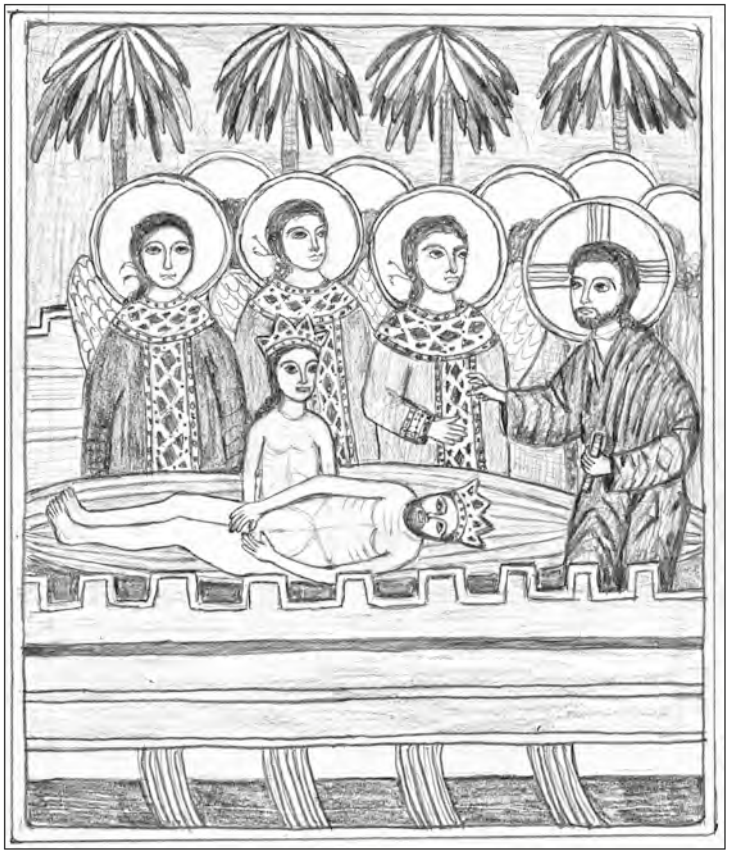


2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Schöpfergruppe. – **2** Adam auf der Geburtsmatte. – (Fotos M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Erschaffung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1-2** Erschaffung Evas (Details). – (Fotos M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Sündenfall. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Drachenwesen. – **2** Eva. – (Fotos M. Horn).



1

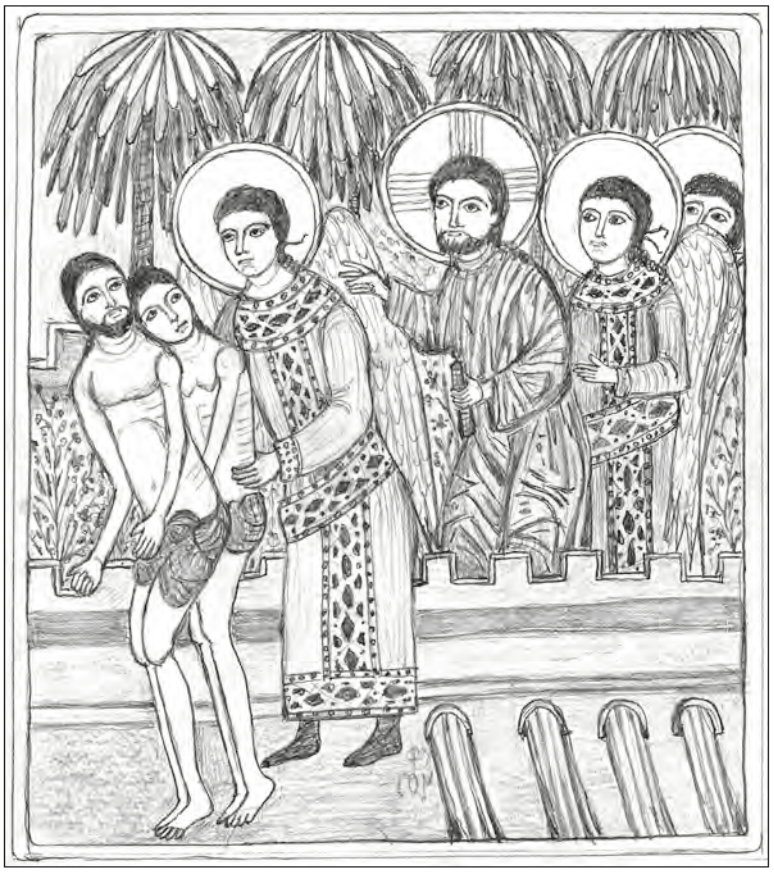


2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Adam und Eva. – **2** Adam. – (Fotos M. Horn).

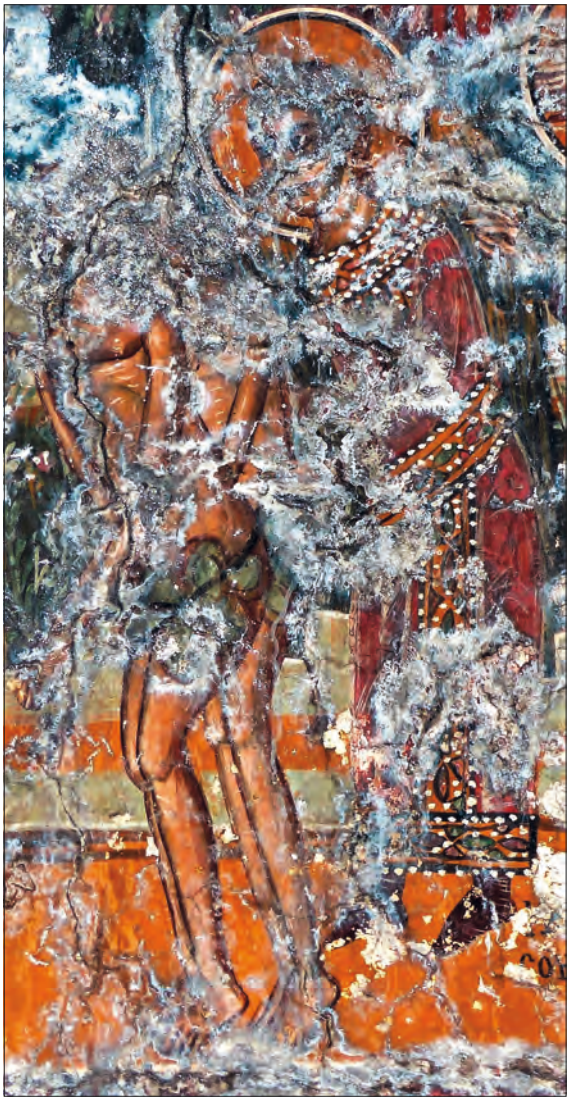


1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Vertreibung. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

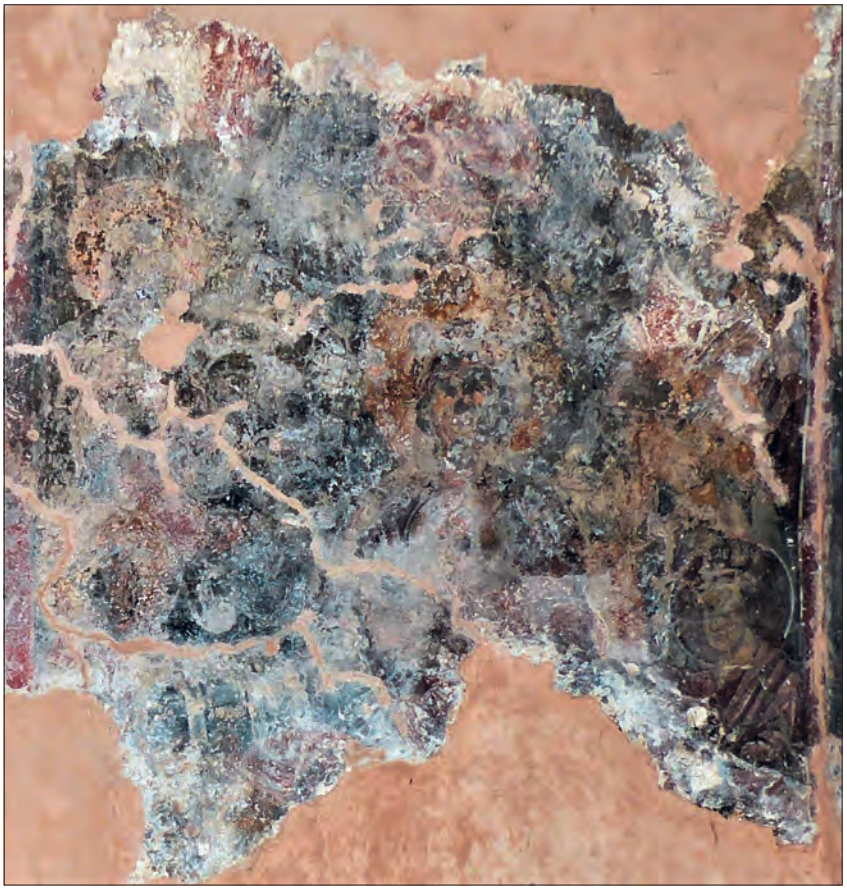


2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1-2** Vertreibungsgriff. – (Fotos M. Horn).



Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten. – **2** Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): Präfigurationen der Gottesmutter: Stifter. – (Fotos M. Horn).



Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): Kreuzerhöhung. – (Foto M. Horn).



Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Kreuzerhöhung. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): Kreuzerhöhung: Stifter. – **2** Hagios Nikolaos-Orphanos-Kirche, Thessaloniki (1310-1320): Kanonarchos. – (1 Foto M. Horn; 2 nach Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos Abb. 77).



1



2

1 Hagios Ioannis-Kloster, Koudoumas, Kreta (1359/1360): Kanonarchos. – **2** Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Kreuzerhöhung: Stifter. – (Fotos M. Horn).



Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): Wurzel Jesse. – (Foto M. Horn).



Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Wurzel Jesse. – (Foto M. Horn).



1



2

Hagios Georgios-Kirche, Ano Viannos (1401): **1** Vertreibung und Radmartyrium des Georgios. – **2** Malereireste an der Westwand. – (Fotos M. Horn).



1

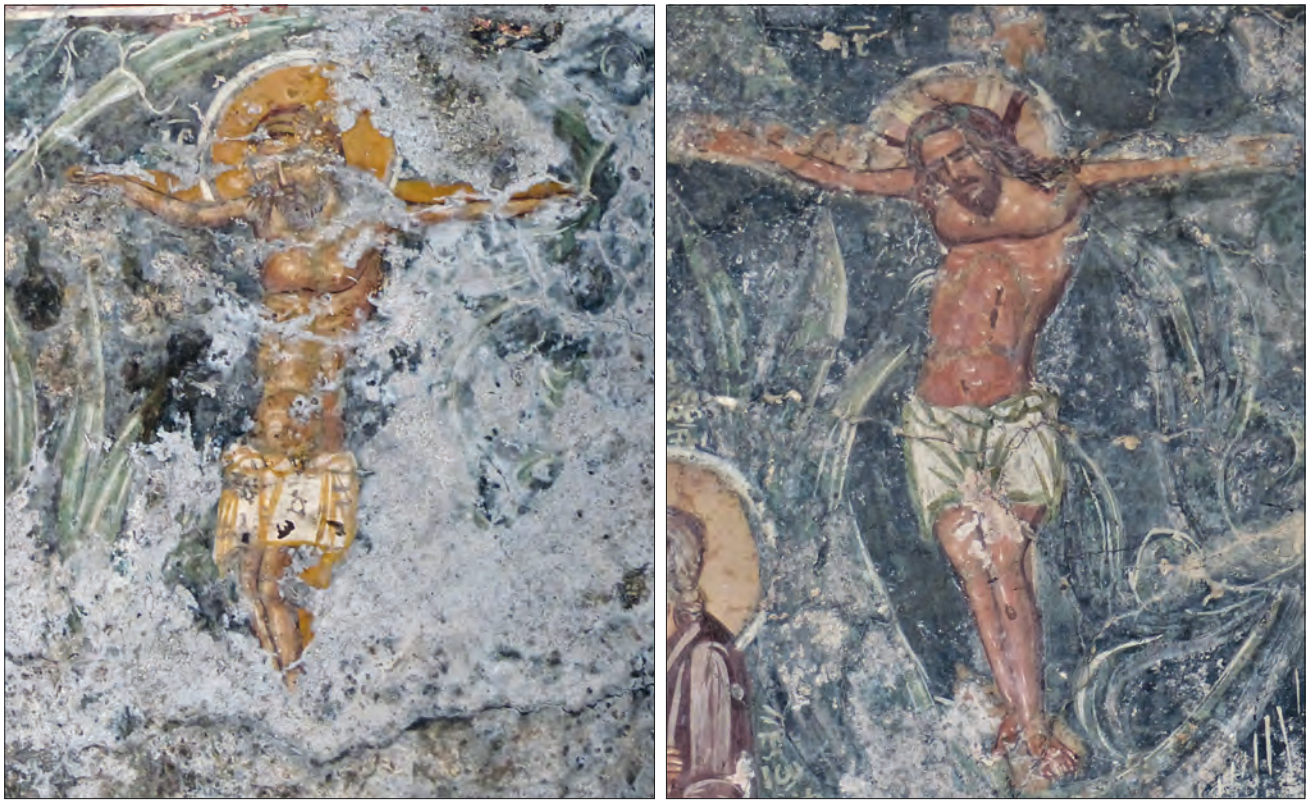


2

Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): **1** Weltgericht an der Westwand. – **2** Paradies. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Einzug ins Paradies. – **2** Ano Viannos, Kalloni: Kreuzigung aus der Wurzel Jesse. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Ano Viannos; Kalloni: Vlies des Gideon aus der Wurzel Jesse. – **2** Ano Viannos; Evangelismos; Kalloni: Paradiesbäume. – (Fotos M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Außenansicht von Nordosten. – **2** Stifterinschrift. – (Fotos M. Horn).



Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Fresken im Narthex, Blick auf die Westwand. – (Foto M. Horn).

