



LUDWIG-  
MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT  
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



62

CATHARINA RECKER

# Seraphim und Cherubim in der Spätantike und Byzanz

Der Dunkle Stil Gottes

OLMS

# Seraphim und Cherubim in der Spätantike und Byzanz

Der Dunkle Stil Gottes

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät  
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Catharina Recker  
aus Deggendorf  
2023

Referent: Prof. Dr. Franz Alto Bauer  
Co-Referent: Prof. Dr. Friedhelm Hartenstein  
Co-Referent: Prof. Dr. Daniel Benga  
Datum der mündlichen Prüfung: 06.02.2020

Catharina Recker

Seraphim und Cherubim in der Spätantike und Byzanz

Der Dunkle Stil Gottes

Dissertationen der LMU München

Band 62

# Seraphim und Cherubim in der Spätantike und Byzanz

Der Dunkle Stil Gottes

von  
Catharina Recker

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Georg Olms Verlag AG  
Hagentorwall 7  
31134 Hildesheim  
<https://www.olms.de>

Text © Catharina Recker 2023

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2023

Zugleich Dissertation der LMU München 2020

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-297631>

<https://doi.org/10.5282/edoc.29763>

ISBN 978-3-487-16342-0

# Inhalt

Vorwort und Danksagung.....	11
Der <i>Dunkle Stil</i> – Die Figur Gottes im fahlen Dämmerlicht.....	15
A Fast 130 Jahre Oskar Wulff – Fragen, Antworten und Perspektiven.....	19
B Seraphim und Cherubim in Bild und Text.....	23
I Seraphim und Cherubim in biblischen Visionstexten.....	25
1 Jesajas Vision der Seraphim.....	25
1.1 Die Anzahl der Seraphim bei Jesaja.....	26
1.2 Heilig, heilig, heilig – Die akustische Dimension der Vision Jesajas.....	28
1.3 Jesajas Seraphim außerhalb der Bibel – Wie aus Schlangen geflügelte Wesen wurden.....	31
1.3.1 Seraphim als brennende Schlangen und Strafe Gottes?.....	31
1.3.2 Die fliegenden Schlangen Herodots.....	34
1.3.3 Von Herodots Schlangen zu ägyptischen Schlangwesen.....	36
1.4 Von Schlangen und Visionen.....	41
2 Das Verständnis von Cherubim in der Bibel.....	42
2.1 Ezechiels Vision der Cherubim.....	43
2.1.1 Beobachtungen und Beschreibung der Wesen bei Ez 1.....	46
2.1.2 Beobachtungen und Beschreibung der Cherubim bei Ez 10.....	49
2.1.3 Exegetische Analyse von Ez 1 und 10 – Forschungshistorische Ansätze.....	52
2.2 Weitere Erwähnungen der Cherubim in der Bibel.....	53
2.2.1 Cherubim und der Fürst von Tyros.....	54
2.2.2 Cherubim als Hüter des Paradieses.....	55
2.2.3 Der auf den Cherubim thront.....	57
2.2.4 Cherubim als dekorative Elemente des ersten Tempels.....	61
2.2.5 Cherubim und die Bundeslade – Dekor oder viel mehr als das?.....	64
2.2.6 Cherubim = Cherubim?.....	67
3 Die Johannesoffenbarung und die „hybriden“ Wesen.....	71
3.1 Beobachtungen und Beschreibung der apokalyptischen Wesen.....	72
3.2 Johannes apokalyptische Wesen – Hybride der Visionen Jesajas und Ezechiels? ....	73
4 Seraphim und Cherubim in der Bibel – Einheit und Gegensatz.....	76

II	Die Inszenierung von Seraphim und Cherubim – Der Wunsch nach Ordnung und sein einhergehendes Chaos .....	79
1	Am Anfang war das Wort – Cherubim auf magischen Gemmen .....	81
2	Versuch eines Überblicks der Darstellungsmodi .....	84
2.1	Der Hagia Sophia-Typus .....	86
2.1.1	Beschreibung des Grundtypus .....	87
2.1.2	Weitere Attribute .....	88
2.1.3	Zuordnung des Typs .....	89
2.2	Der Tetramorph-Typus .....	90
2.2.1	Die vier Gesichter: Mensch, Adler, Stier und Löwe .....	90
2.2.2	Die Flügelfrage .....	91
2.2.3	Der Heiligenschein .....	91
2.2.4	Der Tetramorph-Typus – eine eindeutige Zuordnung? .....	92
2.3	Der Apokalypse-Typus .....	93
2.3.1	Der Apokalypse-Typus als Thronwagen/Thron Christi .....	93
2.3.2	Die Loslösung der Wesen zu einzelnen Gestalten .....	94
2.3.3	Die Flügelfrage 2.0 .....	95
2.3.4	Die Evangelisten-Frage .....	96
2.4	Der „Engels“-Typus .....	99
2.4.1	Seraphim und Cherubim als Engel .....	99
2.4.2	Die Zahl der Flügel – ein bedeutungsunterscheidendes Merkmal .....	100
2.4.3	Was nun? Engel oder nicht .....	100
2.5	Die Typen der Seraphim und Cherubim und ihre Unterscheidung .....	101
3	Seraphim und Cherubim als Teil göttlicher Erfahrung .....	106
3.1	Das Theophanie-Prinzip des göttlichen Thronwagens .....	108
3.1.1	Exkurs: Christus als Stellvertreter Gottes auf Erden .....	108
3.1.2	Der thronende Christus und die vier Wesen – eine Thronwagen- darstellung? .....	109
3.1.3	Die Himmelfahrt Christi des Rabbula Evangeliiars .....	111
3.1.4	Das Letzte Gericht von Torcello und seine Verbindung zu Konstantinopel ...	113
3.1.5	Die Vorstellung des göttlichen Thronwagens und seiner Gestalten .....	115
3.2	Die paradiesischen Cherubim und die „Willkür“ der byzantinischen Ikonographie .....	118
3.2.1	Das flammende Rad vor dem Paradies .....	118
3.2.2	Die aktive Vertreibung durch einen Cherub .....	120
3.2.3	Von Köpfen, Schwertern und Speeren .....	121

3.3	Cherubim und Seraphim inkognito – schleierhafte Darstellungen der Wesen .....	123
3.3.1	... dann mache zwei goldene Cherubim .....	123
3.3.2	Der Engels-Typus und die Bundeslade .....	127
3.3.3	Die Fähigkeit der Gestaltenwandlung .....	131
3.4	Seraphim und Cherubim in geordneten Verhältnissen .....	134
3.4.1	Die Himmlische Hierarchie des Baptisteriums von San Marco .....	135
3.4.2	Die Vorstellung hierarchischen Denkens – ein Exkurs in frühchristliche Texte .....	135
3.4.3	Die Darstellung der himmlischen Hierarchie als „westliches“ Phänomen .....	139
3.5	Cherubim und Seraphim als Seelenbegleiter Mariä .....	141
3.6	Die ikonographische Welt der Seraphim und Cherubim – Eindrücke und Ausblicke .....	143
3.7	Sinnhaftigkeit der Typologie .....	147
4	Spuren einer Motivwanderung – Die zeitliche und geographische Auswertung .....	148
4.1	Die zeitliche Dimension der Typen .....	148
4.2	Die geografischen Verbreitungstendenzen der Seraphim und Cherubim .....	150
4.3	Mögliche Verbreitungsmedien .....	156
4.3.1	Immobilien Medien – Architektonische Räume .....	156
4.3.2	Mobile Medien und die Wanderung von Motiven durch „serielle“ Produktion .....	161
4.4	Mögliche Vergleiche über die Zeit hinweg? .....	164
5	Und rings um den Thron herum – Seraphim und Cherubim als göttliche Grenzposten .....	166
III	Die Verflechtung von Bild und Text – Sensorisches Reinactment im liturgischen Ritus der Hagia Sophia .....	169
1	Die Byzantinische Liturgie – ein Überblick .....	171
1.1	Der Ablauf des byzantinischen Ritus .....	173
1.2	Die Anfänge der Liturgie Konstantinopels .....	176
1.3	Der Himmel auf Erden – Schaffen von Sphäre und Raum .....	178
2	Seraphim und Cherubim im liturgischen Ritus .....	180
2.1	Gesprochenes Wort .....	180
2.1.1	Das Trishagion .....	181
2.1.2	Das Cherubikon .....	187
2.1.3	Das Eucharistische Gebet und die „Verwirrung“ von Seraphim und Cherubim .....	189

2.1.4 Die Geräusche der Tiere und die liturgische Vorstellung Patriarch Germanos I. ....	193
2.1.5 Die imaginäre Geräuschkulisse von Seraphim und Cherubim im Ritus .....	199
2.2 Performanz – Seraphim und Cherubim auf Liturgischen Flabella, ein Fallbeispiel .....	199
2.2.1 Seraphim und Cherubim auf liturgischen Flabella .....	202
2.2.2 Spätbyzantinische Darstellungen liturgischer Flabella im Kirchenraum.....	209
2.2.3 Die Darstellung der visionären Wesen auf Flabella.....	214
2.3 Die liturgische Bedeutung von Seraphim und Cherubim .....	216
3 Seraphim und Cherubim als Ausdruck kirchenpolitischer Einheit? .....	217
C Seraphim und Cherubim und die Unzugänglichkeit Gottes .....	221
Historischer Überblick.....	227
Primärquellen.....	229
Bibliographie.....	233
D Abbildungen.....	245
Abbildungsverzeichnis .....	281
E Katalog .....	287
1 Aufbau und Sortierung des Katalogteils.....	289
1.1 Überblick der benutzten Länderkürzel.....	290
1.2 Überblick der Katalogeinträge nach ihrer Datierung (in Jahrhundertsritten) .....	290
1.3 Index nach relevanten Schlagwörtern.....	291
1.4 Index nach ikonographischen Kontexten .....	292
2 Katalog .....	294
Bibliographie Katalog.....	331

*„Cultural analysis is intrinsically incomplete. And worse than that,  
the more deeply it goes the less complete it is.”<sup>1</sup>*

Clifford Geertz

<sup>1</sup> Geertz 1973, S. 29.

Den Visionären  
~  
damals wie heute

# Vorwort und Danksagung

Die Suche nach Erklärungen für vielschichtige, wenn nicht sogar enigmatische Phänomene und ihre Darstellung in der Vergangenheit beschäftigt mich schon seit Kindheitstagen. Suchte ich zu Schulzeiten, ganz klassisch, wie Indiana Jones noch den Heiligen Gral, so faszinierten mich spätestens während meines Studiums die ikonographischen Feinheiten des byzantinischen Bildschatzes. Dieser ist nicht nur als rein darstellend zu verstehen, sondern verbirgt stets eine weitere, symbolische Ebene hinter dem Dargestellten, die es zu ergründen und vor allem zu verstehen gilt. Dass ich nun während meines Studiums der Spätantiken und Byzantinischen Kunstgeschichte diese Spurensuche derart ausleben konnte, habe ich vor allem meinem Doktorvater Franz Alto Bauer zu verdanken. In unermüdlichen Diskussionen half er mir stets den Wald vor Augen zu behalten und dabei zugleich dessen Eigenheiten, Farbnuancen und Abgründe zu verstehen.

Dank dieser, am Ende sogar freundschaftlichen Unterstützung, habe ich letzten Endes die Wahl meines Dissertationsthemas getroffen: Die ikonographische und historische Untersuchung der Seraphim und Cherubim im frühchristlichen und byzantinischen Zeitalter. Von Anfang an war ich mir bewusst, dass es rein forschungsgeschichtlich große Lücken gibt, die es auszugleichen gilt. Diese großen Fehlstellen annähernd zu füllen und ihnen zugleich gerecht zu werden, stellte mich bereits von Anfang an vor eine große Herausforderung, von der ich mich dank der Ermutigung von Franz Alto Bauer nicht einschüchtern ließ.

Auf seine Anregung hin habe ich mich zu Beginn meiner Promotion erfolgreich um einen Platz an der ehemaligen Münchner Graduiertenschule *Distant Worlds* beworben. Diese Zeit wird mir stets in guter Erinnerung bleiben, da ich mich hier auf Grund der interdisziplinären Ausrichtung der Graduiertenschule mit Fragestellungen beschäftigt habe, mit denen mich kaum ein anderes Stipendienprogramm konfrontiert hätte. Durch die zahlreichen Seminare, Workshops, Reading Sessions, Vorträge und den fruchtbaren Austausch mit meinen Co-Fellows, Post-Doktoranden und nicht zuletzt den affilierten Professoren konnte ich mich und folglich mein Dissertationsprojekt dahingehend weiterentwickeln, dass für mich nicht mehr nur die kunsthistorische Betrachtung anhand von einzelnen Fallstudien ausgereicht hätte. Stattdessen ging es mir plötzlich wieder um das Begreifen des ganzheitlichen Bildes, all seiner sichtbaren wie unsichtbaren Dimensionen und den möglichen Folgerungen dieser Betrachtung. Eine rein kunsthistorische Abhandlung schien mir nicht mehr plausibel, hätte ich hier zu sehr die theologischen oder liturgischen Aspekte des Dargestellten außer Acht gelassen und letzten Endes die Kernaussage der Bilder verfehlt.

Doch was passiert, wenn eine Kunsthistorikerin sich plötzlich in theologische und liturgische Geschicke einmischt, mit denen sie bislang nur marginal in Berührung gekommen ist? Es entsteht ein riesiges Durcheinander, welches ich Dank meiner beiden

geduldigen Co-Betreuer Friedhelm Hartenstein und Daniel Benga entwirren konnte. Sie halfen mir einen Zugang zu den einzelnen Ansätzen zu finden, diese so gut es geht zu verstehen und in meine Arbeit einfließen zu lassen. Freilich werden die betreffenden Abschnitte nie an die fachliche Tiefe der jeweiligen Experten heranreichen, doch vermochte ich mit ihrer Hilfe ein Gerüst aufzubauen, dank dem das Verständnis der enigmatischen Wesen der Seraphim und Cherubim auch für Nicht-Liturgen/-Theologen greifbar wird.

Ferner möchte ich Bryan Ward-Perkins danken, der mich in meiner Zeit als *recognized student* an der Universität in Oxford betreute. In langen Gesprächen trug ich ihm meine neusten Textfunde oder einzelne Theorien über die Entwicklung und Verbreitung vor. Dadurch konnte ich bereits zu Beginn meiner Forschung meine Thesen auf Plausibilität prüfen und neue Blickwinkel mit einbeziehen.

Selbstverständlich gibt es noch viele weitere Personen, die mich während meines Studiums und meines Promotionsprojektes begleitet, moralisch unterstützt und auf jeweils ganz eigene Art geprägt haben. Hierzu zählen vor allem alle Dozenten sowie Freunde und Kommilitonen des Instituts für *Byzantinistik, Spätantike und Byzantinische Kunstgeschichte & Neogräzistik* an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, mit denen ich in zahlreichen spannenden Seminaren und vor allem aufregenden Exkursionen in entlegene Ecken dieser Welt die byzantinische Kunst und Kultur mit ganz anderen Augen zu betrachten lernte. Doch auch auf die Graduiertenschule *Distant Worlds* möchte ich noch einmal zurückkommen: Nicht nur der fachliche und intellektuelle Austausch mit meinen Kollegen hat mich und meine Arbeit maßgeblich beeinflusst, sondern auch die tiefgehenden neuen Freundschaften, die ich hier geknüpft habe.

Ich hoffe, die im letzten Absatz Genannten sehen es mir nach, dass ich sie nicht alle namentlich aufführe, sie aber stets in guter Erinnerung an eine großartige Zeit bei mir tragen werde!

Ferner möchte ich meinem ehemaligen WG-Mitbewohner und Kunsthistoriker Dieter Weidmann danken, der mich in langen Gesprächen über das Verständnis des kunsthistorischen Stilbegriffs mit dem Begriff des „Dunklen Stils“ vertraut gemacht hat. Diese Diskurse schenken mir das letzte Puzzlestück, das mir am Ende zum Verständnis meines persönlichen Enigmas noch fehlte.

Zu guter Letzt möchte ich meinen liebevollen, unterstützenden Eltern und Großeltern, meiner einzigartig großartigen Patentante, meinen Freunden und vor allem meinem wunderbaren Ehemann, Maximilian Recker, für die stete moralische Unterstützung, Geduld und Zuversicht danken. Allen muss ich hoch anrechnen, dass sie sich trotz einer nicht zu verkennenden Fachfremde meine „Geschichten“ stets aufs Neue geduldig angehört haben.

Doch eine Person aus diesem Umfeld möchte ich noch einmal explizit hervorheben – bitte entschuldige Mutter, ohne Dich wäre ich natürlich heute auch noch nicht fertig – meinen Vater, Christian Baumgartner: Schon früh hat er es verstanden mich für die längst vergessenen Geschehnisse dieser Welt zu faszinieren und gelehrt, dass es

meist mehrere, auch verborgene Seiten einer Medaille gibt, die einen buchstäblich zur Erleuchtung führen können. Ohne seinen ansteckenden Enthusiasmus für Geschichte, sei es bei meiner Suche nach dem Heiligen Gral oder am Ende nach der verborgenen Aussage „meiner“ Wesen, wäre ich vermutlich nie zu diesem Punkt gekommen.

München, im Winter 2022

Ihre Catharina Recker



## Der *Dunkle Stil* – Die Figur Gottes im fahlen Dämmerlicht

Seit jeher ist Gott ein Paradoxon. Ein nicht verständliches, undurchdringbares Mysterium, welches vom Menschen unbegreifbar, unergründlich und unverständlich ist. Er erscheint enigmatisch in Visionen oder kommuniziert mit den Menschen durch Boten, ohne seine eigene Figur tatsächlich Preis zu geben. Er verbirgt sich und verschleiern seine Erscheinung. Dadurch ist es dem Menschen nicht möglich sich ein Bild von ihm zu machen – es ist ihm sogar verboten: Bereits zu Beginn des Alten Testaments erhält Moses von Gott auf dem Berg Sinai die zehn Gebote – eines davon weist klar an, dass man sich kein Bild von Gott machen darf.<sup>2</sup> Folgt das Judentum noch klar diesen Anweisungen, so sucht das Christentum nach Möglichkeiten Göttlichkeit und damit einhergehende Heiligkeit dennoch indirekt wiederzugeben. Durch die Menschwerdung des Sohn Gottes, Jesus Christus, ist es dem Menschen möglich bis zu einem gewissen Grad Heiligkeit und Göttlichkeit zu begreifen. Doch nicht nur das: Gemäß dem spätantiken Theologen Johannes Damascenus ist Jesus natürliches Abbild Gottes, das zugleich aber auch von Gott abweicht, da er dessen Sohn ist.<sup>3</sup> Die bildliche Darstellung Gottes ist im Sinne des Christentums folglich durch die Abbildung von Christus möglich geworden. Gott zeigt sich metaphorisch in seinem Sohn und folglich auch in all dessen Abbildungen, ohne jedoch selbst gesehen zu werden. Basierend auf den Visionsberichten unter anderem des Jesajas (Jes 6), Ezechiels (Ez 1; 10) und der neutestamentarischen Johannesoffenbarung (Offb 4), auch bekannt als die Apokalypse, entwickelt sich so das Bild des auf vier Gestalten thronenden Christus. Diese vier Wesen, Stier, Adler, Löwe und Mensch werden heute gemeinhin als Evangelistensymbole beschrieben.