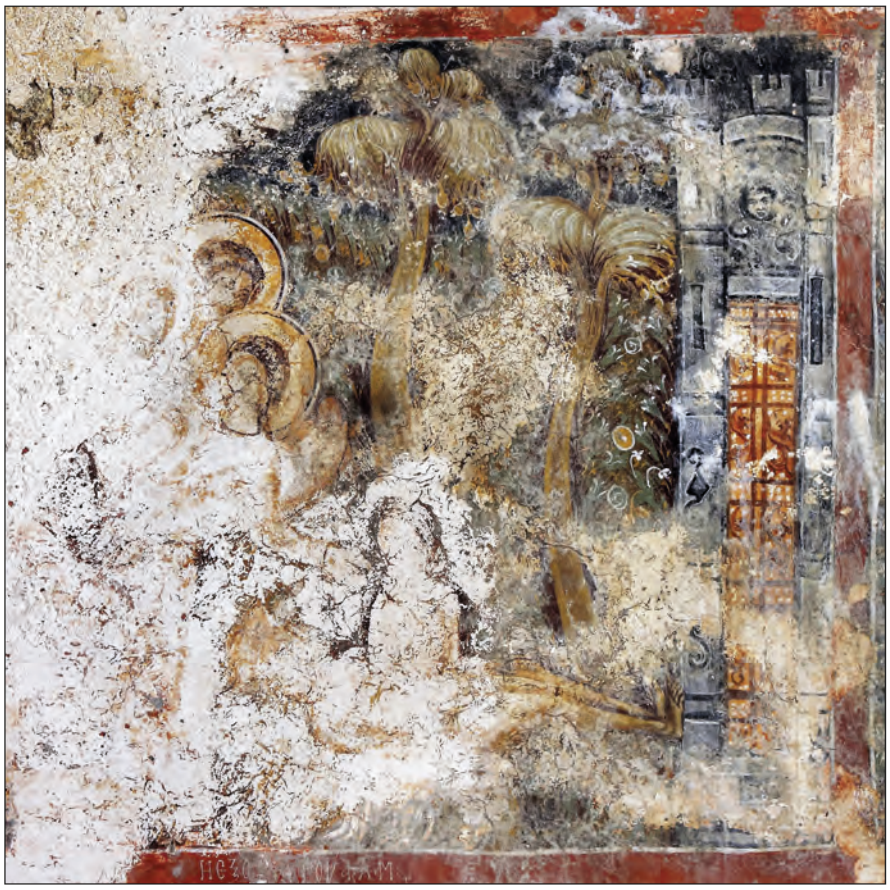


1

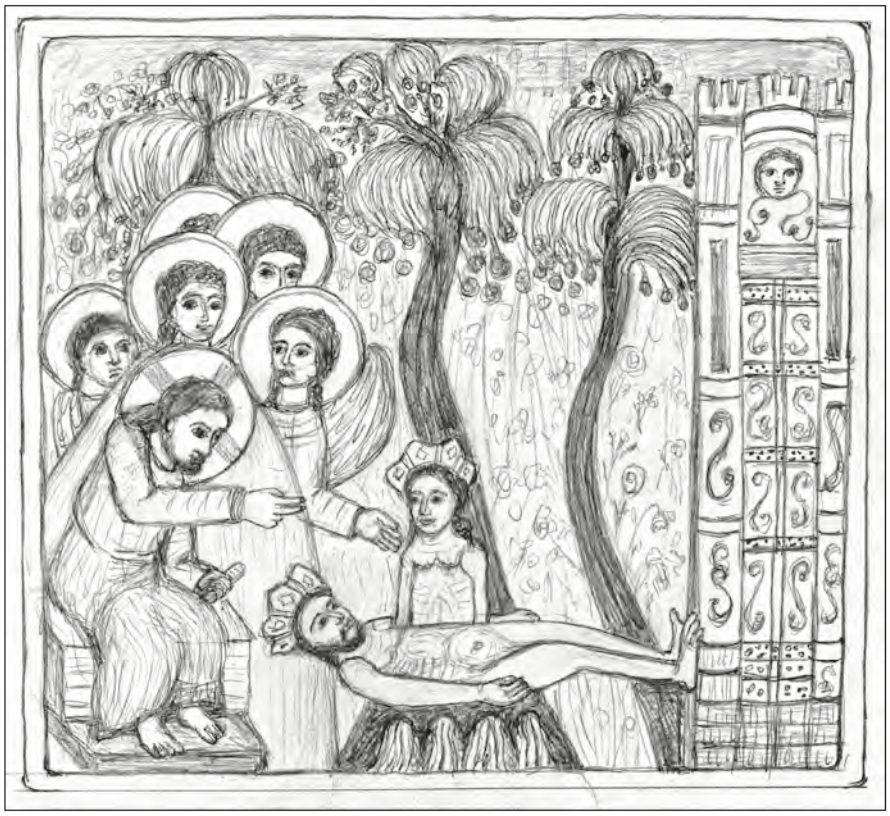


2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Erschaffung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Erschaffung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Versuchung Evas durch den Diabolos, Adam vor den Tieren. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Versuchung Evas durch den Diabolos. – (Foto M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Eva. – **2** Thron Evas. – (Fotos M. Horn).

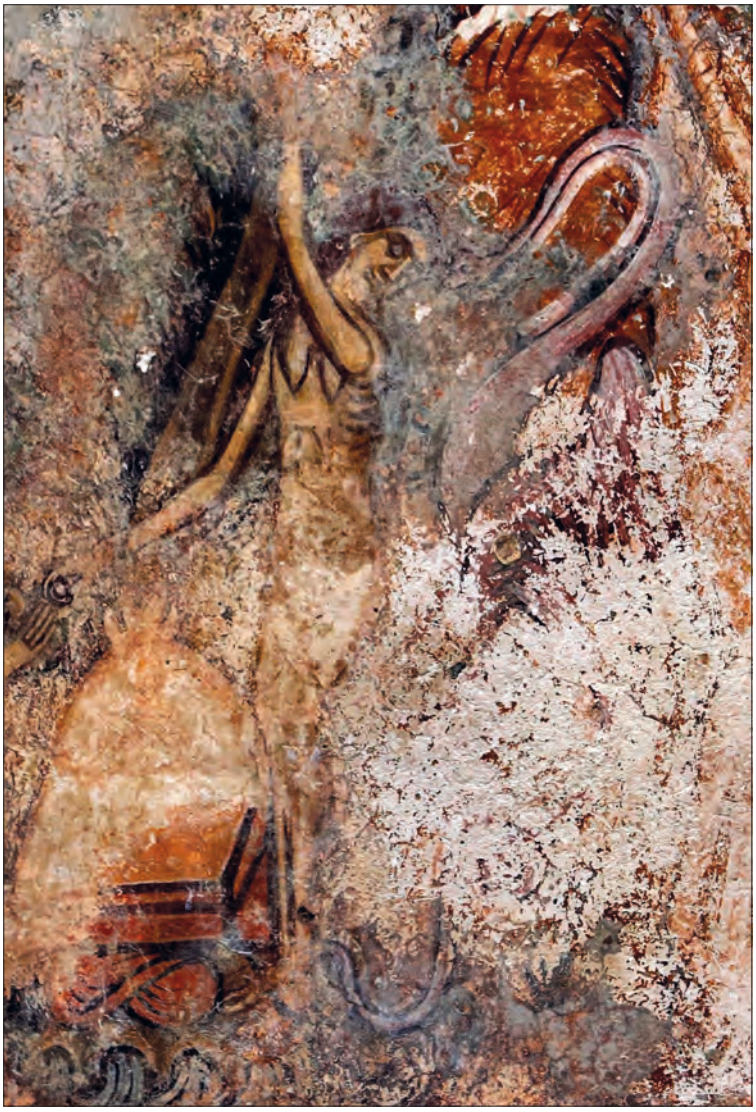


1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Sündenfall und Bedeckung. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1-2** Sündenfall (Details). – (Fotos M. Horn).

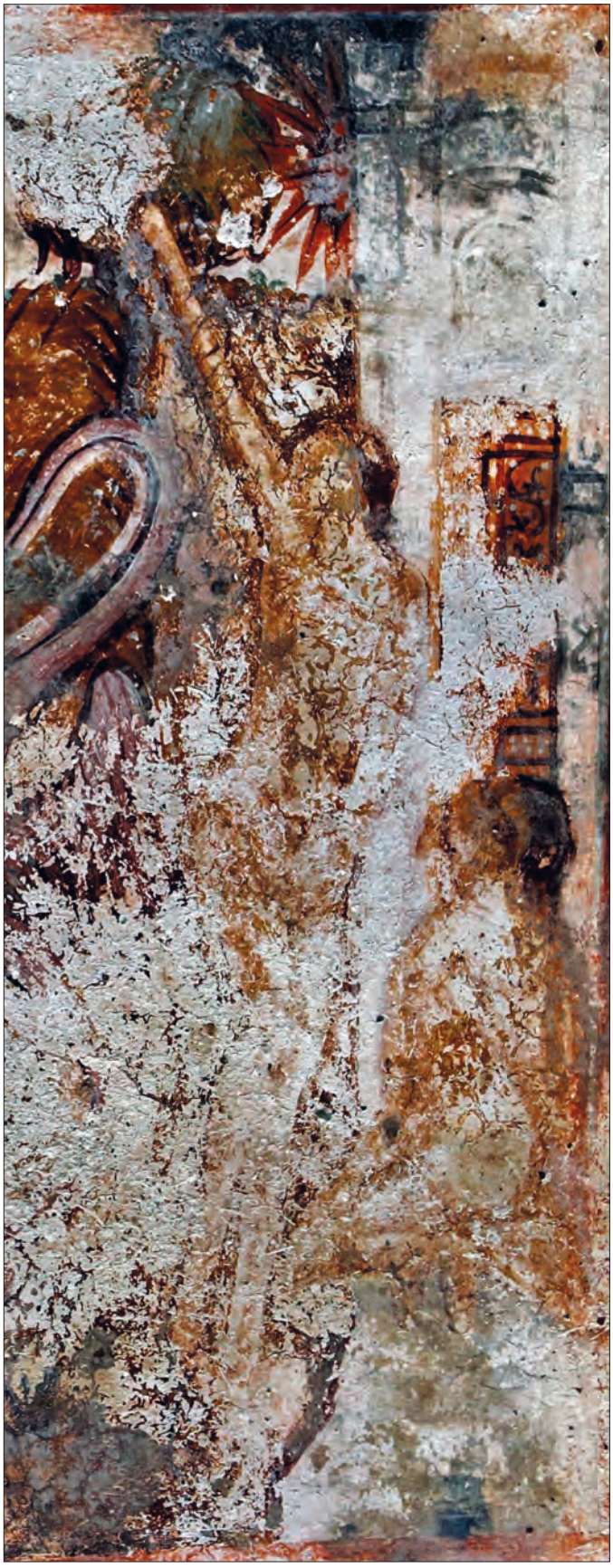


1



2

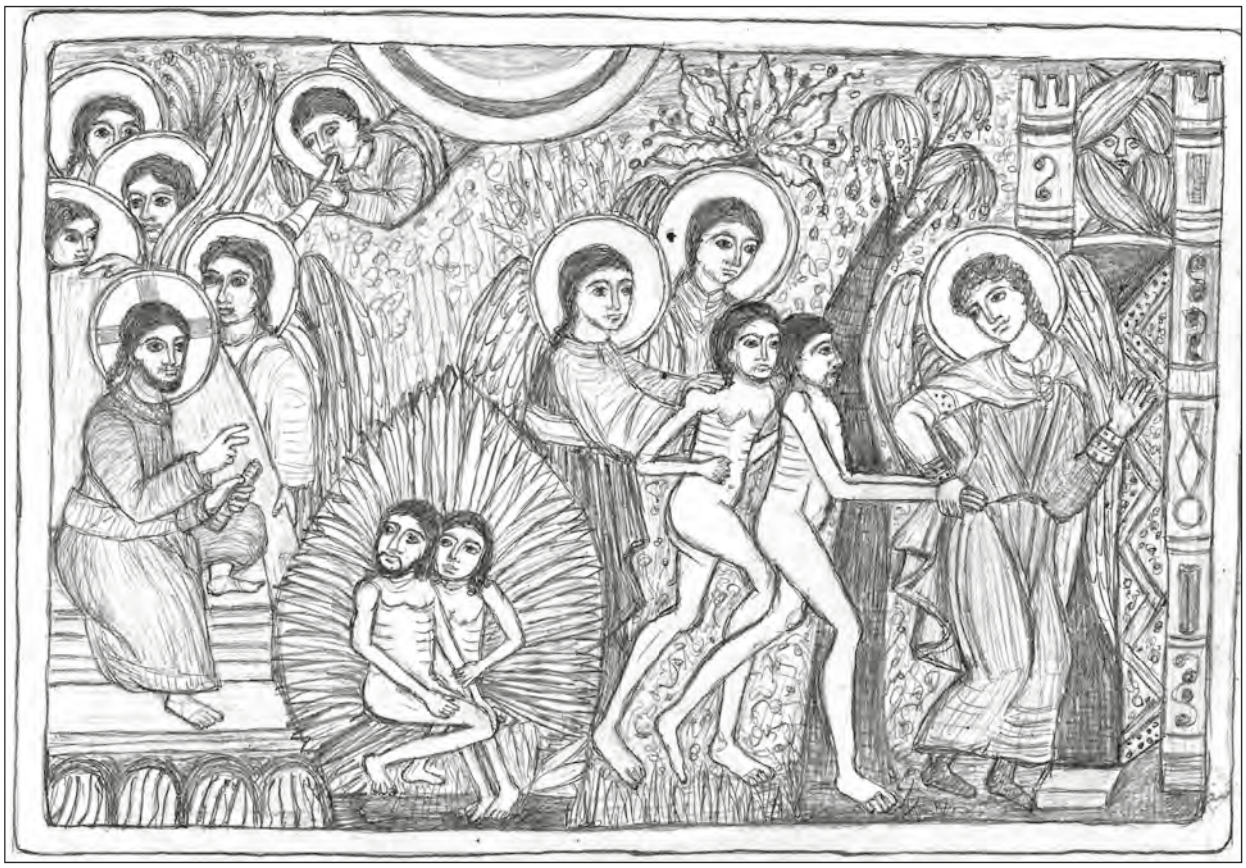
Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Sündenfall (Detail). – **2** Höllentier aus dem Endgericht. – (Fotos M. Horn).



Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Bedeckung. – (Foto M. Horn).