Allerdings spiegelt dies nur einen Teil ihres Kerns wider. Ihre ursprüngliche Bedeutung verbirgt sich in den biblischen Visionsberichten Ezechiels: Als die höchsten Himmelswesen dienen vier Geschöpfe mit vier Flügeln und vier Köpfen als Thronwagen Gottes. Bei diesen vier Köpfen handelt es sich um keine geringeren als die vier Gestalten der Evangelistensymbole. Über ihnen erscheint die thronende Figur Gottes dem Propheten Ezechiel zwei Mal, als sich dieser nach der Zerstörung Jerusalems im babylonischen Exil befindet. Sind diese ominösen Himmelswesen im ersten Visionsbericht Ezechiels noch namenlos, erhalten sie in seiner zweiten Gottesschau einen Namen: Cherubim. Gewaltige Wesen, deren Aussehen weder logischen noch bekannten Mustern folgt. Im Gegenteil: Je länger man versucht sie zu begreifen, desto mehr verschwimmt ihr Äußeres und widerspricht sich. Vor allem Gottes Figur, die im ers-

2 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 102 (Ex 20,4); ebenso bei Dtn 5,8: „Du sollst dir kein Gottesbild machen noch irgendein Abbild von etwas, was oben im Himmel, was unten auf der Erde oder was im Wasser unter der Erde ist.“

3 Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 104 (III, 16): „[...] Auch der Sohn Gottes hat, obwohl er das natürliche Bild des Vaters ist, etwas, das von ihm (= dem Vater) abweicht: Er ist nämlich der Sohn und nicht der Vater.“

ten Moment deutlich thronend beschrieben wird, verschwimmt zunehmend. Wie in einem Traum entfernt sich seine Erscheinung immer mehr, je stärker die Wesen in den Vordergrund treten. Doch auch sie entgleiten dem menschlichen Verständnis mit ihrer überwältigenden Erscheinung sowohl visuell als auch akustisch durch Donner, Blitze und dem lauten Getöse ihrer Flügel.

Doch es sind nicht nur die Cherubim, die Gott vom Menschen abgrenzen: In einem weiteren Visionsbericht, der Gottesschau des Jesaja, werden die Seraphim vorstellig. Sie sind ähnlich enigmatische Wesen, deren Äußeres komplett durch sechs Flügel verborgen wird. Sie fliegen über dem göttlichen Thron und rufen sich unerlässlich mit dröhnenden Stimmen den Lobgesang Gottes zu, während sie mit glühenden Kohlen die Sünden von Jesajas Lippen tilgen. Nachdem er ihnen gewahr wird, vernimmt er nur noch Gottes Stimme. Gottes Erscheinung hat sich dem Propheten ebenfalls vollkommen entzogen.

Wie in einem „*fahlen Dämmerlicht, in dem sich mit der Zeit die Konturen der Gegenstände und Wesen erahnen lassen*“ erscheint Gott in den vorgestellten Visionsberichten.<sup>4</sup> Seine Figur zeigt sich kurz und wird durch die ihn begleitenden Wesen zunehmend verhüllt und abgeschirmt. Doch die Wesen verbergen nicht einfach Gottes Herrlichkeit. Stattdessen werden durch ihre Präsenz diese Göttlichkeit und Heiligkeit ausgedrückt. Sie sind, wenn man so sagen möchte, das „*fahle Dämmerlicht*“, das seinen eigentlichen Sinn nicht offen zur Schau stellt, sondern erst durch die Erkenntnis Gott vergegenwärtigt. Seraphim und Cherubim werden so zu alternativen Ausdrucksmöglichkeiten von Gottes Herrlichkeit und dadurch elementarer Bestandteil der christlichen Ikonographie, Liturgie sowie Theologie.

Diese Methode der Verdunklung und Verschleierung einer wesentlichen Kernaussage wird in der Rhetorik mit dem Terminus *Obscuritas* oder auch mit *Dunkler Stil* gleichgesetzt.<sup>5</sup> Diese Stilfigur der Rhetorik findet sich vor allem in den Grundprinzipien des Christentums, die in der Darstellung von Materiellem oder auch Texten einen tieferen Sinn verbergen. Dabei ist der *Dunkle Stil* im Christentum nicht als eine negative Wertung zu verstehen, sondern setzt eine positive Auslegung des Terminus voraus. Gott verbirgt sich bewusst durch diverse Taktiken vor dem Menschen, da dieser die gewaltige Macht des göttlichen Lichts und seiner einhergehenden Erkenntnis nicht ertragen könnte.<sup>6</sup> Der *Dunkle Stil* Gottes ist folglich keine Art Versteckspiel, sondern vielmehr ein Schutz des menschlichen Geistes. Auf diesen Prinzipien fußt auch die himmlische Hierarchie des Dionysius Areopagita, der den Himmel in neun Ebenen unterteilt. Jede einzelne Stufe erfährt ein gewisses Maß an göttlicher Erkenntnis, jedoch nicht mehr als für sie vorgesehen. Je näher die eigene Ebene zu Gott, desto größer ist die Teilhabe am göttlichen Licht. Die höchsten Wesen wiederum sind Seraphim und Cherubim.

4 Brandt u. a. 2003, S. 358.

5 Brandt u. a. 2003, S. 358; Haug 2003, S. 413.

6 Brandt u. a. 2003, S. 370.

Sie stehen direkt unter Gott, empfangen den höchstmöglichen Grad an Erkenntnis und verdunkeln zugleich seine Präsenz.

Dass diese Überlegung keiner modernen Perspektive entspringt, wird in der Schrift über die Darstellungsmöglichkeiten des unsichtbaren Gottes bei Johannes Damascenus deutlich. Neben der Option Christus als natürliches Abbild Gottes zu verstehen und abzubilden, beschreibt Damascenus die Anwendung von Paradigmen: Jene körperlosen Gestalten werden zwar bildlich so abgebildet, dass sie wahrgenommen werden können, aber nur auf eine verdunkelte Art, die ihrer eigenen Natur nicht entspricht.<sup>7</sup> Diese Eigenheit der Verdunklung zeigt sich deutlich in seiner Ausführung, weshalb die Cherubim als Standfiguren über der Bundeslade zu sehen sind: Sie sollen ihren Schatten auf die Versöhnungsplatte der Lade und der göttlichen Geheimnisse werfen und so vor Blicken verbergen.<sup>8</sup> Die von Johannes Damascenus beschriebene Vorstellung, dass die Wesen etwas vor den Blicken der Betrachter verdunkeln, wenn nicht sogar verbergen zieht sich wie ein roter Faden durch deren gesamte Ikonographie und -logie im frühen Christentum sowie byzantinischen Zeitalter. Sie dienen nicht nur als Marker von Heiligkeit oder himmlischen Sphären im byzantinischen Kirchenraum, sondern auch als Stilmittel: Wie kaum ein anderes himmlisches Geschöpf versinnbildlichen sie den *Dunkler Stil* Gottes, der zum einen göttliche Präsenz im Raum ausdrückt, zugleich aber auch diese vom Betrachter entrückt und ihn auf Distanz hält.

7 Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 35 (I, 11): „Dann gibt es Bilder von unsichtbaren und unausgeprägten Wesen, die zum Zwecke einer annähernden Betrachtung körperhaft ausgeprägt werden.“

8 Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 38 (I, 15): „[...] Es ist doch klar, daß man von Gott als einem Unbeschreiblichen und Unabbildbaren oder von jemanden, der wie Gott ist, auf gar keinen Fall ein Bild machen kann, damit die Schöpfung als eine, der man dient, wie Gott verehrt wird. Von den Kerubim als beschreibbaren, neben dem Thron Gottes als Diener stehenden Wesen ein Abbild anzufertigen, ordnet er an, damit dieses Bild nach Art von Dienern seinen Schatten auf die Versöhnungsplatte wirft: Denn es ziemte sich für das Abbild himmlischer Diener, seinen Schatten auf das Abbild göttlicher Geheimnisse zu werfen.“



## A Fast 130 Jahre Oskar Wulff – Fragen, Antworten und Perspektiven

Bevor die Untersuchung der biblischen Gestalten der Seraphim und Cherubim hinsichtlich ihrer ikonographischen Entwicklung und liturgischen Bedeutung vorgestellt wird, soll im folgenden Abschnitt kurz ein methodischer und theoretischer Einblick geboten werden. Dies entspricht einem Überblick des Forschungsstandes, in dem jene wissenschaftliche Arbeit vorgestellt werden soll, die sich mit den Darstellungsvarianten von Seraphim und Cherubim in der Kunst des frühen Christentums und Byzanz auseinandergesetzt haben. Weitere Schriften, die sich mit Teilaspekten beschäftigen, werden im Laufe der Arbeit kritisch betrachtet.

Im Jahre 1894 veröffentlichte Oskar Wulff seine Promotionsschrift mit dem Titel „*Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst*“.<sup>9</sup> Mit dieser Arbeit bildet er seit jeher das unangefochtene Grundlagenwerk für die kunsthistorische Erforschung der Seraphim und Cherubim. Dass seitdem fast 130 Jahre ins Land gezogen sind, ändert nichts an dieser Tatsache, wenn gleich das Buch nicht mehr in seiner Originalausgabe, sondern nur noch als Nachdruck erhältlich ist.

Bevor Wulff die ikonographische Entfaltung der Himmelswesen untersucht, beschreibt er die Formierung ihrer Vorstellung in der jüdischen und christlichen Schriftkultur. Dabei zeichnet sich seine Untersuchung vor allem dadurch aus, dass er eine Vielzahl frühchristlicher Autoren und ihre Texte sowie zahlreiche Bildbeispiele nennt, die Seraphim und Cherubim darstellen. Es handelt sich somit um eine gute Ausgangslage, um durch die von ihm angeführten Befunde eine literarische sowie ikonographische Analyse der Kreaturen zu beginnen. In der Vielzahl der Belege geht jedoch die Idee des sich verhüllenden Ausdrucks von Göttlichkeit, die hinter den Wesen steckt, verloren. Bereits am Anfang seiner ikonographischen Untersuchung spricht Wulff von einer früh einsetzenden Verwirrung bezüglich der bildlichen Ausdrucksformen der Wesen.<sup>10</sup> Dadurch setzt er den Grundstein für eine bis heute gängige Vorstellung, dass die unterschiedlichen bildlichen Darstellungen von Seraphim und Cherubim auf einer Unsicherheit bezüglich ihres eigentlichen Aussehens basieren, nicht aber auf einem ikonographischen Kanon, der die Wesen in unterschiedlichen Darstellungsvarianten in bestimmten Kontexten einbaut.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich dieser Aussage entgegensetzen, dass man sich durchaus der Äußerlichkeiten der Himmelswesen bewusst ist und diese gezielt in den einzelnen ikonographischen Kontexten einsetzt. Grundlage für diese Feststellung bieten die biblischen Texte, die durch eine ausführliche Untersuchung im ersten Teil

<sup>9</sup> Wulff 1894.

<sup>10</sup> Wulff 1894, S. 28.

der Arbeit vorgestellt werden sollen. Darauf aufbauend gewähren moderne, ebenso wie spätjüdische Bibel-Kommentare und weitere jüdische Texte, wie zum Beispiel die fragmentarisch erhaltenen Schriftrollen von Qumran, einen Einblick in das frühe Verständnis von Seraphim und Cherubim. Es wird vor allem deutlich, dass bereits ganz zu Beginn ähnliche Fragen wie heute diskutiert wurden: Sind Seraphim und Cherubim ein und dasselbe Wesen? Was zeichnet sie jeweils aus oder unterscheidet sie?

Die Problematik der Unterscheidung findet sich auch in der christlichen Ikonographie der himmlischen Wesen wieder: Handelt es sich zum Beispiel bei der Darstellung der Wesen in den Pendentifs der Hagia Sophia um Cherubim oder Seraphim (Abb. 1)? Ein Blick in die biblischen Visionstexte von Ezechiel und Jesaja lässt auf Seraphim schließen. Der Wunsch nach einer eindeutigen Identifikation verleitet im ersten Moment zur einfachen Aussage, dass alle Wesen mit einem Kopf und sechs Flügeln, gemäß Jes 6, typische Seraphim sind. Eine befriedigende Antwort, die, würde man die biblischen Texte 1:1 auf die Beispiele Kunstgeschichte übertragen, sehr schnell zu großer Frustration führt: Plötzlich erscheinen Wesen mit einem Kopf, aber mit den aus Ez 1 und 10 bekannten vier Flügeln (vgl. Abb. 2) oder aber Gestalten mit vier Köpfen und sechs Flügeln (vgl. Abb. 3). Als ob dies nicht genug wäre, gesellen sich Engel hinzu, die mit den biblischen Beschreibungen nichts mehr zu tun haben, in Inschriften jedoch als Seraphim oder Cherubim bezeichnet werden (vgl. Abb. 4).

Was zunächst den Anschein eines großen Durcheinanders erweckt, sollte dennoch nicht als „Verwirrung“ abgetan werden. Stattdessen bedarf es einer vorsichtigen Untersuchung der Bildbeispiele, die im ersten Schritt von einer klaren Identifizierung der Wesen mit Seraphim und Cherubim absieht. Dies erfolgt, basierend auf einer eigens erarbeiteten Bilddatenbank, im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit. Diese Sammlung enthält alle fassbaren Darstellungen der Himmelswesen ab den Anfängen des Christentums, bis zum Fall Konstantinopels im Jahre 1453 und ist am Ende der Publikation als kleiner Katalog zu finden.

Um zwischen der großen Anzahl von Bildbeispielen ein Muster zu erkennen, folge ich Wulffs Ansatz, die einzelnen Darstellungen kategorisch zu gliedern. Anhand von vier Gruppen, die er als Typen bezeichnet, den Tetramorphen, Cherubim, Thronen und Seraphim beschreibt er eine chronologische Motiventwicklung der himmlischen Wesen. Dabei ist jedoch nach wie vor von einer zu voreiligen Identifizierung der dargestellten Geschöpfe als Seraphim oder Cherubim abzuraten. Stattdessen ordne und kategorisiere ich die Bilder der himmlischen Wesen oberflächlich durch die Einführung des sogenannten Hagia Sophia-, Tetramorph-, Apokalypse- sowie Engels-Typus. Mit Hilfe einiger weniger Fallbeispiele werden die neuen Typen vorgestellt, untersucht und auf ihre möglichen Verbindungen zu den spezifischen Visionsgestalten geprüft. Hierzu zählen unter anderem die Pendentif-Fresken der Hagia Sophia (Abb. 1), die Darstellungen der Handschrift des Kosmas Indikopleustes (Abb. 5–7) oder der Türsturz von Alahan Monastir (Abb. 8). Des Weiteren werden die Fresken der Apsiden von Bawit (vgl. u. a. Abb. 9), die Zeichnungen der verlorenen Fresken von San Paolo

fuori le Mure (Abb. 10–11), das Mosaik aus Germigny-des-Prés (Abb. 4), die Wiener Genesis (Abb. 12), die liturgischen Fächer eines syrischen Schatzfundes aus Riha und Stuma (Abb. 13, 14) oder die koptischen Fächer des Brooklyn Museums (Abb. 15, 16) in die Betrachtung mit einbezogen. Ihre Auswahl erfolgte zum einen auf Grund ihrer höheren allgemeinen Bekanntheit, zum anderen auf Grundlage ihrer Aussagekraft als jeweils für sich allein verstehbare und in sich geschlossene Bilder, die eine für alle anderen Befunde beispielhafte Erläuterung erlaubt.

Erst in einem zweiten Schritt ist der ikonographische Rahmen mit einzubeziehen, um eine Aussage über die ursprüngliche Intention der Darstellung von Seraphim und Cherubim zu erarbeiten. Dabei stellt sich vor allem die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen den Typen und dem Kontext, in dem sie erscheinen, gibt und wenn ja, welche ikonographischen Kontexte bevorzugt auf welche Konvention zurückgreifen. Gibt es einen Zusammenhang zwischen Typ und Szenerie? Welche Semantik geht mit den einzelnen Darstellungen einher? Können geographische und zeitliche Tendenzen im Ausdruck der Wesen festgestellt werden?

Einen weiteren, wichtigen Aspekt der Untersuchung, bildet die Eingliederung der Seraphim und Cherubim in die byzantinische Liturgie. Dabei wird nicht nur die enge Verbindung der liturgischen Texte mit biblischen und spätjüdischen Vorstellungen deutlich, sondern auch die starke Präsenz der Himmelswesen im Ritus – sowohl im Bild als auch imaginativ als reale Teilnehmer. Dies wird bereits durch Wulffs Vorstellung der einzelnen liturgischen Schriften, Kommentare und Formen deutlich. Allerdings fehlt der Schritt, der eine Verbindung zwischen den zeitgenössischen Vorstellungen vom liturgischen Ritus, den erhaltenen Bildern und dem eigentlichen rituellen Akt herstellt. Durch diese einzelnen Versatzstücke kann eine Vorstellung der byzantinischen Liturgie gewonnen werden, in welcher die himmlischen Wesen, wie Seraphim und Cherubim durch ihre Gegenwart den Himmel auf Erden beschreiben und so Gottes Herrlichkeit ausdrücken.

Die Untersuchungen und Vorstellung der wichtigsten Schriften und Denkmäler der Seraphim und Cherubim durch Oskar Wulff haben Ende des 19. Jh. einen Diskurs angestoßen und viele Fragen aufgeworfen, die bis jetzt unbeantwortet blieben. Mit dieser Arbeit möchte ich an Wulffs Forschung anknüpfen und eine lang überfällige Überarbeitung der einzelnen Facetten der Seraphim und Cherubim in der Spätantike und dem Byzantinischen Reich vorlegen.