1

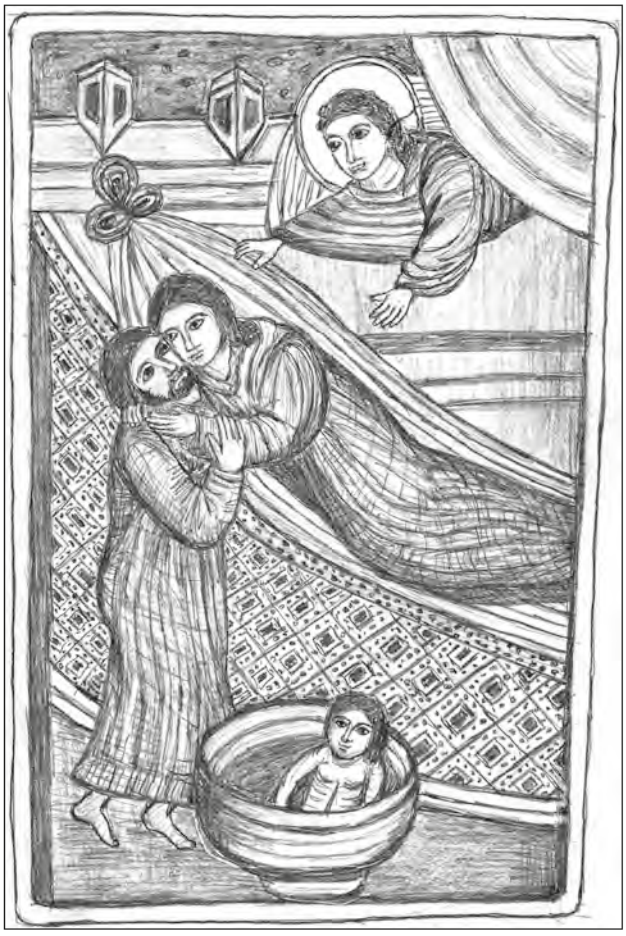


2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Verbergen, Gericht, Vertreibung. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Geburt Kains. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Protoplastenszenen und Endzeitparadies an der Südwand. – (Foto M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1-2** Endzeitparadies. – (Fotos M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Diblochori (1417): **1** Adventus, Weltgericht und Strafszenen an der Westwand. – **2** Durchgangsbogen zum Naos. – (Fotos M. Horn).



Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Wurzel Jesse. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Panagia-Kirche, Diblochori (1417): gekrönte Heilige. – **2** Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Selli, Kreta (1411): Asket. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Selli, Kreta (1411): Endzeitparadies. – **2** Diblochori, Selli: Endzeitparadies. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Diblochori: Liebkosung Adam-Eva; Selli: Judaskuss. – **2** Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): Außenansicht von Nordosten. – (Fotos M. Horn).



1

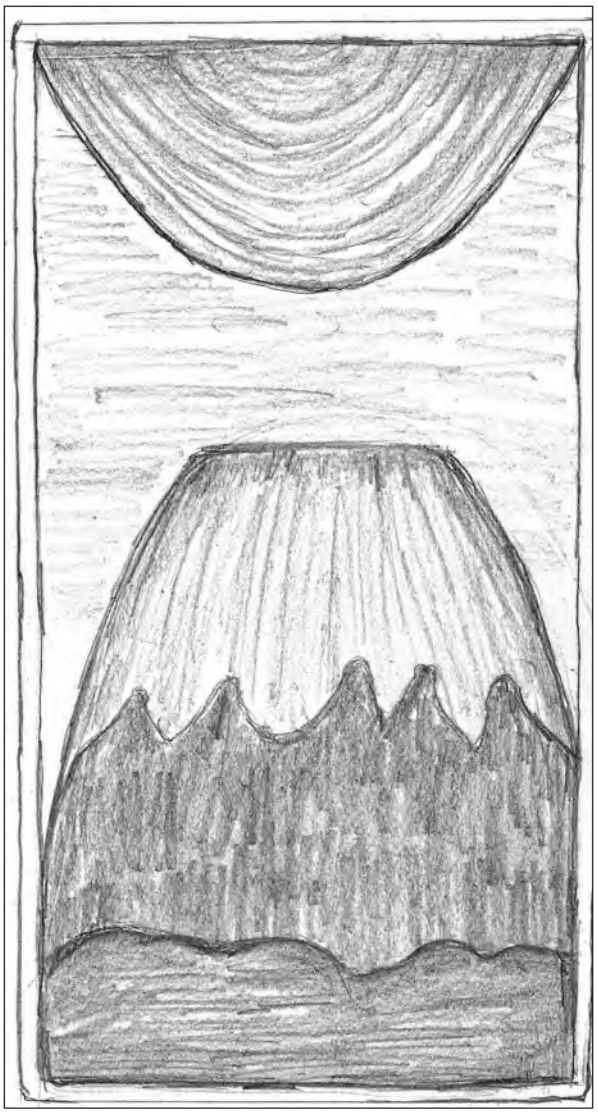


2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1-2** Fresken im Innenraum. – (Fotos M. Horn).



1



2

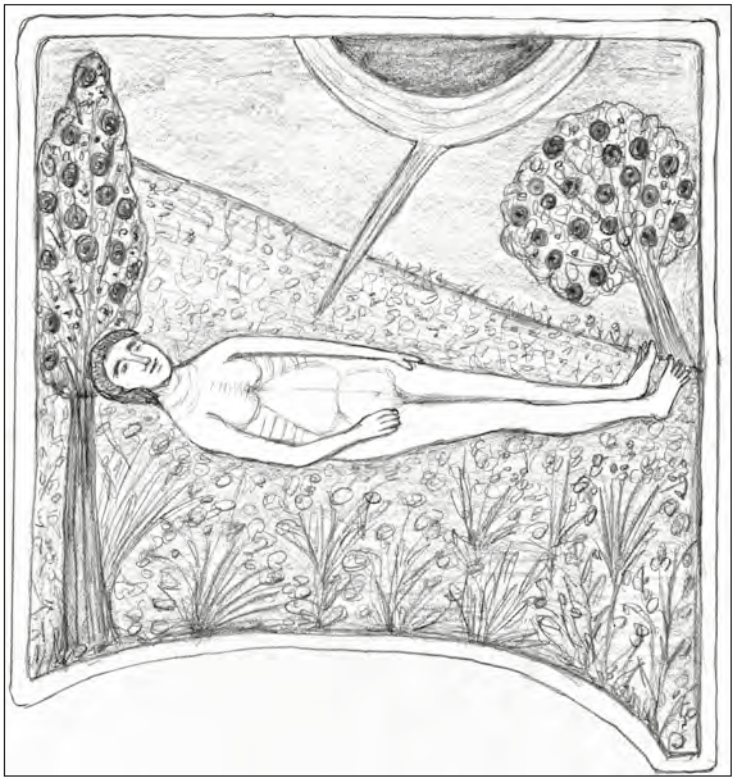


3

1-2 Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Erschaffung des Kosmos. – **2** Rekonstruktion. – **3** Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 22^{r}: Erschaffung des Kosmos. – (1-2 Foto und Zeichnung M. Horn; 3 nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 28).



1

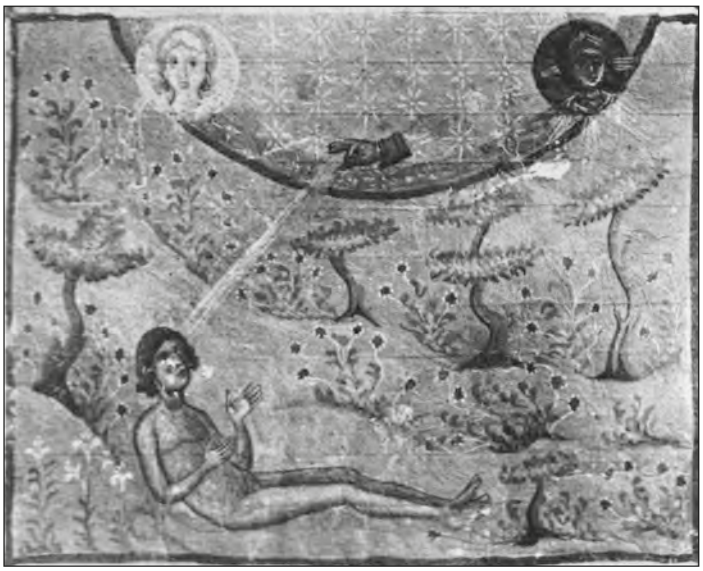


2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Erschaffung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



3

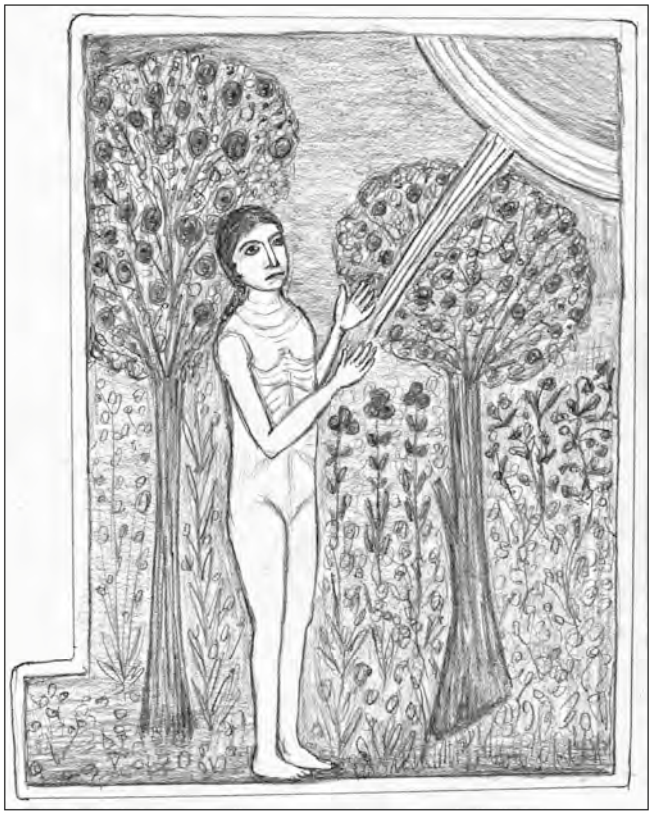


2

1 Florenz-Oktateuch, Laur. Plut. 5.38 (11. Jh.), fol. 4r: Erschaffung Adams (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 4). – **2** Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 28r: Erschaffung Adams, 1. Phase (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 46). – **3** Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), 30r: Erschaffung Adams, 2. Phase (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 50).

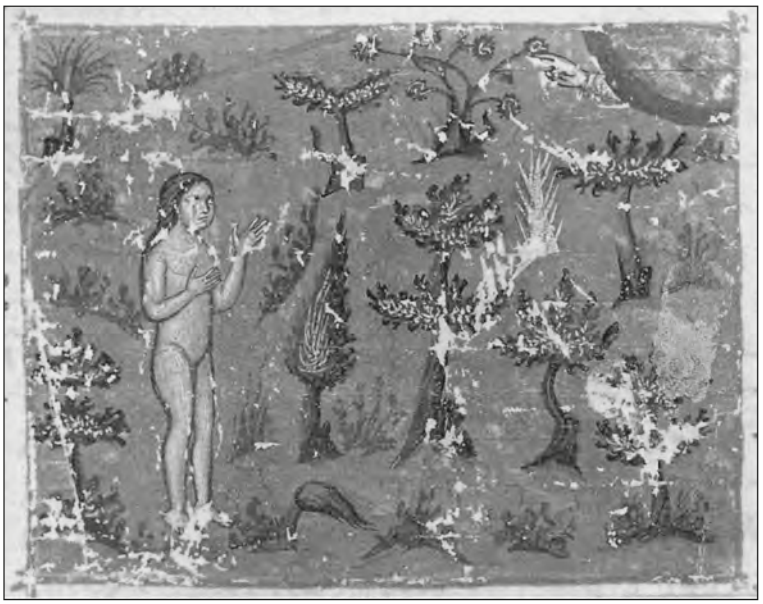


1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Anweisung an Adam im Paradies. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2



3

1 Seraglio-Oktateuch, Cod. Gr. I.8 (12. Jh.), fol. 40^{r}: Anweisung an Adam im Paradies (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 68). – **2** Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 31^{r}: Adam als Herrscher über die Tiere (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 58). – **3** Seraglio-Oktateuch, Cod. Gr. I.8 (12. Jh.), fol. 37^{v}: Adam als Herrscher über die Tiere (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 56).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Tierbenennung durch Adam. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Erschaffung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2



3

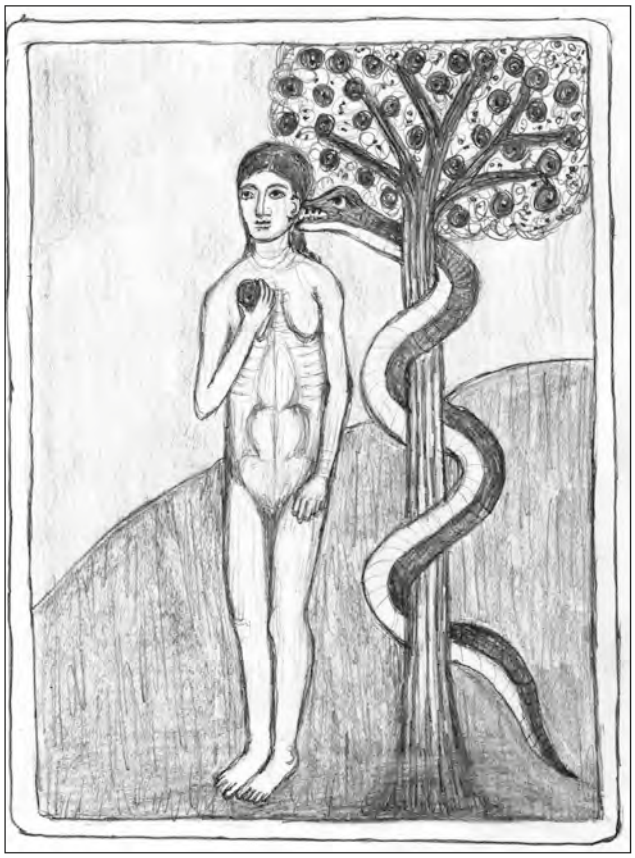


4

1 Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 37^{r}: Tierbenennung und Erschaffung Evas (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 82). –
2 Seraglio-Oktateuch, Cod. Gr. I.8 (12. Jh.), fol. 42^{v}: Tierbenennung und Erschaffung Evas (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 80). –
3 Seraglio-Oktateuch, Cod. Gr. I.8 (12. Jh.), fol. 43^{v}: Sündenfall (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 84). –
4 Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 37^{v}: Sündenfall (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 86).



1

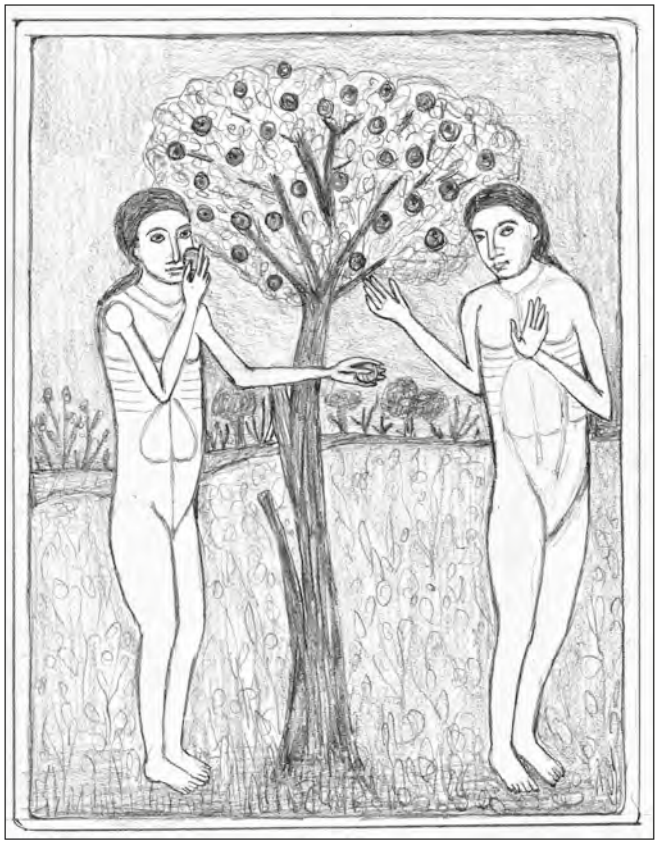


2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Sündenfall und Versuchung Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Sündenfall und Verführung Adams. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Verbergen und Gericht. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1

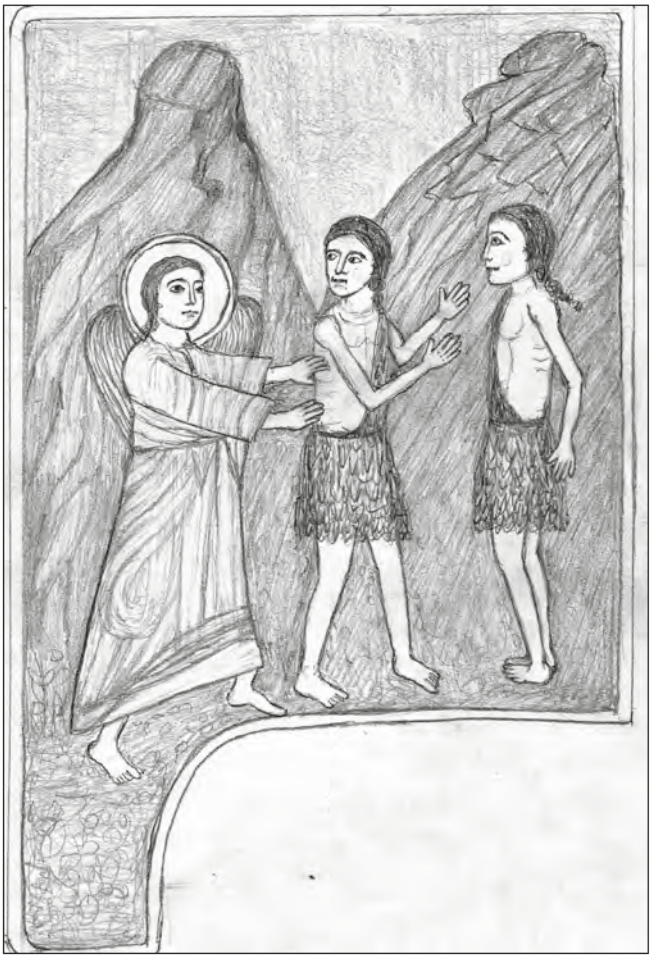


2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Vertreibung I. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Vertreibung II. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



1



2

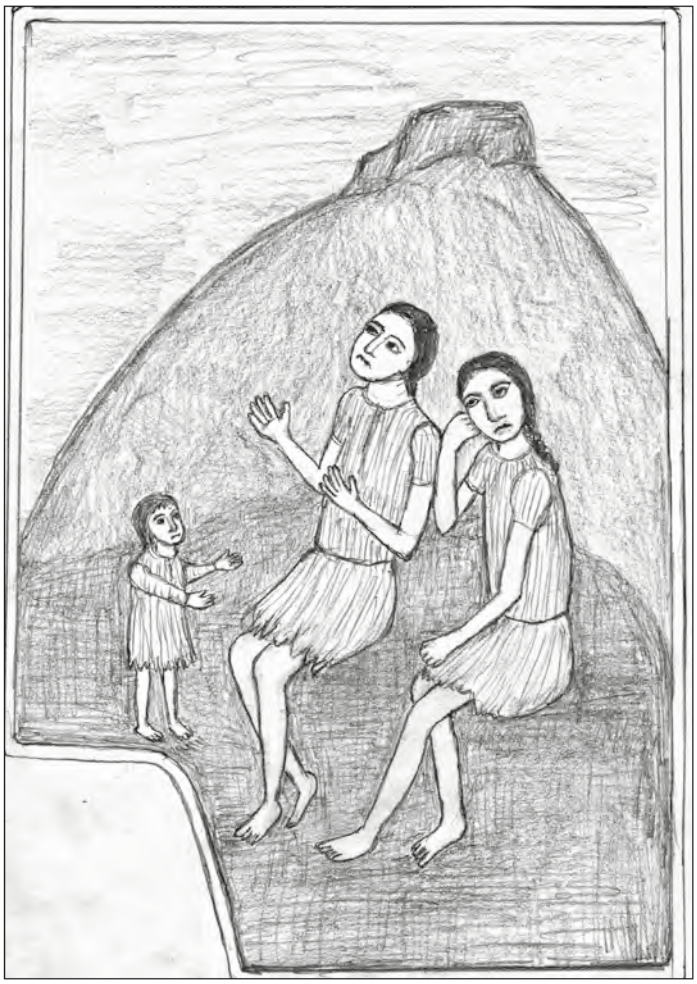


3

1 Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 40^{v}: Bedeckung; Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 41^{v}: Schuldzuweisungsmotiv (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 90 und 94). – **2** Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 746 (12. Jh.), fol. 44^{r}: Vertreibung und Trauer (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 102). – **3** Smyrna-Oktateuch, Sm. A.1 (12. Jh.), fol. 16^{r}: Vertreibung und Trauer (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 101).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Trauer Adams und Evas. – **2** Rekonstruktion. – (Foto und Zeichnung M. Horn).



Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): Apsis, Schmerzensmann in der Prothesis. – (Foto M. Horn).



1



2



3

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.), Apsis: **1** bipolare Apostelkommunion. – **2** Lebensbaumkreuz. – **3** Erzengel Uriel. – (Fotos M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Passionszyklus: Judas. – **2** Passionszyklus: Petrus. – (Fotos M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Passionszyklus: Verabreichung des bitteren Tranks. – **2** Passionszyklus: Christus an der Geißelsäule. – (Foto M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli (Anfang 15. Jh.): **1** Weltgericht an der Westwand. – **2** Endzeitparadies. – (Fotos M. Horn).



1



2

Panagia-Kirche, Lithines, Kreta (um 1400): **1** Schmerzensmann. – **2** Weltgericht. – (Fotos M. Horn).

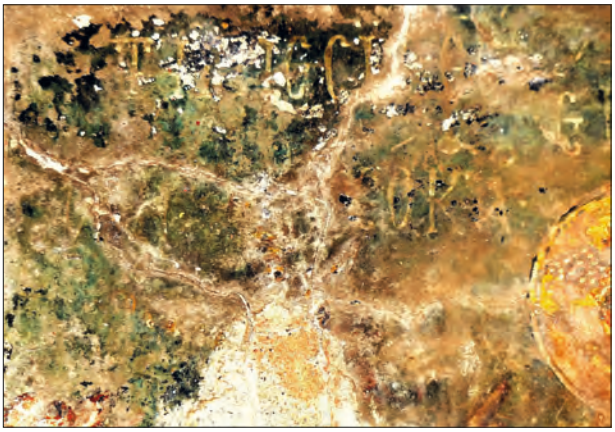


1



2

Hagioi Pandes-Kirche, Messochori (16. Jh.): **1** Fresken. – **2** alttestamentliche Szene. – (Fotos M. Horn).



1



2



3



4

1 Soter-Kirche, Akoumia (1389): Beischrift Versuchungsszene. – **2** Panagia-Kirche, Diblochori (1417): Beischrift Geburt Kains. – **3** Soter-Kirche, Akoumia (1389): Beischrift Arbeitsszene Evas. – **4** Soter-Kirche, Akoumia (1389): Beischrift Arbeitsszene Evas. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

1 »Tractatus de creatione mundi«, Ms. H. VI. 31 (um 1290), foll. 86^{r}; 90^{v}: Erschaffungsszenen (© Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/13/; 27.07.2019). – **2** Hamilton-Bibel, Ms. 78 E 3 (um 1350), fol. 4^{r}: Erschaffungsszenen (nach Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. IV). – **3** Anjou-Bibel, Ms. 1 (um 1350), fol. 6^{r}: Erschaffung Evas (nach Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. XVII).



1



2

1 Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Erschaffungsszenen (© BLAGO Fund, Inc, Pictures: Fresco Collections: Genesis: CX4K2260; 2261; 2262; 2297). – **2** Collegiata Santa Maria Assunta, San Gimignano (1367): Erschaffungsszenen (nach Freuler, Bartolo di Fredi 67 und 68).



1



2

1 Koimesis-Kirche, Asklipio, Rhodos (1676/1677): Erschaffungsszenen (https://v-murza.livejournal.com/123158.html; 27.07.2019). – **2** Hagios Georgios-Kirche, Artos, Kreta (1401): Himmelfahrt. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Soter-Kirche, Potamies, Kreta (nach 1375): Deesis aus dem Weltgericht. – **2** Soter-Kirche, Myrthios, Kreta (Ende 14. Jh./Anfang 15. Jh.): Deesis aus dem Weltgericht. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

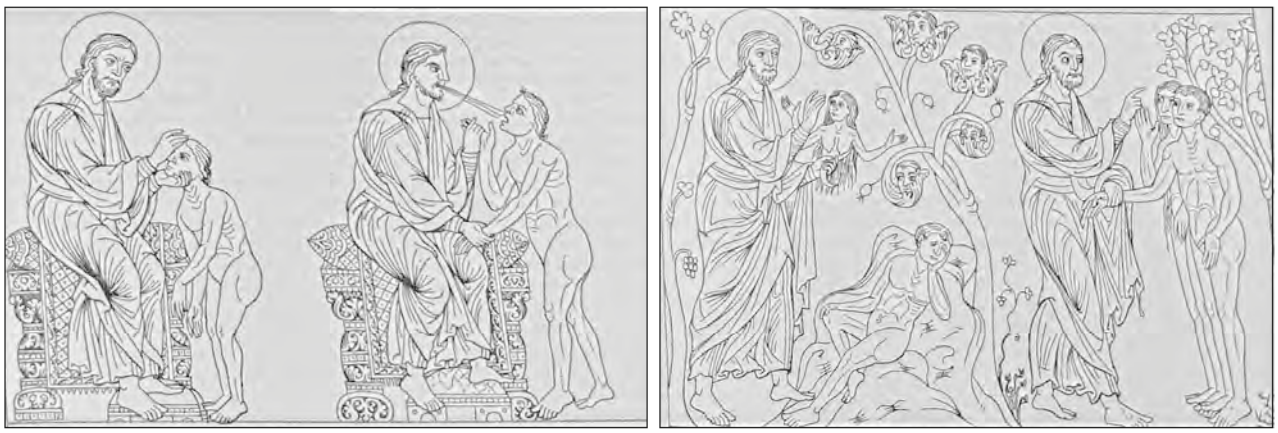
1 Metamorphosis-Kirche, Panteli, Kreta (Anfang 15. Jh.): Anastasis. – (Foto M. Horn). – **2** Cappella Palatina, Palermo (1132-1143): Ruhe des siebten Schöpfungstages (nach Poeschke, Mosaiken Taf. 120). – **3** Florenz-Oktateuch, Laur. Plut 5.38 (11. Jh.), fol. IV: Weltschöpfung (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Taf. I).



Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel, BnF Arsenal 5211 (ca. 1250), fol. 3ᵛ: Genesisszenen. – (Nach Weiss, Art and Crusade Abb. VI).

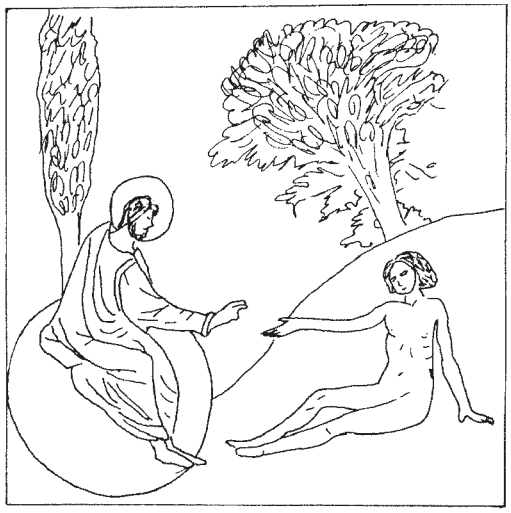


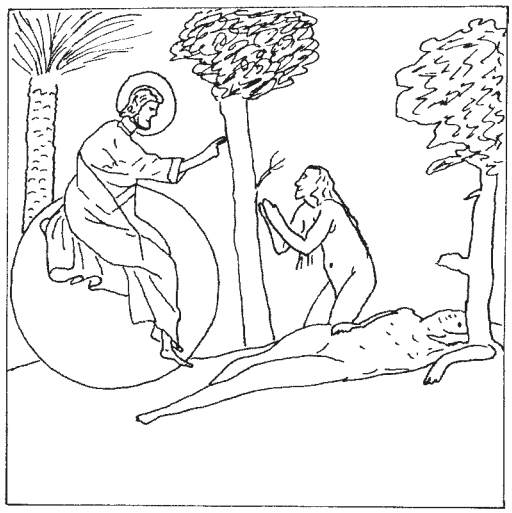
1



2

1 San Marco, Venedig (13. Jh.): Genesiskuppel (nach Büchsel/Kessler/Müller, San Marco 185 Farbtaf. 16). – **2** Hortus Deliciarum (um 1175), fol. 17^{r}/pl. 10: Erschaffungsszenen (nach Gillen, Hortus Deliciarum 39).





1





2



3

1 Cod. Barb. Lat. 4406 (17. Jh.), fol. 24^{r}; 25^{r}: Erschaffungsszenen (nach Koenen, Konstantinskreuz Abb. 7 und 8). – **2** San Giovanni a Porta Latina, Rom (um 1200): Erschaffungsszenen (© Roma Felix, https://www.romafelix.it/chiesa-di-san-giovanni-a-porta-latina-la-pittura-medievale-romana-e-la-memoria-dellapostolo-giovanni/; 27.07.2019). – **3** Pantheon-Bibel, Vat. Lat. 12985 (1125-1130), fol. 4^{v}: Erschaffungsszenen (gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bible_du_Panth%C3%A9on_-_BAV_Lat.12958_f4v.jpg?uselang=de; 27.07.2019).