## B Seraphim und Cherubim in Bild und Text

In den folgenden Kapiteln soll aufgezeigt werden, wie die biblischen Texte die Formierung einer christlichen Vorstellungswelt des Himmels und seiner Bewohner, allen voran Seraphim und Cherubim geprägt haben. Dies zeigt sich in den einzelnen Darstellungsvarianten der Wesen, die zwar oftmals als solche nicht direkt die biblischen Wesen „zitieren“, jedoch aus deren Versatzstücke konstruiert werden. Sie alle sind Teil eines biblischen Setzkastens und beziehen sich immer auf eine der Visionen, oder sogar auf mehrere gleichzeitig. Nicht nur das Erscheinungsbild der himmlischen Gestalten, sondern sowohl ihre ikonographischen Kontexte als auch die ihnen inhärente Semantik folgt weiterhin den biblischen Mustern. Sei es das Prinzip des göttlichen Thronwagens bei Ezechiel, der himmlische Gesang der Seraphim oder die indirekte Vergegenwärtigung göttlicher Präsenz im Kirchenraum. Ferner entwickelt sich in frühchristlicher Zeit eine eigene Form des Verständnisses der Seraphim und Cherubim, was sich einmal mehr in ihr Einbeziehen in den liturgischen Ritus ausdrückt. Es wird im Zuge dessen zu sehen sein, dass es sich zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr nur um eine theologisch exegetische Idee himmlischer Wesen handelt, sondern ihr Erscheinen durchaus mit kirchenpolitisch relevanten Ereignissen in Verbindung gebracht werden kann.

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich keineswegs in Stein gemeißelte Wahrheitsansprüche erheben, sondern es geht vielmehr darum – Renate Schießler zitierend – „Potentialitäten“ aufzuzeigen und so die komplexe Thematik von Seraphim und Cherubim wieder zurück in den wissenschaftlichen Diskurs zu führen. Ich plädiere für eine Betrachtung all jener Grauzonen, die historisch gesehen weder richtig noch falsch sind, sondern durch Querbeziehungen erhellt werden können.



# I Seraphim und Cherubim in biblischen Visionstexten

Wie bereits vorgestellt, bilden biblische Visionsbeschreibungen der Propheten Jesaja und Ezechiel des Alten Testaments die Grundlage für die spätere ikonographische Entwicklung der Seraphim und Cherubim in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst. Aus ihnen geht ein bildliches Repertoire hervor, das in seine Einzelteile aufgebrochen und scheinbar neu verbunden wird. Doch die Motive der neuen Zusammensetzung der einzelnen Elemente ist nicht neu und findet sich bereits in einem weiteren Visionsbericht des Neuen Testaments, der Johannesoffenbarung. Sie setzt die Wesen der drei alttestamentarischen Wesen neu zusammen und erschafft dadurch eine Art hybrides Himmelswesen, welches dennoch den engen Bezug zu seinen Vorbildern nicht verliert.

Die Beschreibungen und Ausführungen der Seraphim und Cherubim in jenen vier Texten werden in den folgenden Jahrhunderten und Jahrtausenden dem Bild der himmlischen Visionsgestalten als Vorbild dienen. Sei es im theologisch-philosophischen, liturgisch-sozialen oder abbildenden Kontext, ihre Aussagen sind stets Teil des großen Ganzen. Ohne die Kenntnis der Berichte wäre ein Verständnis der Wesen unmöglich, vor allem wenn die Frage nach ihrem äußeren Erscheinungsbild aufkommt. Es ist folglich unerlässlich, eine deutliche Exegese der betreffenden Bibelstellen zur Verfügung zu stellen, zumal vor allem im kunsthistorischen, wie liturgischen Abschnitt immer wieder auf diesen Teil zurückgegriffen werden wird. Die biblischen Texte bilden die Basis des Gesamtkonzeptes der Seraphim und Cherubim und sind für eine Analyse der frühchristlichen und byzantinischen Bildbelege und ihrer Kontexte unerlässlich.

## 1 Jesajas Vision der Seraphim

Um dieses Grundgerüst aufzubauen, soll mit der ältesten Bibelschrift begonnen werden, dem Visionsbericht des Jesajas, welcher ungefähr in die Zeit des 8. Jh. v.Chr. einzuordnen ist und die Grundlage für alle weiteren Beschreibungen himmlischer Wesen darstellt:

*„1 Im Todesjahr des Königs Ussijahu sah ich den Herrn auf einem Thron sitzen, hoch und erhaben, und der Saum seines Gewandes füllte den Tempel. 2 Über ihm standen Serafim; sechs Flügel hatte ein jeder, mit zweien hielt ein jeder sein Angesicht bedeckt, mit zweien hielt ein jeder seine Füße bedeckt, und mit zweien hielt ein jeder sich in der Luft. 3 Und unablässig rief der eine dem anderen zu und sprach:*

*Heilig, heilig, heilig ist der HERR der Heerscharen!*

*Die Fülle der ganzen Erde ist seine Heiligkeit.*

*4 Und von der Stimme dessen, der rief, erzitterten die Türzapfen in den Schwellen, und das Haus füllte sich mit Rauch. 5 Da sprach ich: Wehe mir, ich bin verloren! Denn ich bin ein Mensch mit unreinen Lippen, und ich wohne in einem Volk mit unreinen Lippen,*

*und meine Augen haben den Herrn der Heerscharen gesehen! 6 Da flog einer der Serafim zu mir, eine glühende Kohle in seiner Hand, die er mit einer Dochtschere vom Altar genommen hatte. 7 Und die liess er meinen Mund berühren, und er sprach: Sieh, hat das deine Lippen berührt, so verschwindet deine Schuld, und deine Sünde wird gesühnt. 8 Und ich hörte die Stimme des Herrn sagen: Wen werde ich senden? Und wer von uns wird gehen? Da sprach ich: Hier bin ich, sende mich! 9 Und er sprach: Geh, und sprich zu diesem Volk: Hören sollt ihr, immerzu hören, begreifen aber sollt ihr nicht! Und sehen sollt ihr, immerzu sehen, verstehen aber sollt ihr nicht! 10 Mach das Herz dieses Volks träge, mach seine Ohren schwer, und verklebe seine Augen, damit es mit seinen Augen nicht sieht und mit seinen Ohren nicht hört und damit sein Herz nicht begreift und damit es nicht umkehrt und sich Heilung verschafft. 11 Da sprach ich: Herr, bis wann? Und er sprach: Bis die Städte verödet sind und niemand mehr in ihnen wohnt und die Häuser menschenleer sind und er Boden völlig verwüstet wird. 12 Und der HERR wird die Menschen weit fortführen, und die Einsamkeit wird gross sein im Herzen des Landes.<sup>1</sup> 13 Und ist noch ein Zehntel darin, so soll es noch einmal kahl gefressen werden, wie es bei der Terebinthe und wie es bei der Eiche ist, von denen beim Fällen etwas stehen bleibt. Ein heiliger Same ist, was von ihm stehen bleibt.“<sup>2</sup>*

### 1.1 Die Anzahl der Seraphim bei Jesaja

Die Beschreibung der Seraphim bei Jesaja ist, verglichen mit der der Cherubim bei Ezechiel, recht kurzgehalten: Sie sind Wesen mit sechs Flügeln, wovon je zwei Flügel Gesicht und Füße verdecken und ein Paar dem Fliegen, bzw. dem „*sich in der Luft [halten]*“ dient.<sup>3</sup> Mehr über ihr Aussehen wird nicht verraten und kann selbst in den folgenden Versen nicht herausgearbeitet werden. Der Akt des Verdeckens von Gesicht und Füßen der Wesen spiegelt für Hans Wildberger „*den Eindruck der göttlichen Heiligkeit, die auf diese Weise sozusagen im Spiegelbild sichtbar wird*“ wider.<sup>4</sup> Dies zeigt sich vor allem in der Auslegung des Origenes, der den biblischen Text so versteht, dass die Seraphim nicht ihren, sondern Gottes Körper verdecken.<sup>5</sup>

Was hingegen deutlich ausgeführt wird, ist ihre Position im Tempel Gottes während der Vision Jesajas: Eine unspezifische Anzahl von Wesen steht über dem thronenden Gott.<sup>6</sup> Der Logik folgend muss es sich wenigstens um zwei Seraphim handeln, zumal in Vers 3 davon gesprochen wird, dass sie sich gegenseitig „*Heilig, heilig, heilig ist der HERR der Heerscharen! /Die Fülle der ganzen Erde ist seine Herrlichkeit.*“ zurufen.<sup>7</sup> Auf

1 Blenkinsopp 2000, S. 223: Blenkinsopp merkt an, dass es sich hierbei um eine logische Fortführung von Vers 11 handelt, allerdings verweist der Bezug zu JHWH in der dritten Person auf eine spätere Hinzufügung des Verses.

2 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6).

3 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,2).

4 Wildberger 1972, S. 243.

5 Origenes u. a. 2009, S. 199 (Hom. 1,2).

6 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,2).

7 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,3).

Grund der Auslegung des Origenes, bei den Seraphim handle es sich um Gottes Logos sowie den Heiligen Geist, geht die Tendenz im frühen Christentum dahin, dass sich zwei Wesen über Gottes Thron befinden.<sup>8</sup> Wie viele tatsächlich über Gott positioniert sind, kann nicht beantwortet werden. Wildberger merkt an, dass die Vision Jesajas im Sinne eines „*Kronrat[s] des göttlichen Königs*“ zu sehen ist.<sup>9</sup> Dies zeigt sich auch in späteren Apsisdarstellungen, wo eine große Anzahl sechsflügeliger Wesen über dem thronenden Christus erscheinen. Allerdings nehmen Seraphim keine beschützende Funktion Gottes ein, sondern dienen entweder als sein Hofstaat oder als himmlisches Heer.<sup>10</sup>

Betrachtet man die Übersetzung der Züricher Bibel so rufen sich **mindestens** zwei Seraphim „*unablässig*“ das „*dreimal Heilig*“, das sogenannte *Trishagion*, zu.<sup>11</sup> Hingegen in der Übersetzung des im Jahr 2018 erschienenen Jesaja-Kommentars von Hugh Williamson fehlt eine ähnliche Ergänzung: Stattdessen ruft einer, vermutlich einmal, dem anderen das *Trishagion* zu.<sup>12</sup> Auf Grund des Singulars des Verbes „rufen“, und dass nur der eine dem anderen etwas zuruft, könnte es sich um zwei Seraphim handeln.<sup>13</sup> Betrachtet man wiederum die Ausführung der Jesaja-Rolle aus Qumran, so wird sowohl die Zahl der Seraphim, als auch ihr Rufen relativiert: „*Serafim standen über ihm. [...] Sie riefen einander zu [...]*“<sup>14</sup> Es sei an dieser Stelle jedoch angemerkt, dass die hier angeführten Diskrepanzen der Plural- und Singularformen nicht bereits in den ursprünglichen Quellen zu finden sind, sondern erst in den modernen Übersetzungen sowie deren unterschiedlichen Deutungen der Begrifflichkeiten auftreten.

Keine der Übersetzungsvariationen zeigt jedoch auf, wie viele Wesen erscheinen und sich wie lange einander das „Heilig“ zurufen. Es wäre plausibel anzunehmen, dass sich das dreimalige Zurufen von „heilig“ jeweils einmal zugerufen wird. Würde das „heilig“ ständig gerufen werden, so wäre es kein dreimaliges „heilig“, sondern ein Mehr-

8 Wildberger 1972, S. 246; Ego 1989, S. 63 (Pirqe deRabbi Eli'ezer §4/11a): Die Vorstellung der zwei Seraphim bei Gott, erscheint bereits in der frühjüdischen Merkaba-Literatur. So ist in einer anonymen Midrasch davon zu lesen, dass zwei Seraphim links und rechts Gottes stehen und schließt die kurze Beschreibung von Jes 6,2 an, wobei am Ende hinzugefügt wird, dass sie seinen Namen preisen und heiligen. Auch der abwechselnde Gesang des dreimal Heilig wird verdeutlicht: „*Und dieser antwortet und jener ruft und sie sagen [...]*“; Maurer 2011, S. 47.

9 Wildberger 1972, S. 247.

10 Wildberger 1972, S. 247; Wildberger sieht hierbei einen Bezug von 1. Kg 22,19 zu den Seraphim als himmlisches Heer Gottes: „*Dieser aber sprach: Deshalb höre das Wort des HERRN! Ich sah den HERRN auf seinem Thron sitzen, und bei ihm, zu seiner Rechten und zu seiner Linken, stand das ganze Heer des Himmels.*“, Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 489 (1. Kg 22,19). Dabei beschreibt vor allem die Tatsache, dass sich das himmlische Heer links und rechts des göttlichen Throns befindet, nach Wildberger, eine Verbindung zu den Seraphim.

11 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,3); auf das sogenannte *Trishagion* im liturgischen Sinne des frühen Christentums und Byzanz soll in Kapitel III.2.1.1 noch genauer eingegangen werden.

12 Williamson 2018, S. 11 (Jes 6,3): „*One was crying out to another and saying: [...]*“

13 Vgl. die Diskussion der Anzahl der Wesen bei Williamson 2018, S. 18.

14 Steck 1998, S. 8 (1Q15a, Jes 6,2–3); der hebräische Text der großen Jesaja Rolle (1Q15aa), einem frühen Manuskript des hebräischen Jesajabuches, wird in der Arbeit von Donald W. Parry und Elisha Qimron vorgelegt (Parry – Qimron 1999).

faches. Hierdurch würde die Dreizahl nicht mehr eingehalten werden und die Nennung im Text wäre redundant. Eine weitere Möglichkeit wäre die, dass das Rufen des dreimal Heilig, wie es in der Zürcher Bibel zu lesen ist, unablässig erfolgt, jedoch mit Pausen, die durch eine Art wechselseitiges Zurufen der Seraphim entstehen. Diese Beschreibung des Wechselgesangs der Gestalten erinnert an spätere Formen der byzantinischen Liturgie und lässt vermuten, dass hier der Einfluss frühjüdischer und -christlicher Liturgieformen zu Tage tritt.

## 1.2 Heilig, heilig, heilig – Die akustische Dimension der Vision Jesajas

Sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Liturgie nimmt das bei Jes 6 sogenannte *dreimal Heilig*, *Sanctus* oder in der byzantinischen Liturgie *Trishagion* genannt, eine bedeutende Rolle ein. Dabei ist auffällig, dass die direkt aufeinander folgende dreimalige Nennung einer Phrase sehr ungewöhnlich für die hebräische Sprache ist. Tatsächlich finden sich nur wenige weitere Beispiele innerhalb des Alten Testaments, die eine vergleichende Dreierfolge beinhalten.<sup>15</sup> Dass es sich bereits von Anfang an um eine liturgische Widerspiegelung handelt, zeigte Hugh Williamson 2008 in seiner Arbeit *„Holy, holy, holy: The Story of a Liturgical Formula“*.<sup>16</sup> Seiner Ansicht nach unterscheidet sich die Phrase deutlich von bisherigen einfacher gearteten Verwendung von „heilig“, die im Zusammenhang mit der Heiligkeit des Landes Israels verwendet werden.<sup>17</sup> Vielmehr beschreibt sie eine göttliche Freiheit und Eigenständigkeit in der Wahl der Beauftragten (hier Jesaja), obwohl sich dies zu Lasten des eigenen Volkes ausdrückt und die Verkündigung des Propheten immer bedrohlichere Facetten erreicht.<sup>18</sup> Diese Heiligkeit hebt Gott von allem anderen ab.<sup>19</sup>

Bereits Hans Wildberger stellt eine Verbindung des Trishagions zum liturgischen Kern von Psalm 99 her, welcher ebenfalls dreimal *„heilig ist er“*, bzw. *„heilig ist der HERR“* schreibt.<sup>20</sup> Ruth Scoralick führt dies aus und legt in ihrer Arbeit *„Trishagion und Gottesherrschaft“* sehr plausibel dar, dass sich Ps 99 auf Jes 6,3 bezieht und nicht andersherum. In einem Exkurs-Kapitel zeigt sie, wie sich Form und Inhalt von Jes 6,3

15 Williamson 2008, S. 21; weitere Abfolgen sind zu finden bei: Jer 7,4/22,29; Ez 21,32. Weitere Ausführungen Literaturhinweise zu weiteren möglichen Dreizahlen finden sich bei Reimer 2012, S. 203 (Fußnote 3), wobei er darauf hinweist, dass sich vor allem die bei Williamson genannten Verse in ihrer „ungebrochenen Dreizahl“ voneinander abheben.

16 Williamson 2008; Reimer 2012, S. 203.

17 Williamson 2001, S. 33–35; Hierbei versteht Williamson die gängigere Bezeichnung *„Holy One of Israel“* als nationale Vorstellung, die von der Vorstellung des himmlischen Sitz Gottes zu unterscheiden ist. Dies wird vor allem durch die folgende Aussage *„Die Fülle der ganzen Erde ist seine Heiligkeit“* (Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,3)) bekräftigt.

18 Williamson 2008, S. 32; Reimer 2012, S. 203.

19 Reimer 2012, S. 214.

20 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 806 (Ps 99): *„Der HERR ist König, es erzittern die Völker, er thront auf Kerubim, es wankt die Erde. [...] Deinen Namen sollen sie preisen, den grossen und furchterregenden, heilig ist er. [...] und werft euch nieder vor dem Schemel seiner Füße, heilig ist er. [...] Erhebt den HERRN, unseren Gott, und werft euch nieder vor seinem heiligen Berg, denn heilig ist der HERR, unser Gott.“*; Wildberger 1972, S. 232.

in der Dreiteilung, dem Aufgreifen der Bedeutung von „*rām*“ („*erhaben*“) als auch der Vorstellung des auf Zion thronenden Gottes in Ps 99 manifestiert.<sup>21</sup>

Folglich hebt die dreimalige Nennung von „heilig“ nach rhetorischen Maßstäben der Wiederholung etwas – in diesem Falle die Heiligkeit – als außergewöhnlich hervor und bezieht dies im nächsten Schritt auf Gottes Heiligkeit und Gott selbst.<sup>22</sup> Doch nicht nur die Betonung eines Aspekts oder dessen Superlativ wird durch eine vermehrte Wiederholung bezweckt: Vielmehr soll die (positive) Andersartigkeit Gottes in den Vordergrund gestellt werden.<sup>23</sup> Das dreimalige Zurufen „Heilig“ wird bei Williamson, basierend auf Reimer, nicht als Ausdruck eines Superlativs, sondern im Sinne einer Verstärkung betonender und intensivierender Aspekte verstanden und stellt die Andersheit sowie Heiligkeit Gottes in den Vordergrund.<sup>24</sup> Durch das dreimal Heiligrufen „*erzittern die Türzapfen in den Schwellen*“. Ein Ausdruck dessen, wie gewaltig die Stimmen der Seraphim in der Vision Jesajas erschallen und gleichzeitig Anzeichen durch diesen bebenden Effekt einer typischen Theophanie.<sup>25</sup>

Das Erscheinen der Seraphim in Kombination mit ihrem Rufen macht sie bereits in der biblischen Vision zu Markern, die vor allem göttliche Sphären und die Präsenz der göttlichen Herrlichkeit ausdrücken. Vielmehr jedoch als einem bewusst ist, ist es das Sanctus, welches nicht nur den israelitischen Gott durch die dreimalige Nennung von „heilig“ von möglichen anderen Göttern abhebt, sondern auch den Seraphim eine besondere Stellung im himmlischen Visionsgeschehen zuweist. Ihnen jene aktive Überhöhung Gottes zuzusprechen, drückt im Umkehrschluss aus, dass ihnen eine erhabene Position im Himmel zufallen muss. Die Verbindung ihres Rufens mit der folgenden Handlung der Reinigung der Sünden Jesajas, zeigt, dass sie im direkten Auftrag Gottes agieren: Nachdem Jesaja in den folgenden Versen darüber klagt, trotz seiner Sündhaftigkeit Gott geschaut zu haben, nähert sich ihm eines der Wesen mit einer Dochtschere mit glühender Kohle in der Hand und berührt damit seine Lippen. Dabei spricht der Seraph davon, dass durch die Berührung der Lippen mit dieser Kohle „[s]eine Schuld [verschwindet], und seine Sünde [...] gesühnt [wird].“<sup>26</sup> Diese Stelle zeigt noch weitere Erscheinungsmerkmale auf, die später in der darstellenden Kunst aufgenommen werden: Die Wesen haben mindestens eine Hand und da sie auf menschliche Art und Weise sprechen können verweist auf einen anthropomorphen Wesenszug. Es erstaunt daher nicht im Geringsten, wenn sie in frühchristlichen Vorstellungen einer hierarchischen Gliederung des Himmels als höchste Wesen im Himmel angesehen werden.