1



2

1 Kloster Monreale, Sizilien (um 1177-1190): Erschaffungsszenen (nach Poeschke, Mosaiken Taf. 140 und 145). –
2 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Selli, Kreta (1411): Weltgericht. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Panagia-Kirche, Kalathaines, Kreta (Ende 14. Jh.): Weltgericht, Deesis. – (Foto M. Horn). – **2** Cappella Palatina, Palermo (1132-1143): Erschaffungsszenen (nach Poeschke, Mosaiken Taf. 120 und 121).

1





2

3





4

1 Salerno-Elfenbein (12. Jh.): Erschaffung Evas (nach Bergman, Salerno Ivories Abb. 5). – **2** Theodor-Psalter, Add. Ms. 19352 (1066), fol. 162^{r}: Erschaffung Adams (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352; 27.07.2019). – **3** Barberini-Psalter, Barb. Gr. 372 (2. Hälfte 12. Jh.), fol. 207^{v}: Erschaffung Adams (Anderson/Canard/Walter, Barberini Psalter, Faksimile, fol. 207). – **4** Serbischer Psalter, Cod. Slav. 4 (Ende 14. Jh.), fol. 157^{r}: Erschaffung Adams (nach Belting, Serbischer Psalter, Faksimile fol. 157).



1



2



3

1 Kiev-Psalter, Cod. OLDP F.6 (1397), fol. 171ᵛ: Erschaffung Adams (nach Kat. New York 2004, 276 Abb. 161). – **2** Manasses-Chronik, Vat. Slav. 2 (14. Jh.), fol. 7ᵛ: Erschaffung Evas (gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Constantine_Manasses_Chronicle?uselang=de#/media/File:04-manasses-chronicle.jpg; 27.07.2019). – **3** Piero di Puccio, Camposanto, Pisa (1389-1391): Erschaffungsszenen (nach Bucci, Camposanto Pisa Abb. 204).



1



2

1-2 Moldaukloster Arbore (1541): Erschaffungsszenen. – (Fotos M. Horn).



1



2

1-2 Wiener Genesis, Cod. Theol. Gr. 31 (6. Jh.), fol. 1^{r}; 1^{v}: Adam-und-Eva-Szenen. – (Nach Gerstinger, Wiener Genesis 68-69 Taf. 2).

1



2



3



4



5



1 Elfenbeinkasten, Cleveland Museum (10./11. Jh.): Erschaffungsszenen (© The Cleveland Museum of Art, www.clevelandart.org/art/1924.747; 27.07.2019). – **2** Barlaam und Josaphat, Par. Gr. 1128 (14. Jh.), fol. 29^{v}: Erschaffung Evas (© Bibliothèque nationale de France, Paris, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r; 27.07.2019). – **3** Sacra Parallela, Par. Gr. 923 (9. Jh.), foll. 69^{r}; 149^{r}: Anrufung und Gericht (© Bibliothèque nationale de France, Paris, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124; 27.07.2019). – **4** Moldaukloster Voroneț (1547): Anrufung. – **5** Metamorphosis-Kirche, Panteli, Kreta (Anfang 15. Jh.): Geburt. – (4-5 Fotos M. Horn).



1



2

Metamorphosis-Kirche, Panteli, Kreta (Anfang 15. Jh.): **1** Taufe. – **2** Metamorphosis. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

1 Planisio-Bibel, Vat. Lat. 3550 (um 1360), fol. 5ᵛ: Anbetung durch die Schöpfung (nach Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. III). –
2 Kreuzfahrer-Morgan-Bibel, Ms. M. 638 (ca. 1240), fol. 1ᵛ: Schöpfung (© The Morgan Library, New York, http://ica.themorgan.org/manuscript/158530; 27.07.2019). –
3 Sister-Haggadah, Or. Ms. 2884 (1325-1374), fol. 1ᵛ: Erschaffung Adams (© British Library, London, https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=50291; 27.07.2019).



1



2



3

1 Theodor-Psalter, Add. Ms. 19352 (1066), fol. 16^{v}: Vision des ewigen Weltenschöpfers (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r; 27.07.2019). – **2** Athos-Psalter, Cod. Dionysiou 65 (11. Jh.), fol. 11^{r}: Vision des ewigen Weltenschöpfers (nach Pelekanidis u. a., Mount Athos I 116 Abb. 118). – **3** Homilien des Gregor von Nazianz, Athos-Cod. 6 (12. Jh.), fol. 5^{v}: Habakuks Vision (nach Pelekanidis u. a., Mount Athos II 173).



1



2

1 Hagios Prokopios-Kirche, Livada, Kreta (1330-1340): Weltgericht. – **2** Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Erfi, Kreta (Anfang 15. Jh.): Weltgericht. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Weltgericht. – **2** Soter-Kirche, Akoumia, Kreta (1389): Heilung des Paralytikers. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Queen-Mary-Psalter, Royal Ms. 2 B VII (1310-1320), fol. 3ᵛ: Christus als Richter (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r; 27.07.2019). – **2** Hagios Nikolaos-Kirche, Velika Hoča (16. Jh.): Sündenfall und Vertreibung (© BLAGO Fund, Inc, Velika Hoca: Pictures: Inside 282N3272).



1



2

1 Mirozhsky-Kloster, Pskow (12. Jh.): Himmelfahrt in der Kuppel (www.pravoslavie.ru/30569.html; 27.07.2019). – **2** Kosmas Indikopleustes, Vat. Gr. 699 (9. Jh.), fol. 89^{r}: Parusie (nach Kominko, Kosmas 311 CT50).



1



2



3

1 Panagia-Kirche, Roustika, Kreta (1390/1391): Akathistos-Hymnos, Oikos 20 (nach Spatharakis, Akathistos Hymn Abb. 20). – **2** Hagia Photini, Preveli, Kreta (1. Viertel 15. Jh.): Metamorphosis (nach Spatharakis, Agios Basileios Abb. 464). – **3** Panagia-Gouverniotissa-Kirche, Potamies, Kreta (3. Viertel 14. Jh.): Koimesis. – (Foto M. Horn).



1



2



3



4



5

1 Bogorodica-Ljeviška-Kirche, Prizren (1310/1313): Personifikation des Neuen Bundes (nach Đurić, Fresken 184 Abb. 45). – **2** Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Weisheit (© BLAGO Fund, Inc, Pictures: Fresco Collections: Illustrations of Old Testament CX4K2369). – **3** Elfenbeinkasten, Cleveland Museum (10./11. Jh.): Erschaffung Adams (© The Cleveland Museum of Art, www.clevelandart.org/art/1924.747; 27.07.2019). – **4** Chronik des Georgios Hamartolos, Cod. Moskva. F. 173 (13./14. Jh.), fol. 18^{v}: Erschaffung Adams (© stsl.ru, http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=100&pagefile=100-0024; 27.07.2019). – **5** Queen-Mary-Psalter, Royal Ms. 2 B VII (1310-1320), fol. 3^{r}: Erschaffung Evas und Zuführung (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r; 27.07.2019).



1



2



3

1 Abegg-Wandbehang (4. Jh.): Erschaffung Evas (nach Kötzsche, Abegg-Stiftung Taf. 2). – **2** Maria-Immaculata-Kirche, Ceri (Anfang 12. Jh.): Erschaffung Evas (nach Koenen, Konstantinskreuz Taf. 34b). – **3** Aelfric-Hexateuch, Cotton Ms. Claudius B IV (2. Hälfte 11. Jh.), fol. 6^{v}: Erschaffung Evas und Zuführung (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r; 27.07.2019).

1





2



3

1 Sarajevo Haggadah (um 1350), fol. 3ᵛ: Erschaffung Evas (nach Sed-Rajna, Bible hébraïque Abb. 5). – **2** Goldene Haggadah, Add. Ms. 27210,) (um 1320), fol. 2ᵛ: Erschaffung Evas (© British Library, London, www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/golden_lg.html; 27.07.2019). – **3** Homilien des Gregor von Nazianz, Par. Gr. 510 (9. Jh.), fol. 52ᵛ: Genesisszenen (© BnF Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f118.image; 27.07.2019).



1



2



3



4



5

1 Hamilton-Psalter, 78.A.9 (Ende 13. Jh./Anfang 14. Jh.), fol. 212ᵛ: Erschaffung Evas (nach Havice, Hamilton Psalter 103 Abb. 21). – **2** San Pietro in Valle, Ferentillo (Ende 12. Jh.): Erschaffung Evas (www.umbriaexperience.it/san-pietro-in-valle-ferentillo/; 27.07.2019). – **3** Bibel von Santa Maria del Fiore, Bibl. Med. Laur. Edili 125 (Anfang 12. Jh.), fol. 5ᵛ: Erschaffung Evas (nach Fabbri/Tacconi, Biblioteca di Santa Maria del Fiore 47). – **4** Wöltingeroder Psalm, Cod. Guelf. 515 (13. Jh.), fol. 8ᵛ: Paradiesbaum (© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=515-helmst; 27.07.2019). – **5** Josephus antiquitates, Ms. Lat. fol. 223 (vor 1159), fol. 3ʳ: Paradiesbaum (nach Kat. Berlin 1975, 121).



1

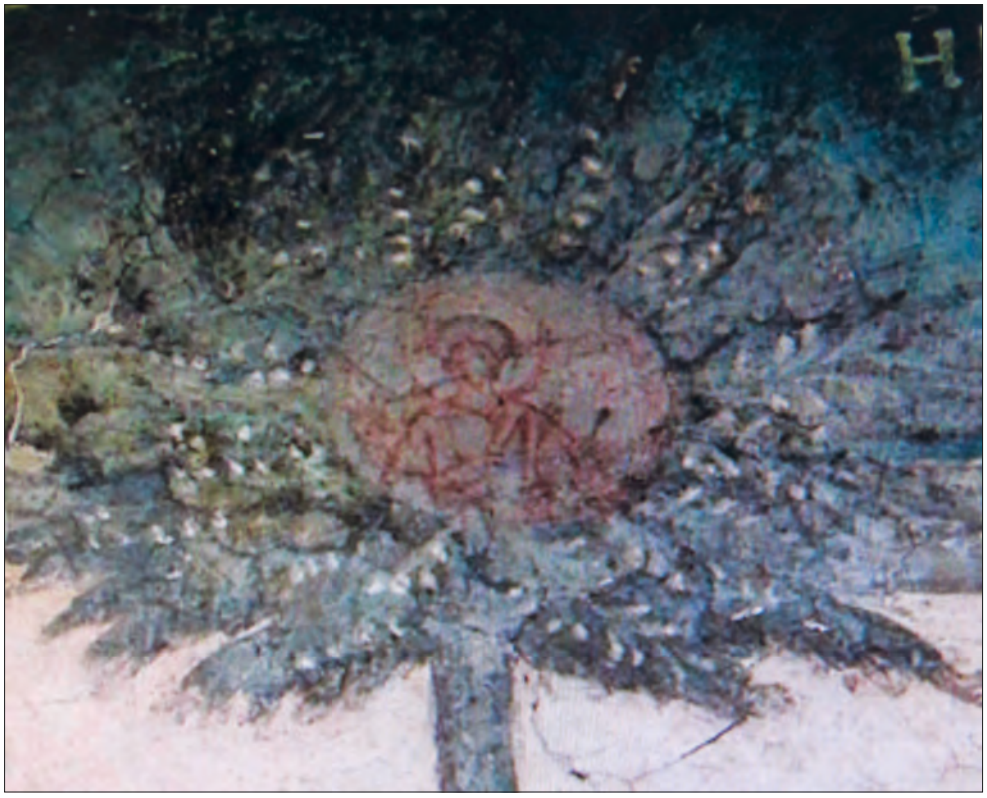


2



3

1 Caedmon-Manuscript, Ms. Junius 11 (950-1050), p. 44: Paradiesbaum (© Bodleian Library, Oxford, http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11; 27.07.2019). – **2** Stundenbuch Sir Thomas Midmay, Case Ms. 35 (1460-1470), fol. 90ᵛ: Paradiesbaum (© Newberry Library, Chicago, https://www.newberry.org/sites/default/files/styles/lightbox-overlay/public/blogs/03-F90v-91r-AdamAndEve.jpg?itok=cJ-YwXWL; 27.07.2019). – **3** Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Vertreibung (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2299).



1



2

1 Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Paradiesbaum (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2299). – **2** Narthex des Klosters Peć (1565): Sündenfall, Vertreibung, Paradiesbaum (© BLAGO Fund, Inc, Patriarchate of Pec, Pictures: West Nave: 2nd Bay: Vault 282N2740).



1



2

1 Panagia-Kirche, Roustika, Kreta (1390/1391): Akathistos-Hymnos, Oikos 16 (nach Spatharakis, Akathistos Hymn Abb. 16). –
2 Demetrios-Kirche, Markov-Kloster, Sušica (1376/1377): Akathistos-Hymnos, Oikos 17 (nach Spatharakis, Akathistos Hymn Abb. 127).



1



2

1 Panagia-Kirche, Anisaraki, Kreta (2. Hälfte 14. Jh.): Weltgericht. – **2** Moldaukloster Moldovița (1537): Endgerichtsbild. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Moldaukloster Voroneț (1547): Paradiesbaum. – **2** Panagia-Kirche, Roustika, Kreta (1390/1391): Endzeitparadies. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Axos, Kreta (um 1400): Endzeitparadies. –
2 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Kissos, Kreta (Anfang 15. Jh.): Endzeitparadies. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Panagia-Kirche, Sklavopoula, Kreta (um 1400): Endzeitparadies. – **2** Roustika, Axos, Kissos: Endzeitparadiesbäume. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Kroustas, Kreta (1347): Anapeson. – **2** Hagios Panteleimon-Kirche, Zymvragou, Kreta (um 1360): Verdammtenszene. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Kokkinobaphos-Marienhomilien, Vat. Gr. 1162 (ca. 1140), fol. 35r: Adam und Eva (nach Hutter/Canard, Marienhomiliar, Faksimile fol. 35). – **2** Kokkinobaphos-Marienhomilien, Par. Gr. 1208 (ca. 1150), fol. 47r: Adam und Eva (© BnF, Paris, Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f53.image; 27.07.2019).