21 Scoralick 1989, S. 60.

22 Reimer 2012, S. 206: Reimer gibt zudem weitere Literaturhinweise im Rahmen der Bedeutung von Wiederholungen in der hebräischen Literatur.

23 Reimer 2012, S. 215.

24 Steck 1998, S. 8 (1QIsa, Kol. 5, Jes 6,3); Williamson 2018, S. 18; Reimer 2012, S. 215: Zugleich könnte es sich auch um die Widerspiegelung des liturgischen Einflusses handeln.

25 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 926 (Jes 6,4); Wildberger 1972, S. 251.

26 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,6–7).

Die Frage, ob diese Überlegung bereits den Autoren des Jesaja-Buches zu Grunde lag, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Hingegen ist anzunehmen, dass die visionären Wesen als hochrangige Gestalten des Himmels angesehen werden. Nicht ohne Grund sind sie derart nah an Gottes Herrlichkeit positioniert, eine Verortung, die keinem „einfachen“ Geschöpf zugewiesen werden könnte. Der Prophet Jesaja erlebt diese Szenerie gleichfalls durch den Filter der Vision. Eine Art der göttlichen Erfahrung, die ihn zwar von seinesgleichen abhebt und Gott sowie die Seraphim erleben lässt, jedoch zugleich vom Geschehen distanziert wird. Diese Distanz wird zum einen durch die Vision selbst aufrechterhalten, zum anderen aber auch durch die Präsenz der Seraphim, die durch ihre Sündenbereinigung Gott weiterhin als unantastbaren Herrscher auf seinem Thron belassen. Interessant ist in der Vision, dass Jesaja Gott auf einem Thron sitzen sieht, nach der Interaktion mit den Seraphim jedoch nichts mehr von der leiblichen Präsenz Gottes spricht, sondern nur mehr von der akustischen Dimension seiner Konversation mit dem Herrn. Wenn gleich es im ersten Moment nicht so scheint, so ist diese akustische Beschreibung der Vision von großer Wichtigkeit, denn der Prophet nimmt den Großteil über sein Gehör, weniger über die Augen wahr, die durch die Imposanz der Bilder gewissermaßen überfordert zu sein schein.

In diesem Sinne bleibt das Sanctus nicht eine bloße Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes durch die Seraphim, sondern führt vor allem Jesaja die außerordentliche Heiligkeit JHWHs vor Augen. Hierdurch erfährt zum einen seine Vision einen besonderen Stellenwert, da er den Himmel „direkt“ geschaut hat, zum anderen wird einmal mehr Rudolf Ottos Idee des *tremendum et fascinatum* der Begegnung mit Heiligkeit, bzw. Göttlichkeit verdeutlicht:<sup>27</sup> Das Rufen der Seraphim beschreibt eine Art der Lobpreisung Gottes, die, wie bereits ausgeführt, die unvergleichbare Heiligkeit Gottes hervorhebt, aber im nächsten Moment eine akustische Gewalt mit sich zieht, durch die sogar „die Türzapfen in den Schwellen“ erzittern.<sup>28</sup>

Jesaja erfährt in seiner himmlischen Vision nicht nur die Herrlichkeit Gottes und seines Hofstaates, sondern wird Teil einer totalen Reizüberflutung, die ihm im Anschluss nur bedingt erlaubt das Gehörte und vor allem Gesehene wiederzugeben.

<sup>27</sup> Otto 2014 (1917).

<sup>28</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 927 (Jes 6,4); Müller 1959, S. 81: Die Überlegung der Gewaltigkeit der einzelnen Visionselemente und der Tatsache, dass Seraphim so nah bei Gott erscheinen, ließ sie in einigen jüdischen und frühchristlichen Vorstellungen zum Rat Gottes werden. Da Gottes Herrlichkeit von Haus aus nicht gesehen werden kann, wird erklärt, dass sie dabei von unerträglichen Schmerzen brennen, um Gottes Anblick als einzige ertragen zu können. Ein apokryphes Evangelium aus dem ägyptischen Kloster des Wadi'n Natrûn, zwischen Kairo und Alexandria gelegen, beschreibt die Funktion der Seraphim als göttlichen Rates wie folgt: „Der Vater spricht durch einen Seraphen, da man nicht den Vater anzuschauen vermag, sondern nur die Seraphim, die Sein Rat sind und alle Heiligen.“ (Evelyn-White – Hauser 1973, S. Fragment 3v.) Eine andere Auffassung zeigt sich in der Homilie des Proklos (Brit. Mus. Oriental 5001): Als der Bischof von Kyklos in der Kirche des Anthemios in Konstantinopel am letzten Sonntag der Fastenzeit auf den erzbischöflichen Stuhl gesetzt wird, berichtet er, dass die Seraphim Gott in seiner Herrlichkeit nur unter großem Schaden anblicken können. Zudem beschreibt er, dass der Schleier, der vor Gott hängt und so die Menschen und andere Wesen davor bewahrt, von seinem Anblick erschlagen zu werden, eine Arbeit der Cherubim ist.

Durch den Filter der Vision entrückt die Szenerie so in eine Traum-ähnliche Frequenz, die nur mehr verzerrt beschreibbar ist. Dies erklärt vor allem die fehlende Beschreibung der visuellen Eindrücke und des genauen Aussehens der Seraphim.

Interessanterweise berichtet kein anderes biblisches Kapitel von einer zwischen den Wesen der Seraphim stattfindenden Interaktion mit einem Visionären oder Menschen. Vielmehr erscheinen sogenannte auf Gottes Gebot hin den Menschen strafende Sarafschlangen, die jedoch nur im etymologischen Sinne einen offensichtlichen Zusammenhang zu Jesajas Seraphim darstellen. Erstreckt sich diese etymologische Ähnlichkeit von Jesajas Wesen zu geflügelten Schlangengestalten auch auf ihr tatsächliches Aussehen?

### 1.3 Jesajas Seraphim außerhalb der Bibel – Wie aus Schlangen geflügelte Wesen wurden

Vor allem die fehlende Detailbeschreibung des Aussehens der Seraphim stellt für eine ikonographische Arbeit eine nicht ganz unproblematische Fehlstelle dar. Denn besonders das visuelle Erlebnis der Vision ist für einen Kunsthistoriker von Interesse. Das Heranziehen weiterer Bibelstellen, um eben diese Frage zu lösen, ist nicht möglich, da die Vision der Seraphim ein singuläres Phänomen ist und nur bei Jes 6 auftritt. Im ezechielschen Visionsbericht werden ebenfalls eigenartige Geschöpfe vor Gott beschrieben, deren Vorstellung sich zwar an Jesajas Seraphim orientiert, jedoch diese als Cherubim bezeichnet. Die Seraphim erscheinen hingegen kein weiteres Mal, weshalb es schwer ist ein genaueres Bild von ihnen zu zeichnen. Eine interessante etymologische Ähnlichkeit spiegelt sich jedoch in der Nennung sogenannter Sarafschlangen bei Num 21,6–9, Dtn 8,15, Jes 14,29 und Jes 30,6. Diese Funde gehen über die Texttradition Jesajas hinaus und sind im vierten und fünften Buch Mose im Alten Testament zu finden. Allerdings lässt die kontextuelle Verbindung zu Schlangen stutzen. Ausgehend von der soeben besprochenen Bibelstelle von Jes 6, erscheint beim Lesen kein imaginatives Bild geflügelter Schlangen. Kommt dies nur dem heutigen Betrachterstandpunkt und dem „modernen“ Sehen zu Schulde? Könnte tatsächlich ein Zusammenhang zwischen jenen Schlangengeschöpfen des Alten Testaments und den visionären Seraphim bestehen oder liegt vielmehr ein etymologischer Wunschgedanke vor, der den Blick trübt?

Diese Frage gilt es in den kommenden Abschnitten zu klären, denn letzten Endes stellt sich die Frage, wie präsent diese Überlegungen im frühchristlichen Gedankengut waren und ob dadurch Rückschlüsse auf ikonographische Feinheiten geschlossen werden können.

#### 1.3.1 Seraphim als brennende Schlangen und Strafe Gottes?

Die Untersuchung der einzelnen Textstellen ist chronologisch dem Erscheinen der Phrasen in der Bibel nach angeordnet. Bei allen Textstellen ist von Anfang an auffällig, dass ihre jeweilige Texttradition in sich ambivalent in Bezug auf die Bezeichnung der Schlangenarten ausfällt. Könnte dies bereits ein Hinweis auf die komplexe Beziehung der Schlangen zu Jesajas Seraphim sein?

In den Versen von Num 21,6–9 wird beschrieben, dass Gott gegen das Volk Israel, welches sich über den langanhaltenden Zug durch die Wüste beschwert, sogenannte Sarafschlangen schickt, dessen Biss für die Opfer tödlich endet.<sup>29</sup> Sie erkennen dadurch ihr Fehlverhalten und bitten Mose bei Gott vorzusprechen, um sie von eben jenen tödlichen Schlangen zu befreien. Daraufhin befiehlt Gott Moses eine eiserne Sarafschlange auf einer Stange zu befestigen und aufzustellen. Jeder Gebissene, der zu dieser Schlange emporblickt, soll sogleich geheilt werden. Es ist erstaunlich, dass der Schlange in dieser Erzählung ein ambivalenter Charakter innewohnt: Sie ist sowohl todbringend als auch vom Tode befreiend. Doch wie ist die Bezeichnung Sarafschlange/Saraf zu verstehen?

Die geflügelte Kobra trägt im hebräischen den Titel „*šārāf*“, was übersetzt die „*Brennende*“, „*Feuerglühende*“ oder „*feurige Schlange*“ bedeutet.<sup>30</sup> So ist ein „*šārāf*“ unter anderem eine glühende Schlange, die Gott unter das murrende Volk Israels als Strafe entsendet (Num 21,4–9). Die etymologische Wurzel des Wortes ist der aramäische Begriff „*srp*“, was die „*Glühenden*“ oder „*Brennenden*“ bedeutet. Allerdings kann „*srp*“ gleichwohl als transitives Verb verstanden werden, was wiederum „*anzünden*“, „*verbrennen*“, „*eine Stelle ausbrennen*“, oder ähnliches bedeutet. Die Beschreibung „*verbrennend*“ kann mit dem brennenden Schmerz in Verbindung gebracht werden, den ihr Gift bei einer einfachen Berührung auslöst.<sup>31</sup> Daher schließe ich mich der Aussage Othmar Keels an, dass eine etymologische Zurückführung nur als Stütze fungieren kann.<sup>32</sup>

Die Septuaginta übersetzt bei Num 21,6–9 allerdings nicht mit „*Sarafschlangen*“, wie es im Masoretischen Text (MT) vorzufinden ist, sondern zieht die Übersetzung auseinander: So erhält die Schlange das Adjektiv „*todbringend*“, welches als Übersetzung für „*Saraf*“ zu verstehen ist. Die folgenden Verse wechseln im hebräischen Text zwischen „*todbringend*“ und „*brennend*“, sowohl bei den tatsächlichen Schlangen, die von Gott ausgesandt werden, als auch bei dem Bronzeabbild der Schlangen. Es ist möglich, dass dahinter der Gedanke an eine bestimmte Schlangensorte steckt, deren Biss „*brennt*“. Diese Unterscheidung wird in der Septuaginta nicht getroffen und man setzt „*ὁ ὄφις*“, die Schlange, von Beginn an ein. Wird dadurch bewusst eine Unterscheidung zu den Seraphim bei Jesaja vorgenommen?<sup>33</sup>

29 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 209 (Num 21,6–9): „*Da sandte der HERR Sarafschlangen gegen das Volk, und sie bissen das Volk, und viel Volk aus Israel starb. 7 Da kam das Volk zu Mose, und sie sprachen: Wir haben gesündigt, dass wir gegen den HERRN und gegen dich geredet haben. Bete zum HERRN, damit er uns von den Schlangen befreit. Und Mose betete für das Volk. 8 Und der HERR sprach zu Mose: Mache dir einen Saraf und befestige ihm an einer Stange. Und jeder, der gebissen wurde und ihm ansieht, wird am Leben bleiben. 9 Da machte Mose eine bronzene Schlange und befestigte sie an einer Stange. Wenn nun die Schlangen jemanden gebissen hatten, so blickte er auf zu der Bronzeschlange und blieb am Leben.*“

30 Schmidt – Schmidt 1981, S. 167.

31 Keel 1977, S. 74; Morenz – Schorch 1977, S. 366.

32 Keel 1977, S. 71.

33 Karrer – Kraus 2011a, S. 479 (Num 21,6).

Ebenfalls in einem Wüstenkontext erscheinen die Sarafschlangen als ihr gefährlicher Bewohner im Vers von Dtn 8,15.<sup>34</sup> Wie bei Num 21,6 übersetzt die Septuaginta die „*Feuerschlangen*“ wieder mit „*ὄφις*“, wodurch scheinbar ein Trennstrich im Verständnis zu den Seraphim gesetzt wird.<sup>35</sup>

Die Betrachtung des nächsten Verses (Jes 14,29) zeigt, dass in der Septuaginta wieder versucht wird den Begriff „Saraf“ zu umgehen:<sup>36</sup> Der „*fliegende Seraf*“, der als Spross einer Giftschlange beschrieben wird, wird mit einer „*fliegenden Schlange*“ übersetzt.<sup>37</sup> Die erste Jesaja-Rolle von Qumran entfernt sich sogar noch weiter vom ursprünglichen etymologischen Kontext und übersetzt mit einem „*fliegende[n] Drachen*“.<sup>38</sup>

Im letzten zu betrachtenden Vers bei Jesaja (30,6) erscheint zum vierten Mal jene ominöse Sarafschlange, die wie bei Jes 14,29 fliegt.<sup>39</sup> Erneut versteht die Septuaginta „*Saraf*“ nicht als fliegende Schlangen, sondern übersetzt sowohl die Giftschlange als auch den fliegenden Saraf beides Mal mit „*Nattern*“.<sup>40</sup> Die Jesaja-Rolle wiederum übersetzt die Giftschlange mit „*Nattern*“ und den fliegenden Saraf als „*fliegende Schlange*“.<sup>41</sup>

Es ist doch sehr erstaunlich, dass die Septuaginta in allen vier Textstellen, in denen jene eigenartige Saraf-Tiere erscheinen, bewusst den Begriff „*Saraf*“ vermeidet und stattdessen direkt zu übersetzen versucht. Der Kontext dabei bleibt jedoch der einer gefährlichen Schlange, die in der Wüste lebt. Versuchen die Septuaginta und die erste Jesaja-Rolle von Qumran bewusst den Vergleich der Sarafschlange mit den Seraphim Jesajas zu unterbinden oder steckt etwas anderes dahinter? Denn es könnte sein, dass die Septuaginta „*Saraf*“ nicht als Tiernamen versteht, sondern als Eigenschaft einer Wüstenschlange und den hebräischen Begriff „*šārāf*“ 1:1 ins Griechische übersetzt.

Friedhelm Hartenstein sieht hingegen in den jeweiligen Erwähnungen von Deuteronomium, Numeri und Jesaja (Num 21,6–8; Dtn 8,15; Jes 14,29; 30,6) die genannten gefährlichen Schlangenwesen der Wüste und Steppe als Äquivalent zu den Seraphim.<sup>42</sup> Analog hierzu verwendet Blenkinsopp im Gegensatz zu den bisherigen Übersetzungen nicht die Bezeichnung „*fliegende Schlange*“ oder „*fliegender Drache*“, sondern „*fliegen-*

34 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 246 (Dtn 8,15): „[...] *der dich durch diese grosse und furchtbare Wüste geleitet hat, wo es Feuerschlangen gibt und Skorpione und dürres Land, in dem es kein Wasser gibt, der für dich Wasser aus dem Kieselfelsen quellen liess*[...].“

35 Karrer – Kraus 2011a, S. 555 (Dtn 8,15): „*ὄφις*“ und „*σκορπιος*“ („*Schlangen und Skorpione*“) sind trotz ihrer Singular-Form im Plural zu übersetzen, da sie als Kollektivbegriffe fungieren.