1



2





3

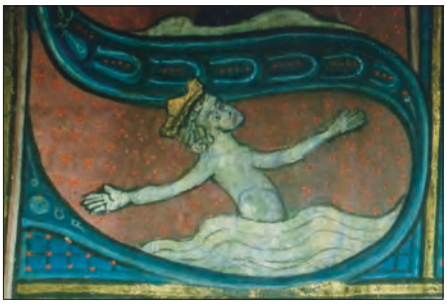
1 Maria Assunta Kathedrale, Orvieto (1290-1330): Erschaffung Evas (nach Middeldorf Kosegarten, Orvieto 62 Abb. 40). – **2** Hagia Sophia, Trapezunt (1238-1263): Genesisfries (nach Talbot, Trebizond Abb. 16-18). – **3** Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Sündenfall und Anrufung (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2295).



1



2



3

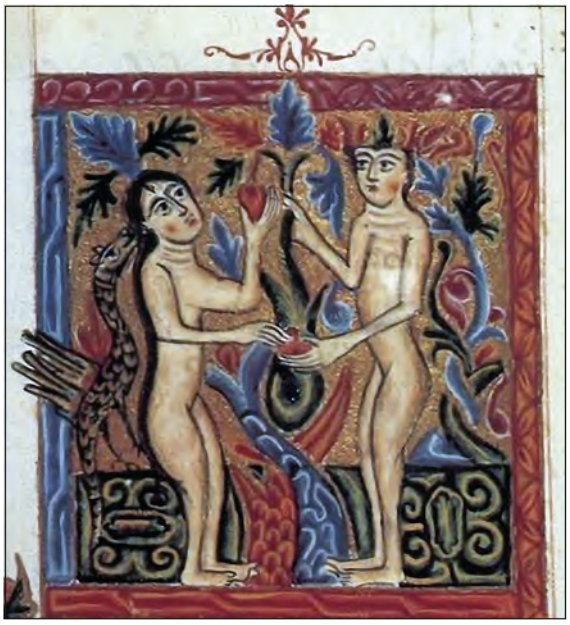


4

1 Moldaukloster Voroneț (1547): Adam-und-Eva-Szenen. – **2** Moldaukloster Sucevița (1595): Adam-und-Eva-Szenen. – (1-2 Fotos M. Horn). – **3** Walters-Psalter, Ms. W. 116 (Mitte 13. Jh.), fol. 1^{r}: David (© The Walters Art Museum, Baltimore, www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W116/description.html; 27.07.2019). – **4** Petersburger Bestiarium, Ms. 53 (14. Jh.), fol. 195^{v}: Tierbenennung Adams (http://theparkerlibrary.files.wordpress.com/2011/12/animals1.jpg; 27.07.2019).



1



2



3



4

1 Heilig-Kreuz-Kirche, Aghtamar (908-936): Adam (nach Thierry, Aght'amar Abb. 12). – **2** Armenisches Hymnenbuch, Ms. J1667 (1529), fol. 58^{v}: Sündenfall (nach Narkiss/Stone, Armenian Art Abb. 126). – **3** Armenisches Evangelium, Ms. M6420 (1604), fol. 28^{r}: Sündenfall und Vertreibung (nach Kouymjian, Karabagh 128 Abb. 19). – **4** Syrisches Bodenmosaik, National-Museum Kopenhagen (6./7. Jh.): Adam (https://thevcs.org/adam-naming-animals/once-and-future-glory; 27.07.2019).

1





2



3

1 Kapelle 28 in Dayr Apa Apollo in Bawit (6. Jh.): Adam (nach Clédat, Baouît Abb. 106). – **2** Kosmas Indikopleustes, Laur. Plut. IX.28 (11. Jh.), fol. 121ᵛ: Adam und Eva (nach Galavaris, Homilies Farbtaf. XXXII). – **3** Nordafrikanische Tontafel (6./7. Jh.): Adam und Eva (nach Warmser, Byzanz 92 Nr. 116).



Leo-Bibel, Reg. Gr. 1B (um 940), fol. IIv: Tierbenennung und Sündenfall (nach Dufrenne/Canart, Patricius Leo, Faksimile, fol. II).



1



2

1 Armenisches Evangelium, Ms. M4820 (14. Jh.), fol. 4^{r}: Sündenfall und Vertreibung (nach Zakarian, Miniatures Vaspurakan Abb. III). – **2** Soter-Kirche, Akoumia, Kreta (1389): Adam. – (Foto M. Horn).



1



2



3

1 Evangelismos-Kirche, Evangelismos, Kreta (Ende 14. Jh.): Throne. – **2** Soter-Kirche, Akoumia, Kreta (1389): Throne. – **3** Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Throne. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Planisio-Bibel, Vat. Lat. 3550 (um 1360), fol. 5^{v}: Zuführung und Sündenfall (nach Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. III). –
2 Panagia-Kera-Kirche, Kritsa, Kreta (Mitte 14. Jh.): Endzeitparadies. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Exodus-Kapelle in El-Bagawat (5./6. Jh.): Adam-und-Eva-Szene (gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:N%C3%A9cropole_chr%C3%A9tienne_de_l%27oasis_d%27Al-Bagawat.jpg; 27.07.2019). – **2** Pantokrator-Kirche in Dečani (1335-1355): Versuchung Evas (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2298).



1

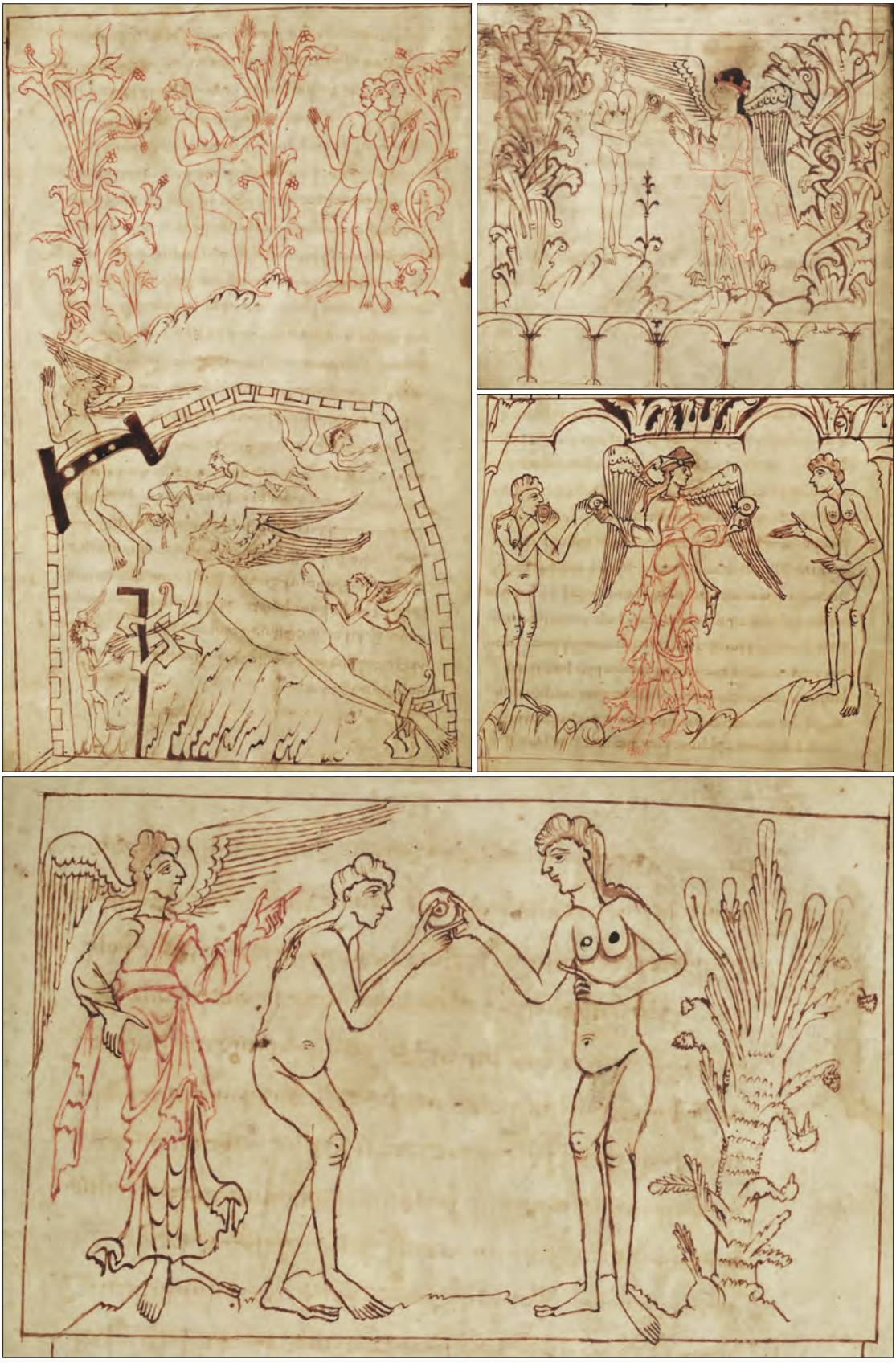


2



3

1 Florenz-Oktateuch, Laur. Plut. 5.38 (11. Jh.), fol. 6^{r}: Versuchung und Sündenfall (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Farbtaf. I, c-d). – **2** Manasses-Chronik, Vat. Slav. 2 (14. Jh.), fol. 39^{r}: Versuchung und Sündenfall (Gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Constantine_Manasses_Chronicle?uselang=de#/media/File:05-manasses-chronicle.jpg). – **3** Pantheon-Bibel, Vat. Lat. 12958 (1125-1130), fol. 4^{v}: Sündenfall (gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bible_du_Panth%C3%A9on_-_BAV_Lat.12958_f4v.jpg?uselang=de; 27.07.2019).



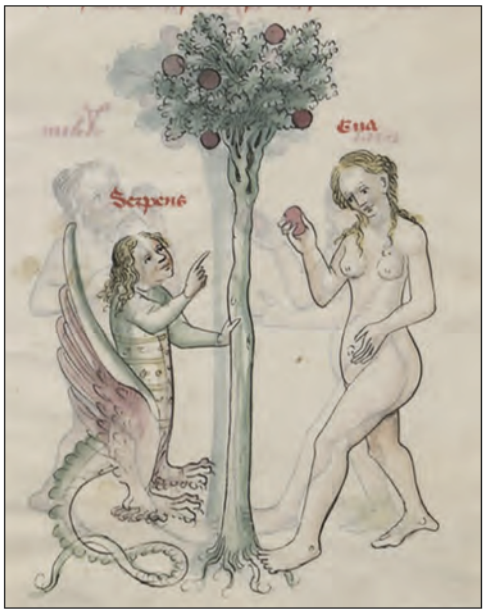
Caedmon-Manuscript, Ms. Junius 11 (950-1050), pp. 20; 24; 28; 31, Sündenfall (© Bodleian Library, Oxford, http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11; 27.07.2019).

1

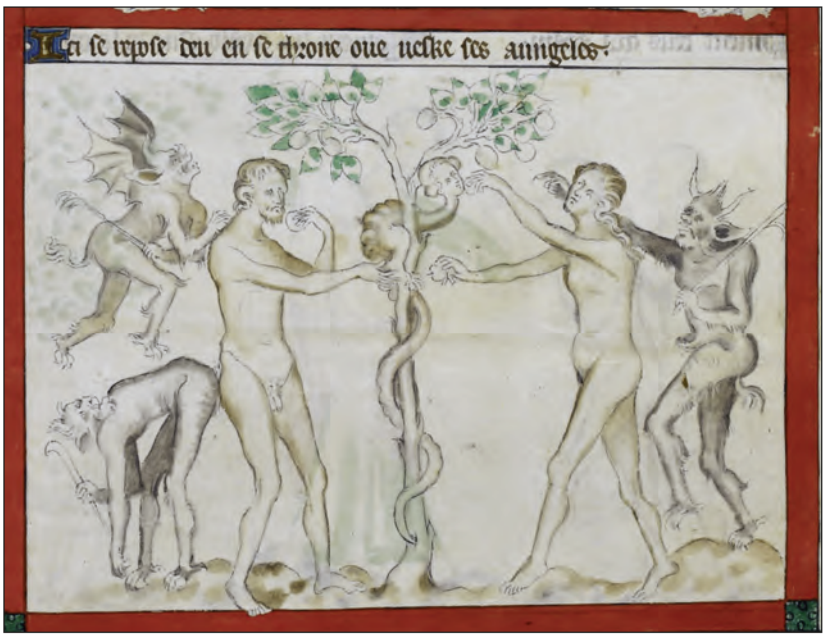




2



3



4

1 Angelica-Bibel, Ms. 1273 (um 1125), fol. 5ᵛ, Sündenfall (nach Koenen, Konstantinskreuz Taf. 24). – **2** Albani-Psalter, Ms. St. God. 1 (1120-1145), p. 17: Sündenfall (nach Geddes, Albani-Psalter 21 Abb. 8). – **3** Speculum humanae salvationis, Par. Lat. 512 (15. Jh.), fol. 3ʳ: Sündenfall (© Bnf, Paris, visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=06000257&E=15&I=59154&M=imageseule; 27.07.2019). – **4** Queen-Mary-Psalter, Royal Ms. 2 B VII (1310-1320), fol. 3ᵛ: Sündenfall (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii; 27.07.2019).



1



2



3

1 Bible moralisée, Harley Ms. 1527 (1230-1240), fol. 18^{v}: Sündenfall und Versuchungen (© British Library, London www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_1527_fs001r#; 27.07.2019). – **2** Paraphrase des Georgios Choumnos, Add Ms. 40724 (15./16. Jh.), fol. 7^{r}, Versuchung durch den Teufel (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_40724_fs001r; 27.07.2019). – **3** Ikone mit der Leiter des Johannes Klimakos, Katharinen-Kloster, Sinai (12. Jh.), Teufel (nach Weitzmann, Icons Abb. 25).



1



2

1 Hiob, Cod. Taphou 5, fol. 248: Teufel mit Schlange (nach Papadaki-Oekland, Book of Job 266 Abb. 316). – **2** Theodor-Psalter, Add. 19.352 (1066), fol. 78r, Versuchung des Heiligen Theodor (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r; 27.07.2019).



1



2

1 Hagios Athanasios-Kirche, Voukolies, Kreta (Ende 14. Jh./Anfang 15. Jh.): Verdammter mit Teufel. – **2** Soter-Kirche, Spili, Kreta (Ende 14. Jh.): Verdammter mit Teufel. – (Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Antonios-Kirche, Kalloni, Kreta (Ende 14. Jh.): Teufel in der Hölle. – **2** Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Verdammter mit Teufel. – (Fotos M. Horn).



1



2

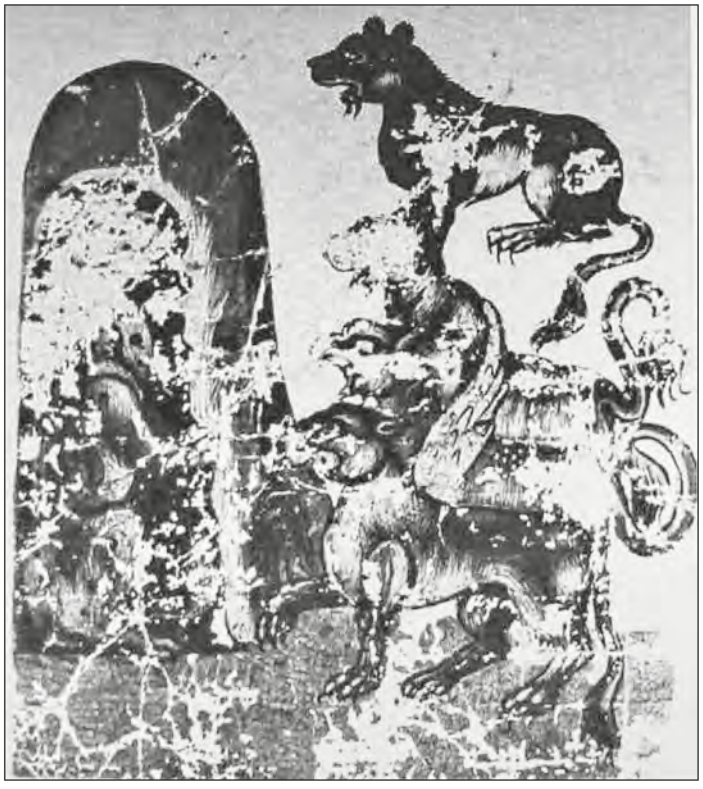


3

1 Elfenbeinkasten aus Köln (11./12. Jh.): Tierbenennung Adams (nach Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Taf. LXVIIIa). –
2 Meteora-Kloster Hagios Nikolaos (1527): Tierbenennung Adams (nach Wisskirchen, Huarte Taf. 5a). –
3 Philantropinon-Kloster, Ioannina (1542- 1560): Tierbenennung Adams (nach Garidis/Paliouras, Ioannina Abb. 225).



1



2



3

1 San Pietro in Valle in Ferentillo (Ende 12. Jh.): Tierbenennung Adams (nach Kessler, Spiritual Seeing Abb. 1.20). – **2** Smyrna-Physiologos, Cod. B. 8 (11. Jh.), p. 56: Tierbenennung Adams (nach Bernabò, Fisiologo Abb. 31). – **3** Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar (915-921): Tierbenennung Adams (nach Der Nersessian, Aght'amar).



1

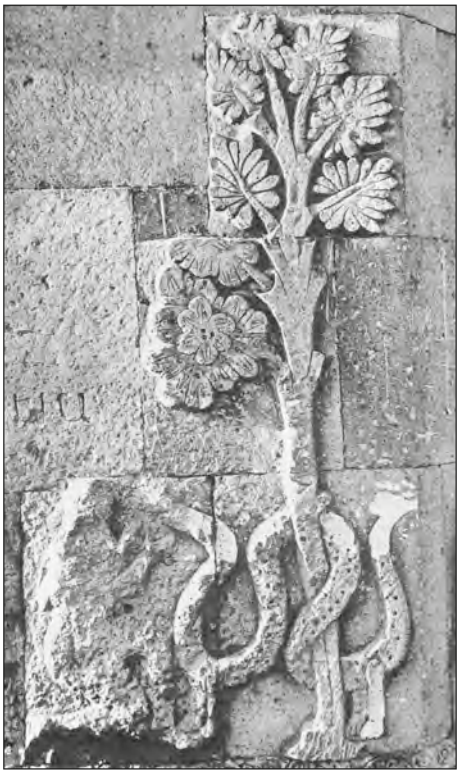


2



3

1 Leiter des Johannes Klimakos, Vat. Gr. 394 (Ende 11. Jh.), fol. 179^{r}: Adams Schlaf und Sündenfall (nach Krause, San Marco Abb. 15). –
2 Kapitelsaal des Klosters in Sigena (13. Jh.): Adams Schlaf und Sündenfall. – (Foto M. Horn). –
3 Sarkophag Maria Antiqua (Anfang 4. Jh.): Jona mit Seeungeheuer (nach Engemann, Bildwerke Abb. 96).



1



2



3



4

1 Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar (915-921): Schlange (nach Thierry, Aght'amar Abb. 14). – **2** Externsteine, Teutoburger Wald (ca. 1130-1160): Drachenwesen (gemeinfrei, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Externsteine_Kreuzabnahme.JPG; 27.07.2019). – **3** Bronzetür, Hildesheimer Dom (um 1015): Sündenfall, Drache und Schlange (nach Mende, Bronzetüren Taf. 15). – **4** Barlaam und Josaphat, Par. Gr. 1128 (14. Jh.), fol. 31: Versuchung und Sündenfall (© Bnf, Paris, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r/f92.item; 27.07.2019).



1



2



3



4



5

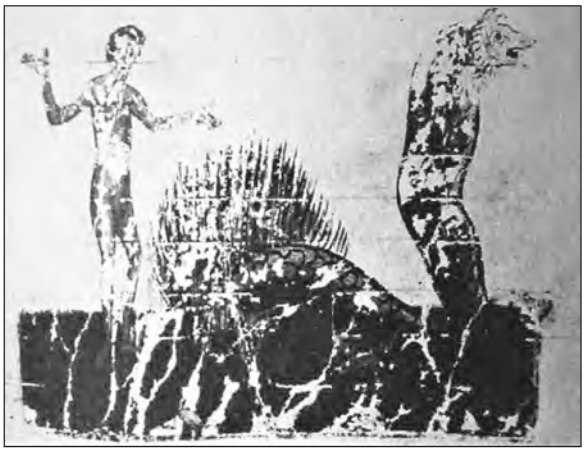
1 Speculum humanae salvationis, BnF Arsenal 593 (1350-1400), fol. 3ᵛ: Versuchung (© Bnf, Paris, http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07907095&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C; 27.07.2019). – **2** Tristan und Isolde, BnF Français 97 (1. Hälfte 15. Jh.), fol. 516ᵛ: Versuchung (© Bnf, Paris, http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100108&E=222&I=20226&M=imageseule; 27.07.2019). – **3** De mulieribus claris, BnF Français 12420 (1402), fol. 6ᵛ: Versuchung (© Bnf, Paris, http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07858823&E=1&I=46185&M=imageseule; 27.07.2019). – **4** Kreuzfahrer-Morgan-Bibel, Ms. M. 683 (ca. 1240), fol. 1ᵛ: Sündenfall (© The Morgan Library, New York, www.themorgan.org/collection/crusader-bible/2; 27.07.2019). – **5** Heilig-Kreuz-Kirche in Aghtamar (921): Schuldzuweisung (www.armeniapedia.org/wiki/Akhtamar; 27.07.2019).



1



2



3

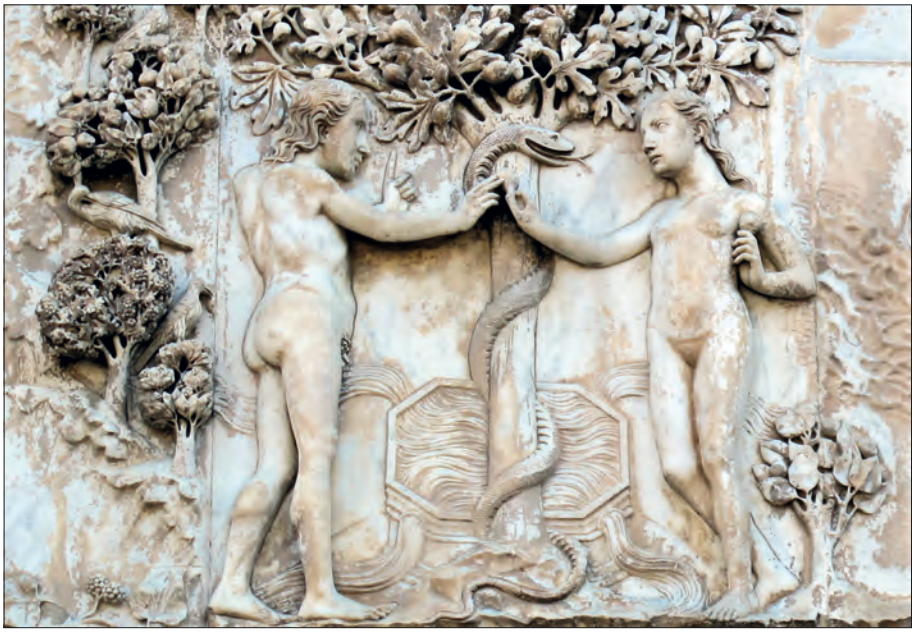


4

1 Queen-Mary-Psalter, Royal Ms. 2 B VII (1310-1320), foll. 180ᵛ; 186ᵛ: Drachenwesen (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r#; 27.07.2019). – **2** Bestiarium Harley Ms. 3244 (1236-1250), fol. 39ᵛ: Drachenwesen (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_3244_f0339v; 27.07.2019). – **3** Smyrna-Physiologus, Cod. B. 8 (11. Jh.), p. 45: Drachenwesen (nach Bernabò, Fisiologo Abb. 27). – **4** Hagios Panteleimon-Kirche, Zymvragou, Kreta (um 1360): Hetoimasia. – (Foto M. Horn).



1



2

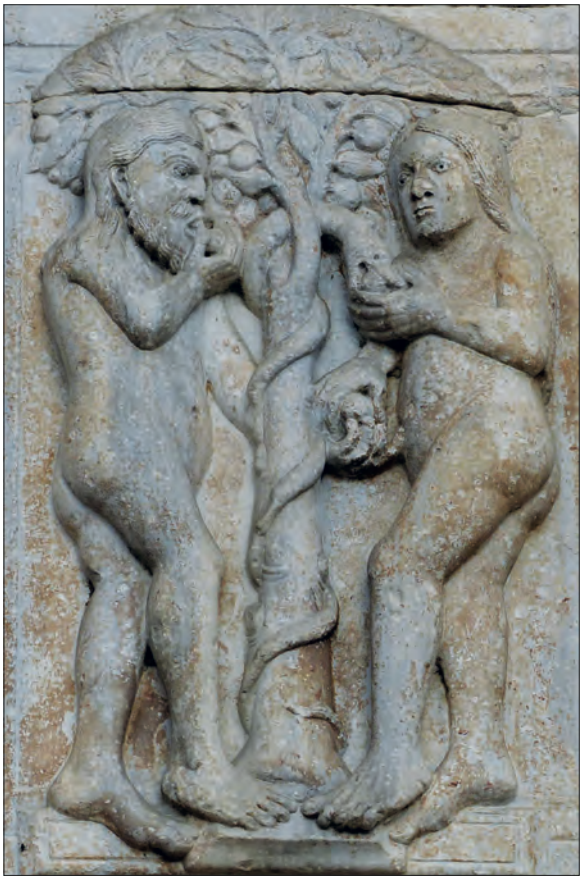


3

1 Aelfric-Hexateuch, Cotton Ms. Claudius B IV (2. Hälfte 11. Jh.), foll. 7^{r}; 7^{v}: Sündenfall und Verbergen (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs007r/7v; 27.07.2019). – **2** Santa Maria Assunta, Orvieto (1290-1330): Sündenfall (nach Middeldorf Kosegarten, Orvieto 62 Abb. 42). – **3** Salerno-Elfenbein (12. Jh.): Sündenfall (nach Bergman, Salerno Ivories Abb. 5).



1



2



3

1 Moutier-Grandval-Bibel, Add. Ms. 10546 (um 840), fol. 5ᵛ: Sündenfall (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f001r). – **2** San Zeno, Verona (1138): Sündenfall. – (Foto M. Horn). – **3** Moldaukloster Sucevița (1595): Sündenfall. – (Foto M. Horn).

1





2



3

1 Decke, Cappella Palatina, Palermo (12. Jh.): gekreuzte Beinhaltung (nach Dittelbach, Cappella Palatina Abb. 305). – **2** Materia Medica, Ahmet III, 2127 (1229), fol. 2^{r}: Dioskurides, gekreuzte Beinhaltung (nach Kat. New York 1997, 431 Abb. 288). – **3** Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Kroustas, Kreta (1347): Verdammte. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Verdammte. – (Foto M. Horn). –
2 Santa Maria Assunta, Orvieto (1290-1330): Verbergen (nach Middeldorf Kosegarten, Orvieto 62 Abb. 42).



1



2

1 Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Verbergen (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2305). – **2** Panagia-Kirche, Kissos, Kreta (Anfang 14. Jh.): Joachim in der Wüste. – (Foto M. Horn).



1



2



3

1 Hagia Paraskevi-Kirche, Episkopi, Kreta (2. Hälfte 15. Jh.): Hölle. – **2** Hagios Athanasios-Kirche, Voukolies, Kreta (Ende 14. Jh./Anfang 15. Jh.): Strafszene. – **3** Hagios Stephanos-Kirche, Koukoumas (Kastri), Kreta (1391): Strafszene. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

1 Hagios Eutychios-Kirche, Tsiskiana, Kreta (um 1410): Reicher Prasser. – (Foto M. Horn). – **2** Erzengel-Kirche, Kakodiki, Kreta (vor 1370): Strafszene (nach Tsamakda, Kakodiki 391 Abb. 213). – **3** Hagios Georgios-Kirche, Apano Symi, Kreta (1453): Heiligenchöre. – (Foto M. Horn).



1



2

1 Philanthropinon-Kloster, Ioannina (1542-1560): Verbergen (nach Garidis/Paliouras, Ioannina Abb. 226 und 229). –
2 Cappella Palatina, Palermo (1132-1143): Gericht und Vertreibung (nach Poeschke, Mosaiken Taf. 121).



1



2



3

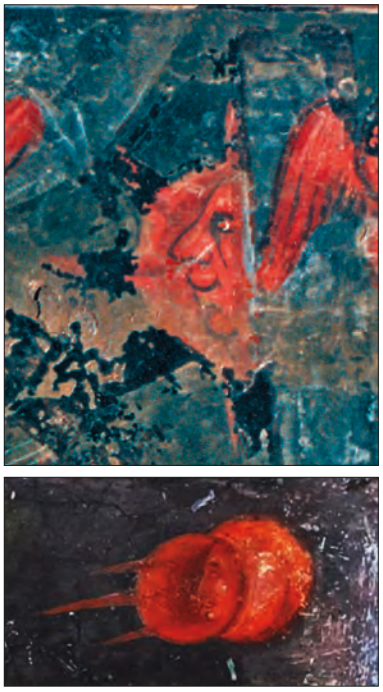
1 Manasses-Chronik, Vat. Slav. 2 (14. Jh.), fol. 11r: Gericht und Vertreibung (gemeinfrei, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/06-manasses-chronicle.jpg; 27.07.2019). – **2** Barlaam und Josaphat, Par. Gr. 1128 (14. Jh.), fol. 31: Schuldzuweisung (© Bnf, Paris, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r/f92.item; 27.07.2019). – **3** Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Margarites, Kreta (1383): Posaunenengel. – (Foto M. Horn).