36 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 940 (Jes 14,29): „*Freue dich nicht, Philisterland, in keiner deiner Ortschaften, dass der Knüppel zerbrochen worden ist, der dich geschlagen hat, denn aus der Wurzel der Schlange kommt eine Giftschlange, und ein fliegender Seraf wird ihre Frucht sein*.“

37 Karrer – Kraus 2011b, S. 2543 (Jes 14,29).

38 Steck 1998, S. 19 (1QIsa Kol. 13).

39 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 961 (Jes 30,6): „[...] *Durch ein Land der Not und der Bedrängnis, woher Löwin und Löwe kommen, die Giftschlange und der fliegende Saraf, tragen sie ihre Güter auf dem Rücken von Eselshengsten und auf dem Höcker von Kamelen ihre Schätze zu dem nutzlosen Volk*.“

40 Karrer – Kraus 2011b, S. 2582 (Jes 30,6).

41 Steck 1998, S. 35 (1QIsa Kol. 24).

42 Hartenstein 1997, S. 193.

der *Seraph*“<sup>43</sup>. Allerdings muss angemerkt werden, dass weder die Septuaginta noch die Vulgata den, wie in Jesaja 6 gängigen Begriff „σεραφιν“ verwendet.<sup>43</sup>

Die Wüstenschlangen dienen als Todesbringer und Vollstrecker des göttlichen Wortes. In vier der fünf Bibelstellen über Seraphim werden diese in den Kontext einer gefährlichen und unwirtlichen Wüstenszenerie gesetzt. Dabei ist die Wüste nicht nur der Ort, wo der Gläubige Gott begegnet, sondern vielmehr das genaue Gegenteil des von Gott versprochenen Lebens, voller Gesundheit und Wohlstand.<sup>44</sup> Hierin besteht ein Kontrast zu vergleichbaren Götterboten, wie die Engel, die zwar das Wort Gottes überbringen oder Warnung aussprechen, nie aber derart drastisch handeln. Die eherne Schlange hingegen ist als Heils- und Lebenssymbol aufzufassen, wie es der griechische Kult mit der heilsspendenden Schlange des Asklepios vorbildet.<sup>45</sup>

Gleich welche Motivation hinter der Übersetzung der Septuaginta steckt, so bleibt dennoch der Konnex zu Wüstenschlangen bestehen. Ferner ist die etymologische Verbindung von Seraphim und *šārāf* nicht ganz von der Hand zu weisen, auch wenn dieser Zusammenhang keine Hilfe in Bezug auf die Interpretation der visionären Gestalten liefert – im Gegenteil. Verstand Jesaja ursprünglich unter seinen Seraphim geflügelte Schlangen, die über Gott erscheinen? Ging das Wissen hierüber in den folgenden Jahrhunderten schlichtweg verloren, oder wurde es bewusst negiert und welche kulturelle Verbindung versuchte man zu verbergen? Eine ikonographische Beziehung der Seraphim ist spätestens im Christentum nicht „mehr“ anzutreffen und da aus dem jüdischen Kulturkreis keine Bildbeispiele bekannt sind, welche die visionären Gestalten Jesajas wiedergeben, kann damit kein Rückschluss gewonnen werden. Da die von mir betrachteten jüdischen Kommentare ebenfalls nicht auf den Schlangen-Charakter der Seraphim eingehen, ist anzunehmen, dass es sich – sofern eine Verbindung zwischen der Vision Jesajas und den Saraf-Stellen besteht – um eine wesentlich ältere Vorstellung handelt, die auf Jesaja einwirkt. Allerdings ist anzunehmen, dass dieser mögliche Grundgedanke nicht lange vorzuherrschen scheint, zumal nach meinem Wissensstand keine exegetischen Texte des frühen Judentums hierauf eingehen. Doch womöglich gibt es literarische Werke anderer Gattungen, die in den Jahrhunderten vor Christus fliegende Schlangen thematisieren und eine eventuelle Erklärung „profaner“ Natur abgeben könnten?

### 1.3.2 Die fliegenden Schlangen Herodots

Ein Blick in die Werke altgriechischer Geschichtsschreibung, Berichte über ferne Welten und eigenartigen Kreaturen in den Jahrhunderten vor Christus, führt schnell zu einem Resultat. Das Motiv der geflügelten Schlange findet sich im 5. Jh. v.Chr. gleich zweimal in Herodot von Halikarnassos *Historia*. In seinem zweiten Historienband

<sup>43</sup> Blenkinsopp 2000, S. 412.

<sup>44</sup> Hartenstein 2007, S. 165.

<sup>45</sup> Schmidt – Schmidt 1981, S. 105.

berichtet Herodot kurz hintereinander folgend von zweierlei Gattungen geflügelter Schlangen im Raum Ägyptens und Arabiens, die aufhorchen lassen:

*„Es gibt in der Gegend von Theben heilige (geflügelte) Schlangen, die Menschen in keiner Weise schaden; sie sind in Bezug auf ihre Länge recht klein und tragen zwei Hörner, die vorne auf dem Kopf wachsen. Wenn sie sterben, begräbt man sie im Heiligtum des Zeus; diesem Gott nämlich sollen sie, wie man sagt heilig sein.“*<sup>46</sup>

Kai Brodersen nimmt bei dieser ersten Erzählung an, dass Herodot, ähnlich wie Jesaja, die Darstellung geflügelter Schlangen auf ägyptischen Denkmälern versteht.<sup>47</sup> Demnach ist bereits ein Transfer der Vorstellung von geflügelten und einem Gott verpflichteten Schlangenwesen zu verzeichnen, der, in welcher Art auch immer, maßgeblich beeinflussend gewirkt und vor allem beeindruckt haben muss, da sonst eine Erwähnung dieser merkwürdigen Spezies nicht explizit vorgenommen worden wäre.

Des Weiteren schreibt Herodot im nächsten Vers folgendes: *„Es gibt einen Ort in Arabien, der etwa auf Höhe der Stadt Buto liegt, und an diesen Ort bin ich gegangen, um etwas über die geflügelten Schlangen in Erfahrung zu bringen. Als ich angekommen war, sah ich Knochen von Schlangen und Gerippe in einer unbeschreiblichen Fülle; Haufen von Gerippen waren da, große und weniger mächtige und noch kleinere als die, und es waren viele. Es ist aber dieser Ort, an dem die Gerippe aufgeschüttet sind, etwa von folgender Art: Es ist ein enger Pass zwischen Bergen zu einer großen Ebene, und diese Ebene berührt die Ebene Ägyptens. Der logos besagt nun, dass mit dem Frühling geflügelte Schlangen aus Arabien nach Ägypten flögen und dass die Ibis sie ihnen entgegenkämen bis zu dem Pass in dieser Gegend; diese ließen die Schlangen nicht durch, sondern töteten sie. Und wegen dieser Tat werde, so sagen die Araber, der Ibis bei den Ägyptern groß geehrt [...]. [...] Die Gestalt der Schlange aber ist wie bei Wasserschlängen; ihre Flügel sind nicht gefiedert, sondern den Flügeln einer Fledermaus ganz ähnlich. So viel von heiligen Tieren gesagt sein.“*<sup>48</sup>

Jene geflügelten Schlangen bewachen, wie im dritten Historienbuch Herodots zu lesen ist, den Weihrauchbaum und lassen sich nur von dort durch den Rauch des Storax-Baumes vertreiben.<sup>49</sup> Sie gibt es lediglich in Arabien und laut Herodot dort in großen Mengen.<sup>50</sup> Eine Identifikation dieser geflügelten Schlangen ist mit der Kobra zu ziehen, da diese auf Bäume zu springen vermag, wo sie sich problemlos von Ast zu Ast schwingen kann. Dieser wunderliche Aspekt fördert in alten Zeiten die Vorstellung, sie könnte fliegen.<sup>51</sup> Zwar berichtet Herodot, dass die geflügelten Schlangen Arabiens jeden Frühling versuchen, über die Grenze Ägyptens einzufallen, doch weist er ihnen keineswegs bössartige Merkmale hin. Stattdessen bewachen Sie den Weihrauch-Baum,

<sup>46</sup> Herodot – Brodersen 2005, S. 91 (Hist. II, 74).

<sup>47</sup> Herodot – Brodersen 2005, S. 229 (Fußnote 103).

<sup>48</sup> Herodot – Brodersen 2005, S. 91–93 (Hist. II, 75f.).

<sup>49</sup> Herodot – Ley-Hutton 2007, S. 137 (Hist. III, 107).

<sup>50</sup> Herodot – Ley-Hutton 2007, S. 139 (Hist. III, 109).

<sup>51</sup> Keel 1977, S. 73.

der seit jeher die Grundlage für zahlreiche religiöse und heilige Riten bietet. Vielmehr sieht er sie, ebenso wie die, sie abwehrenden Ibisse als heilig an. Wenn schon sie von realen Kobras beeinflusst wurden, so hat doch die Vorstellung Herodots vom „Fremden“ aus ihnen heilige geflügelte Wesen gemacht, die ebenfalls an Grenzen, seien sie nun bis zu einem gewissen Grad geographischer Natur, der bekannten Welt auftreten. Eine mögliche Ambivalenz der gutmütigen Schlangen des Zeus-Tempels und der eher grenzüberschreitenden Schlangen Arabiens dürfte sich dadurch aufheben, betrachtet man die Charakteristika der biblischen Seraphim: Zwar werden sie von Gott geschickt und sind durchaus als seine schützenden und wohlwollenden Flügelwesen zu verstehen, doch sind sie zugleich gewaltige Wesen, die, folgt man der Exegese, von Gott ausgesandt werden, um das israelische Volk zu strafen. Die Betonung Herodots am Ende seiner Beschreibung, dass die arabischen Schlangen heilige Wesen sind, unterstreicht ebenso diesen Aspekt. Vor allem die Tatsache, dass die Beschreibungen der beiden Schlangengattungen direkt aufeinander folgen, gibt Grund zu der Annahme, dass es womöglich die gleichen Wesen sind, nur mit dem Unterschied, dass erstere im Zeus-Tempel begraben und durch den Gott beherrscht werden sowie für den Menschen ungefährlich sind, wohingegen letztere in „freier Wildbahn“ leben, um dort ihre bewachende Funktion zu erfüllen. Des Weiteren schreibt Herodot nicht, dass es sich um unterschiedliche Wesen handelt. Im Gegenteil: Zu Beginn von Vers 75 berichtet er, wie er einen Ort in Arabien nahe Buto besucht, um dort mehr über die geflügelten Schlangen in Erfahrung zu bringen. Da er bereits im vorherigen von jenen Tieren gesprochen hat, ist davon auszugehen, dass er sich, fasziniert von ihrer Art, auf die Suche weiteren Exemplaren dieser Art macht, die er in der arabischen Welt findet.

Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Herodots Beschreibungen auf die christliche Ikonographie der Seraphim eingewirkt haben, auch wenn Herodots Einfluss bis ins 6. Jh. n.Chr. nachweisbar ist. Allerdings führt die Spur der fliegenden Schlangen nach Ägypten. Und nicht nur diese Tatsache ist für die mögliche Ursprungskonnotation der Seraphim von Interesse, sondern jene, dass die geflügelten Schlangen Herodots des ersten Textabschnitts in einem Zusammenhang mit einer Götterverehrung stehen und darüber hinaus im Tempel des jeweiligen Gottes über der Götterstatue angebracht sind. Es stellt sich die Frage, ob Herodot und Jesaja von ähnlichen ägyptischen Vorbildern beeinflusst wurden und ob letzten Endes tatsächlich eine direkte Verbindung der Bibelverse zu ägyptischen Schlangenbildern gezogen werden kann.

### 1.3.3 Von Herodots Schlangen zu ägyptischen Schlangwesen

Der Hinweis fliegender Schlangen in Ägypten bei Herodot verspricht einen interessanten Bezug jener biblischen Schlangen zum ägyptischen Kulturkreis. Im alten Ägypten ist die aufgerichtet stehende Kobra, der Uräus, ein Zeichen des Königtums, sowohl vom Pharaon als auch von den Göttern. Er erscheint als Protom auf dem Diadem (Abb. 17) der Pharaonen (Abb. 18), ihrer Ehefrauen (Abb. 19) oder auf den Kopfbedeckungen der

Götter als Zierde.<sup>52</sup> So gilt der Uräus in Ägypten als Schutzgottheit, der die Feinde der Götter oder des Königs abwehrt oder gar tötet. Er ist die Böses abwehrende und Glut speiende Schlange, die das feurige Auge des Sonnengottes Re bildet.<sup>53</sup> Dies wird durch Pyramidentexte der Pyramide Unas verdeutlicht, die beschreiben, dass der Pharao von der Uräus-Schlange, die vom Kopfe des Re kommt, geschützt wird.<sup>54</sup> Dabei muss es sich nicht um die reale Form des Königs oder Gottes handeln, sondern um deren symbolisches Auftreten.<sup>55</sup>

Eine weitere Form von geflügelten Schlangen in Ägypten, dieses Mal nicht im Sinne der Uräen, beschreiben Darstellungen der Göttinnen Ober- und Unterägyptens, Nechet und Uto. Dabei erscheinen beide jedoch nicht immer als Schlangen. Vielmehr nimmt Uto das Aussehen einer Schlange und Nechet die eines Geiers an. Die Darstellungen Nechets sind immer geflügelt. Interessanterweise befindet sich die Hauptkultstätte Utos in Buto, wo sie meist als Wadjet bezeichnet wird, eine Stadt zu der Herodot reist, um mehr über geflügelte Schlangen herauszufinden.<sup>56</sup> Es zeigt sich, dass nicht nur das Motiv des Uräus, sondern ägyptischer Schlangen per se mit in die Überlegungen zur Rekonstruktion der ursprünglichen Seraphim mit einbezogen werden müssen.

Mittlerweile wird in der theologischen Forschung weitestgehend angenommen, dass es sich bei den Seraphim um geflügelte Schlangen handelt. So übernimmt Jesaja die Schlangen-Motive Ägyptens, um „eine Potenzierung der numinosen Mächtigkeit und Heiligkeit JHWHs zu erreichen“.<sup>57</sup> Archäologische Funde belegen, dass die geflügelte Schlangen im palästinensischen Raum bekannt sind und Teil der israelischen Königsikonographie werden.<sup>58</sup> So sind auf hebräischen Siegeln, Rollsiegeln oder Stempelvorgaben des 9.–6. Jh. v. Chr. schützende Uräen abgebildet.<sup>59</sup> Ein phönizisches Siegel aus Lapislazuli (Abb. 20) zeigt zwei Schlangen die durch eine Linie von einer ruhenden Sphinx getrennt sind.<sup>60</sup> Auf Grund dieser Trennlinie kann angenommen werden, dass die Uräen nicht als Beschützer der Sphinx zu verstehen sind. Stattdessen werden zwei mächtige Schutz-Motive vereint, um die Schutzkraft zu potenzieren. Weitere hebräische Siegel des 8. Jh. zeigen zweiflügelige Uräen, die Jahwe anbeten oder verehren.<sup>61</sup> Dieses Motiv findet sich ebenfalls beim nicht-geflügelten ägyptischen Uräus wieder:

52 Lurker 2011, S. 218.

53 Lurker 2011, S. 219.

54 Joines 1967, S. 411; Meurer 2002, S. 199–200, vgl. hier vor allem PT 161 und 162 der Pyramide Unas.

55 Keel 1977, S. 84/91; Keel beschreibt die Uräen auch als Gift speiend oder die Tore zur Unterwelt vor unbefugtem Eintritt bewachend, wobei ihre Flügel ihre positiv schützende Funktion nochmals betonen. Allerdings muss festgestellt werden, dass der klassische Uräus in Ägypten keine Flügel aufweist und es viele weitere Schlangenarten gibt, die zum Teil wie Uräen aussehen, an sich jedoch keine sind.

56 Mündlicher Hinweis von Patrizia Heindl.

57 Hartenstein 1997, S. 190.

58 Joines 1967, S. 413.

59 Keel 1977, S. 81/92.

60 Keel 1977, S. 102.

61 Keel 1977, S. 103.

Hinter einer Gottheit oder König stehend symbolisiert er seinen Schutz über die vordergründige Figur.<sup>62</sup>

Im ausgehenden 8. Jh. v. Chr. verbreitet sich die Darstellung des vierflügeligen Uräus auf jüdischen Siegeln (Abb. 21), wobei je zwei Flügel zu den Seiten ausgestreckt sind.<sup>63</sup> Die Verdopplung der Flügelzahl ist Zeichen der stärker werdenden Schutzmacht des Uräus im jüdischen Kulturraum und stellt einen Bezug zu dem ehemaligen ägyptisch religiösen Schutzsymbol her.<sup>64</sup>

Die vierflügeligen Uräen, die zeitgleich mit Jesaja anzusiedeln sind, sind eine „Spezialität der Kunst Judäas“, zumal sie in Ägypten bis in die griechisch-römische Zeit fast unbekannt und selten bleiben.<sup>65</sup> Eine Begründung, warum die vierflügeligen Uräen vornehmlich im hebräischen Kultkreis auftauchen, ist nur schwer zu geben. Aber ihre Verehrung und Beliebtheit kann als Erklärung für das Aufgreifen des Motivs durch Jesaja gesehen werden. Othmar Keel mutmaßt, dass diese Figuren in Jesajas Zeit bekannt sind, nicht jedoch ihr Bezug zu Jahwe, weshalb Jesaja diesbezüglich stärker auf diesen Zusammenhang eingeht.<sup>66</sup> Die sechs Flügel bei Jesaja sind eine nochmalige Steigerung der Schutzfunktion der Seraphim. Allerdings verwenden die biblischen Seraphim keines ihrer Flügelpaare zum Schutz Gottes. Sie dienen, abgesehen von den beiden, die ihnen zum Fliegen verhelfen, dazu, sich selber vor der „überstrahlende[n] Heiligkeit“ Gottes zu beschützen und diese zu betonen.<sup>67</sup> „Die Serafim chiffrieren bei Jesaja so die ungeheure Distanz, die den unheiligen Menschen vom heiligen Gott trennt und hindern den Menschen an einer Verkürzung der Dimensionen Gottes.“<sup>68</sup> Dies wird bei Jesaja (6,1–7) verdeutlicht, als der Seraph, der Jesaja die Erleuchtung bringt, eine räumliche Distanz überwinden und zu ihm hinfliegen muss. Der Prophet wird dabei in das Geschehen miteinbezogen, wobei der Seraph eine Hand erhält, mit der er eine glühende Kohle mit einer Zange vom Altar nimmt und Jesajas Lippen damit berührt, um ihn zu reinigen und sämtliche Schuld von ihm zu nehmen.<sup>69</sup>

Die Tatsache, dass die jesajischen Seraphim über dem Thron Gottes schweben (Jes 6,2) ist auf architektonische Friese am oberen Rand von ägyptischen und phönizischen Kapellen zurückzuführen, die eine Reihe von Uräen, wenn auch meist ohne Flügel, zeigen. Da Uräen in der Ikonographie des antiken Israels und Judäas oftmals in Verbindung mit dem Heiligen Baum zusammen mit Greifen oder Sphingen auftauchen, ist es durchaus möglich, dass Uräen zu den Wächterfiguren des Jerusalemer Tempels und Gottes Wohnstätte auf Erden gehören und bereits bevor Jesaja seine Vision nie-

62 Mündlicher Hinweis von Patrizia Heindl.

63 Keel – Uehlinger 1992, S. 311.

64 Keel – Uehlinger 1992, S. 312; Es wird angenommen, dass es zur Zeit Hiskijas eine starke Verehrung dieser Uräen oder Schlangengebilde gibt. Anders ist die Zerstörung Nehustans kaum erklärbar.

65 Keel 1977, S. 104.

66 Keel 1977, S. 110.

67 Keel – Uehlinger 1992, S. 312.

68 Keel 1977, S. 114.

69 Hartenstein 1997, S. 186/190.

derschreibt Bestandteil des israelischen Kultes sind.<sup>70</sup> Allerdings kann diese Theorie, ebenso wie die Überlegung, dass die geflügelten Schlangen zwar nicht Teil des „offiziellen“ Kultes sind, jedoch eine wichtige Rolle in der Ausübung der Religion durch „Laien“ spielen, weder überprüft noch bestätigt werden.

Hintergrund für die Annahme, dass Schlangenwesen zur Zeit Jesajas eine Rolle spielen bietet das zweite Buch der Könige (18,4), welches von einem ehernen Schlangenschild im Tempel Jerusalems berichtet, das der König Hiskija entfernen lässt, vermutlich ein Zeitgenosse Jesajas.<sup>71</sup> Dieses Schlangenschild, gleichermaßen bekannt als „Nehustan“, wird als eben jenes identifiziert, welches Mose auf Geheiß Gottes errichten ließ, nachdem dieser feurige Schlangen unter das unzufriedene Volk Israels schickt, um sie zu bestrafen (Num 21,4–9). Angenommen, dass die strafenden Schlangen Gottes womöglich stark den ägyptischen Uräen ähneln,<sup>72</sup> dient Nehustan somit als Modell für die Seraphim in Jesajas Schrift als Vorbild? Etwa 15 Jahre nach Jesajas Vision lässt Hiskija Nehustan zerstören, was heißt, dass Jesaja sie gekannt haben kann. Allerdings wird Nehustan als „kriechende Schlange“ ohne explizite Erwähnung von Flügeln und nicht wie die Seraphim als „stehend“ (Jes 6,2) beschrieben.<sup>73</sup> Da die „geflügelte“ Kobra ein weitverbreitetes Zeichen in Palästina und Syrien ist, ist eine Ableitung von der ehernen Schlange nicht zwingen notwendig.<sup>74</sup>

Hartenstein sieht wiederum im Aufgreifen der ägyptischen Uräen in den Seraphim die Vorzeichen des *tremendum et fascinatum*, die Rudolf Otto in seinem Werk über Heiligkeit beschreibt.<sup>75</sup> So sind sie zum einen faszinierende Wesen und repräsentieren Heiligkeit und Allmacht Gottes, zum anderen lassen sie den Gläubigen erschauern. Letzteres ist vor allem in der Geschichte Nehustans zu sehen, der feurigen Schlange, die Gott über das Volk Israel schickt, als sie über ihn murren. Dadurch wird vor allem Gottes Allmacht deutlich und die Hilflosigkeit sowie Bedeutungslosigkeit im Angesicht des Heiligen, wie es Otto beschreibt. Die komplexe Geschichte der brennenden Schlangen, die Gott gegen das israelische Volk entsendet, könnte in die alte Vorstellungswelt Ägyptens gesetzt werden. So wirken die ägyptischen Uräen nachhaltig auf hebräische Siegel ein, was als Beleg für das Aufgreifen der ägyptischen Schutzvorstellung gesehen werden kann.

Allerdings ist wiederum auffällig, dass die vier Nennungen von Sarafschnaken kein positives Bild zeichnen, welches Schutz ausdrückt. Stattdessen reihen sie sich neben

70 Hartenstein 2007, S. 166.

71 Theologen nehmen an, dass diese Notiz vom antimosaischen Handeln Hiskijas berichtet und als historisch wahr betrachtet werden darf, da sonst ihr Auftauchen in der Bibelstelle kaum von Bedeutung wäre. Allerdings ist auch zu überlegen ob Hiskijas Handeln damit zu begründen ist, dass eine zunehmende Verehrung Nehustans und ähnlicher Schlangenswesen vorzufinden ist; siehe Keel 1977, S. 11. Ob Nehustan tatsächlich im Tempel oder in dessen Nähe aufgestellt war, kann nicht gesagt werden und ist in der Forschung selbst noch ein Streitpunkt.

72 Keel 1977, S. 11.

73 Keel 1977, S. 81.

74 Keel 1977, S. 83.

75 Hartenstein 1997, S. 190.

anderen gefährlichen Tieren in das düstere Bild einer tödlichen Wüstenlandschaft ein. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese unheilvolle oder gar dämonische Ader der Seraphim im Buche Jesajas einwirkt.<sup>76</sup> Oder ist ein Bedeutungswandel der Seraphim von den feurigen Schlangen hin zu eigenständigen Wesen auf Grund der negativen Konnotation der Schlange im Sündenfall festzustellen? Denn im Buche Genesis gilt die Schlange als Symbol des Teufels wie des Todes. Sie muss zur Strafe der Verführung Evas Staub, bzw. Erde essen, was in der Vorstellung altorientalisch-babylonischer Vorstellung die Nahrung der Verstorbenen ist.<sup>77</sup>

Exegeten nehmen jedoch an, dass die Seraphim nicht mit den geflügelten Wüstenschlangen, die bei Jesaja zu Gott dienenden Wesen werden, zu identifizieren sind. Stattdessen verändert sich im Zuge ihres Bedeutungswandels ihre Gestalt zum anthropomorphen Wesen. Es wird daher überlegt, sie mit dem sechsflügeligen Genius von Tell Halaf (Abb. 22) zu vergleichen.<sup>78</sup> Allerdings muss ein Funktionswandel nicht unbedingt einen Gestaltwandel mit sich ziehen und der Genius von Tell Halaf scheint eine singuläre Bildung zu sein, die etwa 1000 Kilometer von Jerusalem entfernt auftritt und daher nicht zwingend als Einfluss zu nennen ist. Des Weiteren ist es eher fraglich, ob ein Menschen-gleicher Seraph über Gott schweben dürfte. Obwohl menschliche Attribute, wie Hände oder Füße beschrieben werden, so muss es sich nicht um ein gänzlich menschliches Wesen handeln. Ferner ist das Hinzufügen menschlicher Elemente, wie Hände und Füße kein Ausschlusskriterium für die ägyptische Schlange. Als Vergleich sind Schlangen mit Füßen aus ägyptischen Totenbüchern der Spätzeit heranzuziehen (Abb. 23, 24). Zusätzlich verweist Genesis 3 darauf, dass die Schlange, bevor sie als Strafe auf dem Boden kriechen muss, Füße hatte und aufrecht gehen konnte.<sup>79</sup> Schlangen mit Hände werden in der ägyptischen Spätzeit dargestellt, wenn sie ein Gottessymbol anbeten oder eine Sonnenbarke ziehen. Dabei ist die Kombination von Schlangen sowohl mit als auch ohne Hände möglich. Es könnte daher angenommen werden, dass es sich bei der Beschreibung Jesajas tatsächlich um jene ägyptischen Schlangengestalten gehandelt haben könnte.

76 Hartenstein 1997, S. 195.

77 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 9 (Gen 3,14): „*Da sprach der HERR, Gott zur Schlange: Weil du das getan hast:| Verflucht bist du vor allem Vieh| und vor allen Tieren des Feldes. | Auf deinem Bauch wirst du kriechen,| und Staub wirst du fressen dein Leben lang.*“; Schmidt – Schmidt 1981, S. 103; im Alten Ägypten werden den Toten unter anderem deswegen reiche Grabbeilagen in Form von Essen imaginativ mit ins Totenreich gegeben, da sie dort auf ihrem Weg von zahlreichen Dämonen versucht werden schlechte Nahrung, so wie Erde, Staub oder Kot zu sich zu nehmen, sollten sie nicht mit ausreichend eigenem „guten“ Essen versorgt worden sein.

78 Keel 1977, S. 74.

79 Keel 1977, S. 75; Es stellt sich die Frage ob die Schlange in Genesis vielleicht als Sinnbild für den Sturz/Fall Luzifers zu sehen ist. Dieser wird in einigen Quellen auch als Seraph beschrieben. Spiegelt der Verlust der Füße der Schlange des Garten Edens den Sturz Luzifers wieder und seine Bestrafung?

## 1.4 Von Schlangen und Visionen

Letzten Endes würde ich nur bedingt davon ausgehen, dass Jesaja in seiner Vision tatsächlich altägyptische Schlangen, ob mit oder ohne Flügel gesehen hat. Vielmehr sei der visionäre Aspekt betont, der durch die unzureichende Beschreibung der Wesen ihr Äußeres im Dunkeln lässt. Natürlich scheint ein etymologischer Zusammenhang zwischen den Seraphim und dem hebräischen Begriff „*šārāf*“ zu bestehen. Allerdings muss dies nicht im Umkehrschluss bedeuten, dass Jesajas visionäre Gestalten Schlangwesen waren. Eine weitere interessante Theorie beschreiben Ludwig Morenz und Stefan Schorch, die eine Verbindung zwischen den Seraphim und dem ägyptischen „*srf/sfr*“ sehen, was mit einem Greifen gleichzusetzen ist. Der Sargtext-Spruch 1006 (CT VII, 2221) beschreibt jenen *srf*-Wesen mit vier Füßen, der dem Thron des Himmels und Gott Atum in einer bewachenden Funktion zugeordnet wird.<sup>80</sup> Es liegt nicht nur in etymologischer, sondern auch in semantischer Hinsicht eine Parallele zwischen den Wesen vor. Gerade die Variation *srf* ist ebenfalls mit den Begriffen „warm“ und „heiß“ in Verbindung gebracht worden – für *sfr* findet sich kein etymologischer Zusammenhang im Ägyptischen.<sup>81</sup> Einen Stammbaum aufzubauen, der einzig auf einer möglichen etymologischen Verbindung basiert ist allerdings nicht unproblematisch. Morenz und Schorch führen daher weiter literarische und bildliche Belege an, welche den semantischen Zusammenhang hervorheben. Allerdings ist das Erscheinen der Sarafschlangen in der Bibel und ihre scheinbare etymologische Verbindung zu den Seraphim dennoch nicht außer Acht zu lassen, obwohl natürlich ein Unterschied zwischen den beiden biblischen Gattungen besteht: „*Seraphim*“ werden bei Jesaja als Eigenname verstanden und Sarafschlangen stattdessen als eine Gattung giftiger Wüstenschlangen.<sup>82</sup> Ist dies ein Zufall oder basieren Seraphim tatsächlich auf ägyptischen Schlangenfiguren oder vielleicht doch auf geflügelten Greifen wie es Morenz und Schorch vorschlagen?

So oder so verlieren die Seraphim im Laufe der Jahre diese ägyptische Konnotation. Sei es durch bewusste „Verschleierungstaktiken“ der Septuaginta oder einfach auf Grund ihrer neuen kulturellen Einbettung im Christentum. Denn spätestens im Christentum ist keineswegs davon auszugehen, dass die Kirchenväter geflügelte Schlangen in den Seraphim sahen. Im Gegenteil: Das Christentum versucht sich als neue Religion zu etablieren. Dabei Verweise zum kulturellen und religiösen Umfeld des Alten Ägyptens zuzulassen, hätte dem Selbstverständnis widersprochen. Vielleicht erklärt dies, warum es plötzlich ein Bedürfnis wird Seraphim abzubilden: Als ultimative Abgrenzung zu bestehenden Konventionen?

Interessanterweise untersucht sogar ein wichtiger christlicher Autor die Etymologie der Seraphim. Gegen Ende seines Aufenthaltes in Konstantinopel (379/378–382) verfasst Hieronymus eine Abhandlung der Vision Jesajas mit dem Titel *De Seraphim*,

<sup>80</sup> Morenz – Schorch 1977, S. 373, 374.

<sup>81</sup> Morenz – Schorch 1977, S. 376.

<sup>82</sup> Morenz – Schorch 1977, S. 368.

heute bekannt als Brief 18A und geht dabei auf den Begriff „Seraphim“ ein. Diesen übersetzt er als aus dem Hebräischen kommend mit „Brand“ oder „Ursprung des Redens“: *„Therefore both the ‚burning‘ and ‚beginning of speech‘ are realized in the two testaments, which, not surprisingly, stand around God since the Lord himself is known by means of them.“*<sup>83</sup> Dieser Satz beschreibt für Hieronymus die Auslegung von Seraphim als Versinnbildlichung des Alten und Neuen Testaments, in denen der heilsame Brand, der die Menschen von ihren Sünden befreit, wie die Kohle bei Jesaja, und der Ursprung des Redens wiederhallen. Dadurch versinnbildlich für ihn die brennende Kohle, die dem Propheten von einem der Seraphim übergeben wird, das flammende Wort Gottes mit einer Doppeldeutigkeit: Als es die Kohle die Lippen Jesajas berührt, vertrieb es durch die ihr immanente Wahrheit die Unwissenheit und reinigte ihn.<sup>84</sup>

Durch Hieronymus wird deutlich, dass das etymologische Grundprinzip der Seraphim bestehen bleibt und bekannt ist, welches sie als „brennend“ beschreibt. Allerdings ist im frühen Christentum keine Verbindung mehr zu möglichen Ursprüngen im Alten Ägypten feststellbar. Die Frage inwieweit die visionären Seraphim jene geflügelten Schlangen Ägyptens zum Vorbild hatten und wie sehr geflügelte Schlangen im Kult Israels präsent waren ist schwer einzuschätzen und bleibt letzten Endes eine Frage des Standpunktes. Die vorliegenden Verbindungen sind jedoch nicht von der Hand zu weisen, auch wenn die Frage nach ihrer Einordnung eine andere ist.

Ein ähnlich schwieriges Szenario der möglichen Ursprünge, sowohl bildlich als auch theologisch gesehen, zeichnet sich bei der zweiten zu betrachtenden Gattung visionärer Wesen, den Cherubim aus dem Buch Ezechiel. Dies rührt nicht nur von ihrem Bezug zur Vision Jesajas her, sondern manifestiert sich durch viele weitere Elemente, die plötzlich wichtiger Bestandteil der Prophetenvision werden und – ähnlich wie die Seraphim – keine konkrete Rekonstruktion des gesehenen Bildes erlauben. Im folgenden Kapitel soll dieser Sachverhalt erarbeitet werden, um die Perspektiven des Verständnisses der Cherubim Ezechiels aufzuzeigen.

## 2 Das Verständnis von Cherubim in der Bibel

Bereits im letzten Kapitel war an einigen Stellen von weiteren visionären Gestalten des Alten Testaments die Sprache, den Cherubim, die erstmalig im Buch Ezechiel erwähnt werden. Bei ihnen handelt es sich gleichermaßen um mysteriöse Gestalten, deren Aussehen, im Vergleich zu den Seraphim, vermeintlich detaillierter beschrieben wird. Ähnlich wie Jesaja wird Ezechiel in einer Vision der Herrlichkeit Gottes gewahrt, die von eigenartigen Wesen umgeben wird. Im Gegensatz zu den Seraphim beschränkt sich ihr Erscheinen nicht auf jene einzelne Bibelstelle, sondern ist Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Verse, die jene Cherubim unter anderen als Wächter der Paradies-

<sup>83</sup> Hieronymus – Scheck 2015, S. 935 (Ep. 18A, 6).

<sup>84</sup> Hieronymus – Scheck 2015, S. 940 (Ep. 18A, 14); Origenes u. a. 2009, S. 170.

pforte<sup>85</sup> oder als Figuren im Allerheiligsten des Jerusalemer Tempels, in dessen Wanddekor oder auf der Bundeslade beschreiben.<sup>86</sup> Viele weitere Textstellen erwähnen sie als Thronwagen Gottes und als Marker göttlicher Präsenz.<sup>87</sup>

Im Folgenden sollen eben jene biblischen Textstellen näher ausgeführt werden, um ähnlich wie bei den Seraphim ein möglichst genaues Bild dieser weiteren ominösen Visionsgestalten des Alten Testaments zu zeichnen. Dabei werden zuerst die beiden Visionstexte Ezechiels (Ez 1 und 10) vorgestellt und auf ihre Gegensätze und Einheiten hin untersucht. Diese beiden Textstellen bilden die Grundlage für alle weiteren Bibeldverse zu oder mit Cherubim, die im Anschluss ebenfalls kurz, wenn auch nicht in einer vergleichbaren Intensität vorgestellt werden. Und letzten Endes stellt sich wieder die Frage, was Ezechiel tatsächlich gesehen haben könnte. Dies soll in einem prägnanten Kapitel vorgestellt werden. Wichtig ist es diesbezüglich neue Perspektiven aufzuzeigen, die beeinflusst haben könnten. Dennoch verhält es sich bei Ezechiels Cherubim am Ende ähnlich wie bei den Seraphim: Sie sind visionäre Wesen, deren Aussehen nicht erfasst werden kann und soll.

## 2.1 Ezechiels Vision der Cherubim

Das erste Ezechiel-Kapitel gilt als die ältere Version der zwei Visionsberichte Ezechiels. Sie orientiert sich an dem Erscheinen der Seraphim bei Jesaja und ist die Grundlage für die Vision des zehnten Kapitels, in welchem die Wesen detaillierter beschrieben und zugleich als Cherubim erstmalig bezeichnet werden. Ein wesentlicher Aspekt des Buches Ezechiels beschreibt die Vergewärtigung und Gegenüberstellung der Gegenwart und Abwesenheit Gottes sowie seiner Beziehung zum Volke Israel. Ebenfalls wichtig ist die Unterscheidung Gottes von Gottheiten anderer Kulturen.<sup>88</sup> Doch bevor auf die einzelnen Aspekte der zwei Gottesschauungen Ezechiels eingegangen wird, sollen im Folgenden die beiden Texte vorgelegt werden:

*Ezechiel 1: „1 Und im dreißigsten Jahr, im vierten Monat, am Fünften des Monats, als ich unter den Verbrannten am Fluss Kebar war, öffnete sich der Himmel, und ich sah göttliche Schauungen. 2 Am Fünften des Monats – es war das fünfte Jahr der Verbannung des Königs Jojachin – 3 erging wahrhaftig das Wort des HERRN an Ezechiel, den Sohn des Busi, den Priester, im Land der Kasdäer, am Fluss Kebar, und dort kam die Hand des HERRN über ihn.*

*4 Und ich sah, und sieh: Vom Norden her kam ein Sturmwind, eine grosse Wolke und flackerndes Feuer, und rings um sie war ein Glänzen, und darin, im Feuer, sah es aus wie Bernstein [hashmal]. 5 Und mitten darin war die Gestalt von vier Wesen, und dies war ihr Aussehen: Sie hatten Menschengestalt. 6 Und jedes hatte vier Gesichter, und jedes von ihnen hatte vier Flügel. 7 Und ihre Beine waren aufrechte Beine, und ihre Fusssohlen waren wie die Fusssole eines jungen Stiers, und sie funkelten, es war wie der Anblick*

<sup>85</sup> Gen 3,24.