1



2



3

1 Anisaraki; Akoumia; Diblochori: Posaunenengel. – **2** Soter-Kirche, Akoumia, Kreta (1389): Posaunenengel aus der Personifikation der Erde. – **3** Soter-Kirche, Akoumia, Kreta (1389); Hagios Georgios-Kirche, Apano Symi, Kreta (1453): Sonnengesicht. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

1 San Giovanni a Porta Latina, Rom (Ende 12. Jh.): Vertreibung (nach Koenen, Konstantinskreuz Taf. 44a). – **2** Santa Maria Vescovio, Stimigliano (Ende 13. Jh.): Vertreibung (nach Koenen, Konstantinskreuz Taf. 40b). – **3** Kreuzfahrer-Arsenal-Bibel, BnF Arsenal 5211 (ca. 1250), fol. 3ᵛ: Vertreibung und Arbeit (© Bnf, Paris, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071673/f12.item; 27.07.2019).



1



2



3



4

1 Santa Maria Assunta, Orvieto (1290-1330): Vertreibung (www.gliscritti.it/gallery3/var/albums/album_002/Umbria20052006%20085.jpg?m=1302625799; 27.07.2019). – **2** Anjou-Bibel, Ms. 1 (um 1350), fol. 6r: Vertreibung (nach Bräm, Neapolitanische Bilderbibeln Farbtaf. XVII). – **3** Kreuzfahrer-Morgan-Bibel, Ms. M 638 (ca. 1240), fol. 2r: Vertreibung (© The Morgan Library, New York, www.themorgan.org/collection/crusader-bible/2; 27.07.2019). – **4** Taxiarches-Kirche, Anitsaio, Ägina (16./17. Jh.): Vertreibung (nach Penna, Ägina Abb.34).



1



2

1 Soter-Kirche, Kephali, Kreta (1320): Anastasis. – **2** Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Deliana, Kreta (um 1400): Weltgericht. – (Fotos M. Horn).



1



2



3



4

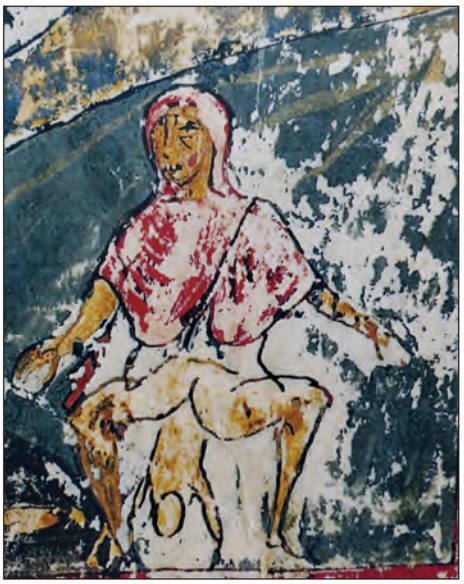
1 Caedmon-Manuscript, Ms. Junius 11 (950-1050), p. 46: Vertreibung (© Bodleian Library, Oxford, http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msjunius11; 27.07.2019). – **2** Athos-Cod. Taphou 14 (Ende 11. Jh.), fol. 11^{r}, Trauer Adams (nach Galavaris, Homilies Abb. 103). – **3** Elfenbeinkasten, Cleveland Museum (10./11. Jh.): Trauer (© The Cleveland Museum of Art, www.clevelandart.org/art/1924.747; 27.07.2019). – **4** Kokkinobaphos-Marienhomilien, Vat. Gr. 1126 (ca. 1140), fol. 36^{v}: Trauer (nach Hutter/Canard, Marienhomiliar, Faksimile fol. 36).



1



2



3



4

1 Vatikan-Oktateuch, Vat. Gr. 747 (1050-1075), fol. 59ᵛ: Geburt (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 479). – **2** Ashburnham Pentateuch, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334 (6./7. Jh.), fol. 22ᵛ: Geburt (gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ashburnham_Pentateuch?uselang=de#/media/File:AshburnPenatuchtFolio022v.jpg; 27.07.2019). – **3** Hiob, Ms. Barocci 201 (12. Jh.), fol. 94ᵛ: Geburt (nach Papadaki-Oekland, Book of Job 301 Abb. 364). – **4** Hagios Ioannis-Kirche, Hagios Basileios, Kreta (1291): Sünderin (nach Gerstel, Rural 90 Abb. 66).



1



2

1 Hagios Nikolaos-Kirche, Niochorio, Kreta (2. Hälfte 15. Jh.): Strafszene. – **2** Panagia-Kirche, Karydi, Kreta (1291): Strafszene. – (Fotos M. Horn).



1



2



3

1 Bronzetür San Zeno, Verona (um 1200): Stillende. – **2** Panagia-und-Erzengel-Michael-Kirche, Livadia, Kreta (Anfang 15. Jh.): Traum Josefs. – **3** Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Joachim und Anna. – (Fotos M. Horn).





1





2



3



4

1 San Marco, Venedig (13. Jh.): Geburt Kains und Abels (nach Büchsel/Kessler/Müller, Atrium San Marco 188 Taf. 22). – **2** Millstätter Genesis, Cod. GV 6/19 (um 1200), foll. 17r; 18r: Zeugung und Geburt Kains (nach Diemer, Millstätter Handschrift 21 und 22). – **3** Artussage, Français 749 (13. Jh.), fol. 53: Zeugung Kains (© Bnf, Paris, http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07862402&E=1&I=98956&M=imageseule; 27.07.2019). – **4** Pantokrator-Kirche in Dečani (1335-1355): Zeugung Kains (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Fresco Collections: Genesis CX4K2288).



1



2



3



4



5



6

1 Koimesis-Kirche, Asklipio, Rhodos (1676/77): Geburt Kains (https://v-murza.livejournal.com/123158.html; 27.07.2019). – **2** Alexanderroman, Cod. 78 C 1 (1300-1325), fol. 8^{v}: Zeugung Alexanders (© Staatliche Museen zu Berlin, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3S4KYSTMBUEIGDRFZWHNNQSJAFSUP5TP; 27.07.2019). – **3** Portail des Libraires, Rouen (um 1300): Badeszene (www.rouen-histoire.com/Cathedrale/Quadrilobes/Quad_Affiche.php?Posi=Q_A_16; 27.07.2019). – **4** Hagios Nikolaos-Kirche, Argyroupolis, Kreta (Anfang 14. Jh.): Geburt Christi. – (Foto M. Horn). – **5** Panagia-Kirche, Diblochori, Kreta (1417): Geburt Christi. – (Foto M. Horn). – **6** Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Erfi, Kreta (Anfang 14. Jh.): Koimesis. – (Foto M. Horn).

1





2



4

3





5



6

1 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Selli Kreta (1411): Strafszene. – (Foto M. Horn). – **2** Hagia Paraskevi-Kirche, Kitiros, Kreta (1372/1373): Strafszene. – (Foto M. Horn). – **3** Ashburnham Pentateuch, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334 (6./7. Jh.), fol. 6r: Kain (gemeinfrei, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Pent_Ashburn_6.jpg; 27.07.2019). – **4** Elfenbeinkasten Köln (11./12. Jh.): Adam (nach Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeinskulpturen Abb. LXVIII c). – **5** St. Prokulus-Kirche, Naturns (um 1400): Adam (nach Theil, Naturns 40 Abb. 25). – **6** Moldaukloster Voroneț (1547): Adam. – (Foto M. Horn).

1





2

3





4



5



6

1 Philanthropinon-Kloster, Ioannina (1542-1560): Adam (nach Garidis/Paliouras, Ioannina Abb. 226 und 228). – **2** Seraglio-Oktateuch, Cod. Gr. I.8 (12. Jh.), fol. 30^{r}: Kain (nach Weitzmann/Bernabò, Octateuchs Abb. 104). – **3** Pantokrator-Kirche, Dečani (1335-1355): Kain (© BLAGO Fund, Inc, Dečani, Pictures: Frescoes: Nave: North Nave: Third Dome CX4K2264). – **4** Oppians Kynegetica, Marc. Gr. 479 (11. Jh.), fol. 24^{v}: Landarbeiter (nach Spatharakis, Cynegetica Taf. 52). – **5** Hesiod, Werke und Tage, Marc. Gr. 464 (1319), fol. 34^{v}: Landarbeiter (nach Spatharakis, Cynegetica Taf. 158). – **6** »Tractatus de creatione mundi«, Cod. H. VI.31 (um 1290), fol. 98^{v}: postparadiesische Szene (© Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, https://www.wdl.org/en/item/10602/view/1/13/; 27.07.2019).



1



2



3



4



5



6

1 Hiob, Par. Gr. 134, fol. 184^{v} (13. Jh.): Spinnerin (nach Papadaki-Oekland, Book of Job 357). – **2** Panagia-Kirche, Lithines, Kreta (um 1400): Spinnerin. – **3** Panagia-Kirche, Sklavopoula, Kreta (um 1400): Verdammte. – **4** Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Axos, Kreta (um 1400): Verdammte. – **5** Hagios Georgios-Kirche, Artos, Kreta (1401): Verdammte. – **6** Soter-Kirche, Hagios Ioannis in Kamenos, Kreta (um 1400): Verdammte. – (2-6 Fotos M. Horn).



1



2

1 Hagios Ioannis-Theologos-Kirche, Kroustas, Kreta (1347): Badeszene. –
2 Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche, Garipas, Kreta (Anfang 14. Jh.): Badeszene. – (Fotos M. Horn).



1



2



3



4



5

1 Bronzetür, Hildesheimer Dom (um 1015): Arbeitsanweisung (nach Mende, Bronzetüren Taf. 16). – **2** Bronzetür, Kathedrale in Monreale (1185): Arbeitsanweisung (nach Mende, Bronzetüren Taf. 188). – **3** Lutwins Adam und Eva, Cod. Vind. 2980 (15. Jh.), fol. 52^{v}: Arbeitsanweisung (nach Halford, Codex Vindob. 2980, 24). – **4** Aelfric-Hexateuch, Cotton Ms. Claudius B IV (2. Hälfte 11. Jh.), fol. 7^{v}: Arbeitsanweisung (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Claudius_B_IV; 27.07.2019). – **5** Winchester Psalter, Cotton Ms. Nero C.IV (12./13. Jh.), fol. 2^{r}: Arbeitsanweisung (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_c_iv_fs001r; 27.07.2019).

1





2

3





4



5

1 Kapitelsaal des Klosters, Sigena (13. Jh.): Arbeitsanweisung. – (Foto M. Horn). – **2** St. Theobald in Thann (Mitte 14. Jh.): Geburt Kains, Hilfe der Engel (nach Schmitt, Thanner Genesis Abb. 19). – **3** Lutwins Adam und Eva, Cod. Vind. 2980 (15. Jh.), fol. 49^{v}: Geburt Kains, Hilfe der Engel (nach Halford, Codex Vindob. 2980, 25). – **4** Liber ad honorem Augusti, Cod. 120 II (um 1196), fol. 125^{r}: Boten (gemeinfrei, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Sibyla_posel.jpg). – **5** Queen-Mary-Psalter, Royal Ms. 2 B VII (1310-1320), fol. 4^{v}: Arbeiten Adams und Evas (© British Library, London, www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r; 27.07.2019).



1



2



3

1 Narthex des Klosters Peć (1565): Adam-und-Eva-Szenen und Weltgericht (© BLAGO Fund, Inc, Patriarchate of Pec, Pictures: West Nave: 2nd Bay: Vault 282N2740). – **2** Moldaukloster Moldoviţa (1537): Adam-und-Eva-Szenen und Weltgericht. – (Foto M. Horn). – **3** Serbischer Psalter, Cod. Slav. 4 (Ende 14. Jh.), foll. 160r; 229v: Adam und Eva im Paradies (nach Belting, Serbischer Psalter, Faksimile fol. 160 und 229).

Die westliche sakrale Kunstlandschaft des Mittelalters präsentiert ein reiches, gattungsübergreifendes Bildrepertoire an Adam-und-Eva-Erzählungen. In der ostkirchlichen Monumentalmalerei hingegen findet die Thematik erst in postbyzantinischer Zeit Aufnahme in die Bildprogramme der Kirchen. Umso bemerkenswerter ist die innovative Genese von Adam-und-Eva-Zyklen im venezianisch beherrschten Kreta des 14. und 15. Jahrhunderts. In fünf der überaus zahlreichen ausgemalten kretischen Kirchen werden Bildsequenzen mit den Ureltern in das ikonographische Konzept integriert. Neben der Rekonstruktion der teilweise zerstörten Fresken erfolgt in dieser kunst- und kulturhistorisch orientierten Arbeit eine umfassende Bildfindungsanalyse, die durch das Spannungsfeld von Bewahrungstendenzen traditioneller Bildbausteine und Freiräumen für kreative Neuschöpfungen normiert ist. Die weitgefächerten, westliche und östliche Kunsttradition einbeziehenden Recherchen bieten nicht nur überraschende Einblicke in außergewöhnliche Bildformulierungen, sondern auch in die variierenden stifterorientierten Motivationsgründe für die kirchenindividuelle Rezeption des Sujets.

Byzanz zwischen Orient und Okzident:
Veröffentlichungen des Leibniz-WissenschaftsCampus Mainz / Frankfurt

Die Reihe Byzanz zwischen Orient und Okzident wird vom Vorstand des gleichnamigen Leibniz-WissenschaftsCampus, einer Kooperation des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, der Goethe-Universität Frankfurt und des Leibniz-Instituts für Europäische Geschichte in Mainz, herausgegeben.
Die Reihe dient als Publikationsorgan für das Forschungsprogramm des Leibniz-WissenschaftsCampus, das Byzanz, seine Brückenfunktion zwischen Ost und West sowie kulturelle Transfer- und Rezeptionsprozesse von der Antike bis in die Neuzeit in den Blick nimmt. Die Methoden und Untersuchungsgegenstände der verschiedenen Disziplinen, die sich mit Byzanz beschäftigen, werden dabei jenseits traditioneller Fächergrenzen zusammengeführt, um mit einem historisch-kulturwissenschaftlichen Zugang Byzanz und seine materielle und immaterielle Kultur umfassend zu erforschen.