<sup>86</sup> Ex 15,18–22/37,7–9; 1. Kön 6,23–35/8,6–8; 2. Chr. 3,10–14/5,7–8; Ez 41,18–25; Hebr 9,5.

<sup>87</sup> 1. Sam 4,4; 2. Sam 6,2/22,11; 1. Chr. 13,6; Ps 18,11/80,2/99,1; Jes 37,16; Ez 9,3/28,14–16.

<sup>88</sup> Kutsko 2000, S. 1.

blanker Bronze. 8 Und unter ihren Flügeln waren Menschenhände, an ihren vier Seiten, und alle vier hatten ihre Gesichter und ihre Flügel. 9 Ihre Flügel berührten einander. Wenn sie sich bewegten, änderten sie nicht die Richtung, jedes bewegte sich geradeaus. 10 Und das war die Gestalt ihrer Gesichter: Sie hatten ein Menschengesicht, und auf der rechten Seite hatten alle vier ein Löwengesicht, und auf der linken Seite hatten alle vier das Gesicht eines Stiers, und alle vier hatten ein Adlergesicht. 11 Das waren ihre Gesichter. Und ihre Flügel waren nach oben hin ausgespannt; jedes hatte zwei, die sich berührten, und zwei, die ihre Leiber bedeckten. 12 Und jedes bewegte sich geradeaus. Wohin der Geiststurm sich bewegen wollte, bewegten sie sich; wenn sie sich bewegten, änderten sie nicht die Richtung. 13 Und das war die Gestalt der Wesen: Ihr Aussehen war wie das brennender Feuerkohlen; was sich zwischen den Wesen hin und her bewegte, hatte das Aussehen von Fackeln. Und das Feuer verbreitete einen Glanz, und aus dem Feuer zuckten Blitze. 14 Und die Wesen bewegten sich vorwärts und zurück, es sah aus wie ein Blitzen.

15 Und ich sah die Wesen, und sieh: Da war je ein Rad auf der Erde neben den Wesen, an ihren vier Vorderseiten. 16 Das Aussehen der Räder und ihre Machart war wie der Anblick von Topas, und alle vier hatten die gleiche Gestalt. Und sie sahen aus und waren gemacht, als wäre ein Rad mitten im anderen Rad. 17 Wenn sie sich bewegten, bewegten sie sich nach ihren vier Seiten; wenn sie sich bewegten, änderten sie nicht die Richtung. 18 Und ihre Felgen, sie waren hoch, und sie waren Furcht erregend: Ihre Felgen waren ringsum voller Augen, bei allen vieren. 19 Und wenn die Wesen sich bewegten, bewegten sich die Räder neben ihnen, und wenn die Wesen sich von der Erde erhoben, erhoben sich die Räder. 20 Wohin der Geist sich bewegen wollte, bewegten sie sich: dahin, wohin der Geist sich bewegen wollte. Und genau wie sie erhoben sich die Räder, denn der Geist des Wesens war in den Rädern. 21 Wenn diese sich bewegten, bewegten sich jene, und wenn diese stehen blieben, blieben jene stehen, und wenn diese sich von der Erde erhoben, erhoben sich die Räder genau wie sie, denn der Geist des Wesens war in den Rädern.

22 Und was über den Köpfen der Wesen war, hatte die Gestalt eines Gewölbes, es war wie der Anblick eines Furcht erregenden Kristalls, ausgespannt oben über ihren Köpfen. 23 Und unter dem Gewölbe waren ihre Flügel gerade ausgestreckt, jeder hin zum anderen; jedes hatte zwei, die sie bedeckten, und jedes hatte zwei, die ihnen ihre Leiber bedeckten. 24 Und ich hörte das Geräusch ihrer Flügel: Es war wie das Geräusch grosser Wassermassen; wie die Stimme von Schaddai war es, wenn sie sich bewegten, der Lärm einer Volksmenge, wie das Lärmen eines Heerlagers. Wenn sie stehen blieben, liessen sie ihre Flügel sinken.

25 Und es kam eine Stimme von oberhalb des Gewölbes, das sich über ihren Köpfen befand. Wenn sie stehen blieben, liessen sie ihre Flügel sinken. 26 Und oberhalb des Gewölbes, das sich über ihren Köpfen befand, war, dem Aussehen von Saphirgestein gleich, die Gestalt eines Throns, und auf der Gestalt des Throns, oben auf ihm, war die Gestalt von einem, der das Aussehen eines Menschen hatte. 27 Und ich sah: Es war wie der Anblick von Bernstein, es hatte das Aussehen von Feuer in einem Gehäuse, aufwärts von dem, was aussah wie seine Hüften, und abwärts von dem, was aussah wie seine Hüften, ich sah etwas, das das Aussehen von Feuer hatte, und ringsum war ein Glanz. 28 Wie das Aussehen des Bogens, der am Regentag in der Wolke ist, so war das Aussehen des Glanzes ringsum.

*Das war das Aussehen der Gestalt der Herrlichkeit des HERRN. Und ich sah und fiel nieder auf mein Angesicht. Dann hörte ich die Stimme von einem, der redete.*<sup>89</sup>

Die zweite Vision Ezechiels erfolgt nicht unmittelbar nach seiner ersten, sondern beschreibt eine Rückblende, in der er sieht, wie Gott den Jerusalemer Tempel verlässt, kurz bevor dieser von den Babyloniern zerstört wird.

Ezechiel 10: „*1 Und ich sah, und sie: Über dem Gewölbe, das über dem Haupt der Kerubim war, war etwas wie Saphirgestein; etwas, das aussah wie die Gestalt eines Throns, war über ihnen zu sehen. 2 Und er sprach zu dem Mann, der in Leinen gekleidet war; er sprach: Geh hinein in das Räderwerk, unter den Kerub, und nimm zwei Hände voll von den glühenden Kohlen, die zwischen den Kerubim sind, und streue sie über die Stadt. Und vor meinen Augen ging er hinein. 3 Und als der Mann hineinging, standen die Kerubim südlich des Hauses, und die Wolke füllte den inneren Vorhof. 4 Da erhob sich die Herrlichkeit des HERRN von dem Kerub hin zur Schwelle des Hauses, und das Haus wurde von der Wolke erfüllt, und der Vorhof war erfüllt vom Glanz der Herrlichkeit des HERRN. 5 Und bis in den äusseren Vorhof war das Geräusch der Flügel der Kerubim zu hören, gleich der Stimme von El-Schaddai, wenn er spricht. 6 Und als er dem Mann, der in Leinen gekleidet war, gebot: Nimm von dem Feuer zwischen dem Räderwerk, zwischen den Kerubim!, [sic] ging er hinein und stellte sich neben das Rad. 7 Da streckte der Kerub seine Hand zwischen den Kerubim hervor nach dem Feuer, das zwischen den Kerubim war, nahm davon und gab es in die Hände dessen, der in Leinen gekleidet war, und dieser nahm es und kam heraus.*

*8 Und an den Kerubim war etwas wie eine Menschenhand zu sehen, unter ihren Flügeln. 9 Und ich sah, und sieh: Neben den Kerubim waren vier Räder, je ein Rad neben je einem Kerub, und das Aussehen der Räder war wie der Anblick von Topasgestein. 10 Und dies war ihr Aussehen: Alle vier hatten dieselbe Gestalt, als wäre ein Rad mitten im anderen Rad. 11 Wenn sie sich bewegten, änderten sie nicht die Richtung, sondern dorthin, wohin das Haupt sich wandte, bewegten sie sich, ihm nach; wenn sie sich bewegten, änderten sie nicht die Richtung. 12 Und ihr ganzer Leib und ihr Rücken und ihre Hände und ihre Flügel und die Räder waren ringsum voller Augen, bei allen ihren vier Rädern. 13 Die Räder, sie wurden vor meinen Ohren Galgal [=Räderwerk] genannt. 14 Und jedes hatte vier Gesichter: Das Gesicht des einen war das Gesicht eines Kerubs, das Gesicht des Zweiten war ein Menschengesicht, und das dritte war ein Löwengesicht, und das vierte war ein Adlergesicht. 15 Und die Kerubim erhoben sich. Das war das Wesen, das ich am Fluss Kebar gesehen hatte. 16 Und wenn die Kerubim sich bewegten, bewegten sich die Räder neben ihnen, und wenn die Kerubim ihre Flügel hoben, um sich vom Boden zu erheben, wichen auch die Räder nicht von ihrer Seite. 17 Wenn jene*

89 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1139<sup>o</sup>f. (Ez 1).

*stehen blieben, blieben diese stehen, und wenn jene sich erhoben, erhoben diese sich mit ihnen, denn der Geist des Wesens war in ihnen.*

*18 Und die Herrlichkeit des HERRN verliess die Schwelle des Hauses und blieb über den Kerubim stehen. 19 Und die Kerubim hoben ihre Flügel, und vor meinen Augen erhoben sie sich vom Boden, als sie sich entfernten, und die Räder genau wie sie. Und am Eingang des östlichen Tors am Haus des Herrn blieb die Herrlichkeit Gottes Israel stehen, und sie war oben über ihm. 20 Das war das Wesen, das ich unter dem Gott Israels am Fluss Kebar gesehen hatte. Und ich erkannte, dass es Kerubim waren. 21 Jeder hatte vier Gesichter, und jeder hatte vier Flügel, und unter ihren Flügeln war die Gestalt von Menschenhänden. 22 Und die Gestalt ihrer Gesichter – es waren die Gesichter, die ich am Fluss Kebar gesehen hatte, ihr Aussehen und sie selbst. Jeder bewegte sich geradeaus.<sup>90</sup>*

### 2.1.1 Beobachtungen und Beschreibung der Wesen bei Ez 1

Der Visionsaufbau bei Ez 1 und das Sehen der Herrlichkeit Gottes folgt einer Ordnung, die auf der Wahrnehmung des Propheten ruht: *„erst Blicke, dann (als sich die Erscheinung näherte) Geräusche; erst der untere Teil der Vision (der der Erde näher war), dann der obere; erst die Bewegung der Erscheinung, dann ihr Anhalten.“<sup>91</sup>*

Die visionären Gestalten bei Ezechiel unterscheiden sich von den Seraphim Jesajas, dass sie wesentlich detaillierter beschrieben, bzw. überhaupt tiefgehend ausgeführt werden. So ist die Zahl der Gott umgebenden Wesen verständlich und bedarf keiner umständlichen exegetischen Annäherungen: Gottes Herrlichkeit erscheint Ezechiel am Fluss Kebar auf vier Wesen thronend. Sie werden in diesem Kapitel noch nicht namentlich näher definiert. Die Bezeichnung „Cherubim“ erfolgt erst bei Ez 10 und wird erst in diesem Zusammenhang untersucht.

Im Gegensatz zur Vision Jesajas, wird die Vision Ezechiels und das Erscheinen von Gott auf seinem himmlischen Thron bereits im ersten Vers eindeutig verortet: So erscheint Gott auf seinem kosmologischen Thron dem exilierten Ezechiel im fremden Land Babylons, nahe dem Fluss Kebar. Bei Jesaja hingegen gibt es keinen expliziten Hinweis auf die Verortung des himmlischen Throns und wo die göttliche Wohnstatt „zu finden“ ist. Dies schließt keineswegs aus, dass sich diese im Himmel befindet. Allerdings scheint eine Verbindung des hoch erhobenen himmlischen Thron Gottes als Symbol eines kosmischen Berges und dem Tempelbau auf Erden zu bestehen. Im Zuge dessen erklärt Hartenstein, dass sich die Vorstellung eines himmlischen Zufluchtsortes zur Zeit des Zweiten Tempels immer detaillierter in den einzelnen Traditionen des Alten Testaments sowie in spätjüdischen Schriften herauskristallisiert. Dabei entfernt man sich nie gänzlich vom Symbolgehalt des Tempels und so wird diese Vorstellung immer mehr Teil des monotheistischen Glaubens an YHWH, dem Schöpfer der Himmel und der Erde.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1150<sup>f.</sup> (Ez 10).

<sup>91</sup> Greenberg 2001, S. 51.

<sup>92</sup> Hartenstein 2007, S. 174.

Zu Beginn der Vision sieht Ezechiel eine sich von Norden her nähernden Sturm, der eine große Wolke und lodernendes Feuer mit sich bringt. Dieses Gebilde wird von einer Art Bernstein-farbig leuchtenden Aura umgeben, eine Übersetzung, die weitaus komplexer ist, als man denken würde. So stellt Moshe Greenberg fest, dass der mit „Bernstein“ übersetzte Begriff *hashmal* einzig im Buch Ezechiel auftaucht, um die Herrlichkeit Gottes zu beschreiben.<sup>93</sup> Die Bedeutung von *hashmal* ist nicht ganz aufgelöst, zumal das Textfragment der Qumran-Rolle 4Q405<sup>94</sup> von dem „*Abbild eines Chashmal*“ spricht. Ähnlich wie bei Ezechiel scheint hier der Thron Gottes beschrieben zu werden, wobei die Verbindung von *hashmal* zu Gottes Thron und den sich dabei befindlichen Wesen auffällig ist. Ob es sich nun um den, wie in der Zürcher Bibel übersetzten „Bernstein“, oder um weitaus mehr handelt, kann nicht geklärt werden. Stattdessen ist die Verbindung von *hashmal* zu Gott, wie Greenberg es erklärt, nicht von der Hand zu weisen. Ebenso könnte die spätere Verbindung zu göttlichen wie auch bedrohlichen Eigenschaften bereits angedeutet sein, gelten doch die Cherubim als hohe göttliche Wesen, deren feurige und gewaltige Beschreibung allein bedrohlich auf ihn eingewirkt haben müssen. Dies lässt dann jedoch wiederum die Übersetzung „Bernstein“ fraglich erscheinen. Die Zürcher Bibel merkt gleichfalls in einer Fußnote an, dass die eigentliche Bedeutung des Wortes nicht bekannt ist und es sich dabei auch um ein Metall handeln könnte.<sup>95</sup> Doch auch diese Übersetzungsmöglichkeit scheint nicht die tiefere Bedeutung von *hashmal* zu erfassen. Im Begriffsregister der Qumran-Texte von Johann Maier wird *Chashmal* wiederum als eine Engelsingattung verstanden.<sup>96</sup> Allerdings ergibt diese Übersetzung im Ezechiel-Text keinen Sinn, weshalb davon ausgegangen werden sollte, dass *hashmal/Chashmal* erst zu einem späteren Zeitpunkt, spätestens mit der Datierung von 4Q405 um 50 v.Chr., als eine Art Engel zu verstehen ist. Dies würde der Überlegung Greenbergs nicht widersprechen, dass *hashmal* etwas mit göttlichen sowie gefährlichen Eigenschaften beschreibt.

Inmitten eben jenes *hashmals* erscheinen dem Propheten vier Wesen in Menschengestalt mit je vier Gesichtern und vier Flügeln. Ihre Beine werden als „*aufrechte Beine*“ beschrieben, welche in der Form von bronzenen Stierhufen enden. Unter den Flügeln erscheinen an allen vier Seiten der Wesen Menschenhände. Es ist jedoch nicht eindeutig, ob es je zwei Hände pro Gesicht oder pro Wesen sind. Generell wird zu Beginn der Beschreibung der Wesen keine genaue Aussage über die Anzahl ihrer Hände und Beine getätigt. Die Beschreibung, dass die Wesen vier Seiten haben, irritiert, zumal der eigene menschliche Körper auf zwei Seiten beschränkt und die Vorstellung von vier

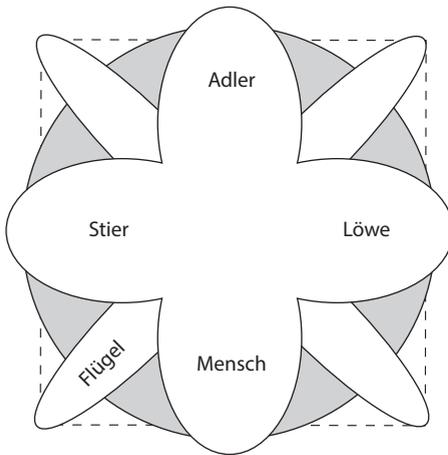
93 Siehe Greenberg 1983, S. 43: „Used only here and in vs. 27, and in 8:2, for describing the divine Majesty. The context indicated a bright substance, with a color like that of fire [...]. As it belongs to the heart of the vision of the Majesty (vs. 27), *hashmal* later came to be regarded as endowed with holy and dangerous properties (cf. the anecdote of the child burned up by fire from *hashmal* [Hagigah 13a]).”

94 Frg. 20, 10, vgl.: Maier 1995b, S. 407.

95 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1139.

96 Maier 1996, S. (Chashmal).

eher schwerfällt. Man könnte sich an einer abgerundeten Ansicht eines Quadrats von oben orientieren, wobei jeder Seite des Quadrats ein Kopf zufällt, wie in Graphik 1 zu sehen ist. Der Körper der Wesen ist sich nicht viereckig vorzustellen, sondern rundlicher (vgl. dunkelgrauer Kreis der Graphik 1), allerdings dienen die Ecken des Quadrats einer gleichmäßigen Ausrichtung der Köpfe (große Ovale der Graphik 1), sowie der Flügel (schmale Ovale in der Graphik 1) welche der Logik nach zwischen den einzelnen Köpfen, bzw. unterhalb dieser angebracht sein müssten. Alle vier Flügel berühren einander – was auf der Graphik nicht dargestellt werden konnte. Zwei Flügel sind nach oben gerichtet und zwei nach unten, wobei das letztere Flügelpaar den Körper des visionären Geschöpfes verdeckt. In einem späteren Absatz (23) wird nochmals die Flügelstellung der Gestalten beschrieben, wobei noch eine akustische Dimension hinzugefügt wird. Das Rauschen ihrer Flügel erinnert Ezechiel „an grosse Wassermassen; wie die Stimme von El Schaddai<sup>97</sup> war es, wenn sie sich bewegten, der Lärm einer Volksmenge, wie das Lärmen eines Heereslagers.“<sup>98</sup> Dies scheint zu verstummen, wenn sie stehen bleiben. Durch das Hinzufügen des lauten Getöses, ausgelöst durch die Bewegung der Gestalten, erhält die Vision Ezechiels, ähnlich wie bei Jesaja, eine weitere Komponente, durch die sie bedrohlich auf den „Sehenden“ wirkt. Das Hinzufügen akustischer Elemente ist für Theophanien ein übliches Mittel die Komplexität der Gottes-Begegnung aber auch die Überdimensionierung darzustellen. So wird einmal mehr eine bedrohliche Szenerie geschaffen, die so vom menschlichen Sinne kaum begreifbar ist.



Graphik 1: Geometrische Annäherung an ein Wesen in Ez 1, Ansicht von oben

Die Köpfe der Wesen sind klar beschrieben: So erscheint zunächst ein Menschengesicht, links davon ein Stier- und rechts davon ein Löwenkopf. Auf der gegenüberliegenden Seite ist das vierte Antlitz des Adlers anzuordnen. Es ist jedoch auszuschließen, dass das Menschengesicht die dominierende Seite der Gestalt ist, zumal wenig später erklärt wird, dass sich das Wesen immer vorwärtsbewegt, dem Geiststurm folgend. Dabei wird nicht explizit erklärt, dass dies die Richtung des menschlichen Kopfes, sondern schlichtweg der gesamten Gestalt ist. Spätestens an diesem Punkt stößt die Beschreibung des ezechielschen Wesens an die Grenzen des

97 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 118: Zu „El Schaddai“: Die genaue Bedeutung des Gottesnamens ist strittig, jedoch ist es jener, unter dem sich Gott Abraham offenbart (vgl. Gen 17,1).

98 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1140 (Ez 1,24).

Menschlichen Vorstellungsvermögens, wenn nicht bereits zuvor die Anordnung der Flügel oder der Köpfe diese gesprengt hat. Die Darstellung der Köpfe, Flügel sowie Bewegungsweise gaukelt eine halbwegs schlüssige Erscheinungsform an. Die imaginative Kombination aller Elemente jedoch ist nicht möglich. Allein die Frage, welche zwei Flügel sich über den Köpfen erstrecken und welche den Körper bedecken kann nicht gesagt werden, denn folgt man der Vorstellung von Graphik 1, so wären immer zwei Gesichter von den erhobenen Flügeln verdeckt. Dies kann jedoch nicht der Fall sein, da Ezechiel alle vier Häupter im ersten Schritt zu erfassen vermag. Es gäbe noch eine Vielzahl anderer Möglichkeiten, wie die Organisation der jeweiligen Gliedmaßen vollzogen gewesen sein könnte, doch würde, sofern alle einzelnen Möglichkeiten durchexerziert werden würden, der Kerngedanke des Textes aus den Augen geraten: Der visionäre Text gibt zwar im ersten Moment den Anschein, eine detailliertere Beschreibung als Jesaja anzuführen, hegt jedoch keineswegs die Absicht einen besseren Einblick in die Vision zu geben. Die Beschreibung verdunkelt bewusst das Aussehen der Gestalten Ezechiels, in dem es die einzelnen Versatzstücke offen darlegt, aber doch unmöglich miteinander verbindet. Dadurch vermag es im ersten Moment zwar einleuchtend erscheinen, wie die Wesen ausgesehen haben mögen, allerdings trügt dies und je genauerer die Lektüre des Textes und je mehr man ihm habhaft werden möchte, desto mehr verschwimmt das anfangs so klare Bild der Visionsgestalten.

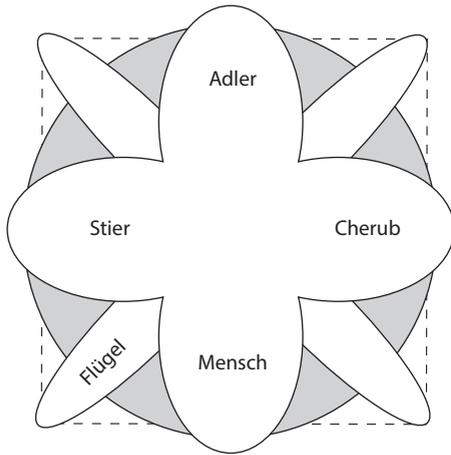
Neben den Wesen zeigt sich je ein Rad pro Vorderseite, dessen Material den Propheten an das Mineral Topas denken lässt. Die Felgen der Räder sind über und über mit Augen bedeckt, durch welche die Räder einen furchteinflößenden Charakter erhalten. Ihre Bewegungsabläufe sind simultan zu jenen der vier Geschöpfe: Erheben sie sich vom Boden, erheben sich die Räder und wohin die Wesen „gehen“, folgen sie ihnen. In diesem Zusammenhang wird wieder betont, dass sich die kombinierte Bewegung von Rädern und Wesen an der Richtung und dem Willen des „Geistes“, also Gottes Herrlichkeit, orientiert.

Über den Köpfen der Gestalten erstreckt sich ein abgrenzendes Gewölbe, dass in seiner Struktur dem eines Kristalls ähnelt und wiederum furchteinflößend auf Ezechiel zu wirken scheint. Darüber erstreckt sich ein Thron, der die Farbe eines Saphir-Steins annimmt und auf welchem eine menschliche Gestalt Platz genommen hat, die Herrlichkeit Gottes. Ihr Erscheinen gleicht wieder jenem Bernstein, dessen ursprünglicher Wortlaut mit *hashmal* gleichzusetzen ist. Um die Erscheinung Gottes erstreckt sich ein Glanz, der die Farben des Regenbogens angenommen hat. Ein Element, welches später vor allem in der Darstellung Jesu Christi in der Mandorla in der christlichen Ikonographie aufgegriffen wird (vgl. Abb. 25).

### 2.1.2 Beobachtungen und Beschreibung der Cherubim bei Ez 10

Die zweite Vision Ezechiels beginnt nicht mit einer Verortung des Geschehens, sondern mit der Beschreibung dessen, was sich über den Köpfen der visionären Gestalten befindet. Dieser erste Vers gleicht stark der beginnenden Beschreibung bei Ez 1,26, wo die

Herrlichkeit Gottes über den Wesen thront. Und trotz der beiden sich stark ähnelnden Verse unterscheidet sich Ez 10 von Anfang an von Ez 1: Bereits im ersten Vers erhalten die Gestalten einen Namen, Cherubim. Es ist interessant, dass zu Beginn ein Vers aufgegriffen wird, der vor allem die Positionierung der Wesen bei Ez 1 wiedergibt: Sie erscheinen unmittelbar unter Gottes Thron. Durch die Verbindung des Verses aus Ez 1 und dem Hinzufügen der Bezeichnung wird unmissverständlich deutlich gemacht, dass es sich bei den Wesen der zweiten Schauung Ezechiels um die gleichen Geschöpfe handelt, die er bereits am Fluss Kebar gesehen hat. Die nachfolgende Beschreibung – von der in Kürze noch die Rede sein wird – lässt keinerlei Zweifel, dass die Gestalten der ersten Vision wieder präsent sind. So endet Vers 15 mit der Aussage, dass die Cherubim tatsächlich jene Wesen sind, die er bereits gesehen hat.<sup>99</sup> Diese Beobachtung wird in dem folgenden Abschnitt noch zwei weitere Male wiederholt: Das erste Mal nach der Beschreibung der Fortbewegung der Herrlichkeit Gottes von der Schwelle des Tempels zum östlichen Tor, wonach er auf den Cherubim steht. Im Anschluss daran erfolgt wieder eine kurze Skizzierung der vierköpfigen Wesen, die zudem vier Flügel haben und unter deren Federkleid Menschenhände zu sehen sind. In Verbindung mit den Gesichtern verdeutlicht Ezechiel am Ende des Kapitels noch ein letztes Mal, dass es eben jene Gesichter sind, die er am Fluss Kebar gesehen hat.



Graphik 2: Ez 10, Geometrische Ansicht eines Cherubs von oben

Die vier Gesichter sind fast identisch mit der Beschreibung aus Ez 1: Zu sehen ist ein Menschengesicht, das eines Löwen und das eines Adlers. Das vierte Gesicht, an dessen Stelle das eines Stieres gemäß der ersten Vision zu erwarten wäre, wird als Antlitz eines Cherubs bezeichnet. Es ist interessant, dass jene visionären Wesen, welche selbst als Cherubim bezeichnet werden, das Gesicht eines Cherubs haben. Anzunehmen, dass an Stelle des Cherub-Kopfes wieder vier Häupter erscheinen ist auszuschließen. Dies würde ein nie endendes Konstrukt an Köpfen bilden und eine Facette einführen, die zum einen wenig Sinn ergibt und zum anderen keinen inhaltlichen Mehrwert zu der Vision

beitragen würde. Des Weiteren hätte ein derartiges Verständnis Motiv in zahlreichen exegetischen Kommentaren sein müssen, was nicht der Fall ist.

<sup>99</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1151 (Ez 10,15): „Und die Kerubim erhoben sich. Das war das Wesen, das ich am Fluss Kebar gesehen hatte.“

Hinzukommend zu den vier Gesichtern werden die Wesen ebenfalls wieder mit vier Flügeln versehen, deren Flügelschlag mit der Stimme Gottes, El-Schaddai, gleichgesetzt wird. Diese Vision erhält damit ein weiteres gewaltiges Element, in Form eines eindrucksvollen und lauten Akustikphänomens, das sogar bis in den äußersten Vorhof des Tempels zu hören ist.

Wieder ein begleitendes Element pro Wesen sind ihre vier Räder, welche als „Galgal“ bezeichnet werden und den Bewegungsabläufen der Cherubim folgen. Sie sind ebenfalls, wie bei Ez 1 über und über mit Augen versehen. Ferner sind in dieser Vision nicht nur die Räder mit Augen überzogen, sondern der ganze Körper und die Flügel der visionären Gestalten.

Doch nicht nur mit den Wesen aus Ez 1 kann eine Verbindung hergestellt werden: Viele Elemente erinnern bereits zu Beginn des Textes stark an die Geschehnisse der Vision Jesajas. Vor allem die Erwähnung von glühenden Kohlen, die unter dem Räderwerk der Cherubim sind und von einem Mann geholt und über die Stadt gestreut werden sollen, lassen an die von Schuld befreienden Kohlen der Seraphim denken. Dies wird durch das Ende des vorherigen Kapitels verstärkt, in welchem von der Schuldhaftigkeit Israels und Judas gesprochen wird. Allerdings wird die Kohlen-Vergabe nicht von einem der himmlischen Wesen ausgeführt, sie beherbergen sie lediglich und übergeben sie einem in Leinen gekleideten Mann. Stattdessen ist es die Aufgabe des Mannes die zwei Hand voll Kohle über der Stadt zu verstreuen. Des Weiteren liegt keine positiv konnotierte Sündenbereinigung vor, sondern dient als Metapher für die Zerstörung der Stadt Jerusalem.

Interessant an der Kohlenübergabe an den in Leinen gekleideten Mann ist der Pausus aus Vers 7, in welchem „der“ Cherub seine Hand zwischen den Cherubim hervorstreckt, um in das Feuer zu greifen und die Kohlen zu übergeben. Zum einen erinnert dieser Vers wieder an Jesaja 6, zum anderen macht die Aussage, dass **der** Cherub zwischen den Cherubim ins Feuer fasst, stutzig. Da zuvor von keinem Cherub im Singular gesprochen wurde, ist kein Verweis zu finden, der eine Spezifikation zulässt. Verknüpft man aber diese Aussage mit der Beschreibung der vier Köpfe der Gestalt, in welchem das Haupt eines Cherubs erwähnt wird, so könnte hier eine Erklärung geboten werden: Liegt hier ein Hinweis vor, dass die Kohleübergabe von einer der Seiten ausgeführt wird, an dessen Stelle das Gesicht eines Cherubs zu sehen ist? Dies würde erklären, warum eines der Gesichter nicht konkretisiert, sondern als „Cherub“ bezeichnet wird, wodurch der Autor wiederum eine zu klare Beschreibung der Gestalt und die imaginative Dominanz eines der Gesichter vermeidet. Einmal mehr wird der visuelle Charakter deutlich, der bewusst verhindert, dass sich der Leser sowohl von der Vision als auch von den Wesen ein zu konkretes Bild schaffen kann.

### 2.1.3 Exegetische Analyse von Ez 1 und 10 – Forschungshistorische Ansätze

Die Verse 5–12 von Ez 1 befassen sich mit der äußeren Darstellung der Wesen und versuchen ein Bild zu skizzieren: Vers 6 beschreibt die vier Gesichter und Flügel, 7 die unter den Flügeln hervorschauenden Füße und Vers 8 die Hände der Wesen. Vers 9 berichtet, wie sich die vier Wesen bewegen, wobei die Einschubung, dass sich die Flügel berühren als wesentlich spätere Einfügung ausgeklammert wird.<sup>100</sup> Die folgenden Abschnitte 10–12 beschreiben die Gesichter näher, erklären die Stellung der Flügel und wiederholen zuletzt die Bewegungsbeschreibung von Vers 9. Betrachtet man die Ordnung, so ist auffällig, dass Vers 9 die Aufzählung der Körperteile der Wesen unterbricht, woraufhin wieder auf erstere genauer eingegangen wird. Walther Zimmerli stellt daher die Versordnung in Frage und vermutet, dass mehrere Textbearbeitungen vorgenommen wurden. Dies wird für ihn vor allem durch die wechselnden femininen und maskulinen Pluralsuffixe in Bezug auf ein Wort in den Versen von Ez 1 ersichtlich.<sup>101</sup> Auf Grund der Suffix-Problematik rekonstruiert Zimmerli eine neue Folge für Ez 1: So verbindet er Vers 6b und 11b miteinander und zeigt einen direkten Bezug zu Jes 6,2 auf: „Und jedes hatte vier Gesichter, und jedes von ihnen hatte vier Flügel. [...] Und ihre Flügel waren nach oben hin ausgespannt; jedes hatte zwei, die sich berührten, und zwei, die ihre Leiber bedeckten.“

Hinter der Verbindung der beiden Verse und Jes 6,2 steht somit ein grundlegendes Darstellungsschema für die göttliche Thronszene. In diesem Sinne müssen die Verse 7–11a als spätere Einfügungen gesehen werden und in einer engen Verbindung zu der später datierten Schrift Ez 10 stehen. Es werden unter anderem die Hände der Wesen zwei Mal (Ez 10,8/21) erwähnt, weshalb man eine Angleichung von Ez 1 als wichtig angesehen haben könnte.<sup>102</sup>

Ebenfalls eine spätere Ergänzung scheint die genauere Beschreibung der vier Gesichter in Vers 10 zu sein. Des Weiteren ist in Ez 10 von ihnen die Rede, wobei die unterschiedliche Aufzählungsabfolge der vier Gesichter aufhorchen lässt. Die erklärt Zimmerli damit, dass „die Benennung der 4 Gesichter noch nicht so fest stand, da[ss] sie sich von Kap. 1 her einfach durchgesetzt hätte.“<sup>103</sup> Darauf aufbauend stellt sich allerdings die Frage, ob Vers 6a tatsächlich nur angibt, dass die Gestalten vier Gesichter haben oder die Grundlage für einen späteren Vers bildet. Es wäre daher gut denkbar, dass 6a eine spätere Einfügung ist und auf Jes 6 aufbauend, die Wesen Ezechiels keine vier Gesichter hatten.<sup>104</sup>

1924 geht Gustav Sprank davon aus, dass die Bezeichnung der vier Gesichter in einer zweiten und dritten Redaktionsphase zum Text hinzugefügt wurde. Die grundlegende

100 Zimmerli 1969, S. 23.

101 Zimmerli 1969, S. 24.

102 Zimmerli 1969, S. 25.

103 Zimmerli 1969, S. 25.

104 Sprank 1926, S. 45.

Nennung von vier menschlich-assoziierten Gesichtern ist zudem in der ersten Phase von Ez 1 vorhanden. Folgt man der Überlegung Zimmerlis, dass die vier Gesichter eine spätere Hinzufügung sind, so wäre eine Zwei-Phasigkeit der Gesichter nicht auszuschließen, was mindestens drei oder vier Redaktionsphasen für die Mehrgesichtigkeit der Lebewesen bei Ez 1 bedeuten würde.<sup>105</sup>

- I. Beschreibung eines Wesens, welches auf Jes 6 aufbaut und sich im Unterschied vierflügelig vorzustellen ist
- II. Einfügen des Passus, dass das Lebewesen vier Gesichter hat, wobei diese noch nicht näher ausgeführt werden.
- III. Beschreibung der Gesichter Mensch und Adler
- IV. Hinzufügen der Gesichter Löwe und Stier

Inwieweit die letzten beiden Phasen zusammenfallen oder nicht, kann von meiner Seite aus nicht gesagt werden. Sie können sowohl eine als auch zwei Redaktionsschritte beinhalten.<sup>106</sup>

Sind in der Beschreibung der Lebewesen von Ez 1 noch die stark wechselnden Suffixe als Ausdruck unterschiedlicher Redaktionsstufen zu beobachten, so vereinheitlicht Ez 10 ihr Erscheinen. Des Weiteren wird der Text von Ez 1 in einer freieren Form und bewusst detaillierter (vgl. Ez 10,11b) wiedergegeben. Das Hinzufügen der Augen, die am ganzen Körper der Wesen und auf ihren Rädern erscheinen sieht Zimmerli, ebenso wie die Erwähnung einer Hand als eine spätere Textredaktion an.<sup>107</sup>

## 2.2 Weitere Erwähnungen der Cherubim in der Bibel

Doch nicht nur in den vier ausführlich behandelten Bibeltexten tauchen die Cherubim mit ihren zugeschriebenen Funktionen auf. Weitere Passagen des Alten Testaments beziehen ebenfalls die visionären Geschöpfe in ihre Berichte mit ein. Cherubim sind dabei stets als Symbol des Intelligiblen, der Weisheit und dem Begreifen der göttlichen Existenz zu verstehen. In den kanonischen Schriften erscheinen sie weit öfter als die Seraphim, die einzig bei Jesaja Erwähnung finden. So bewachen Cherubim die Paradiespforte, erscheinen im salomonischen Tempel, wie auch in der Stiftshütte und dienen Gott als Thronwagen. Durch ihre Gegenwart auf der Bundeslade drücken sie

<sup>105</sup> Zimmerli 1969, S. 26: Zimmerli führt aus, dass in altorientalischen Darstellungen die Mehrgesichtigkeit von Kreaturen keine Vorbilder findet. Dies möchte ich an diesem Punkt jedoch verneinen und unter anderem auf ägyptische Bees-Vorstellungen (vgl. u. a. die noch unpublierte Habilitationsschrift von Christoffer Theis „Der polymorphe Bes – Untersuchungen zu Entwicklung, Devianz und Tradition eines mehrköpfigen Gottes im alten Ägypten“) verweisen. Zwar ist eine ähnliche Kombination, wie wir sie in Ez 1 und Ez 10 finden, nirgends zu finden, allerdings können alle Köpfe auf unterschiedlichen Körpern erscheinen (vgl. Sphingen, Greife, Lamassu, etc.) und dies sowohl im Alten Orient als auch im Alten Ägypten.

<sup>106</sup> Eine genaue Erklärung, warum eben diese Aufteilung der Gesichter angenommen wird, findet sich bei Sprank 1926, S. 45–46; Zimmerli 1969, S. 26.

<sup>107</sup> Zimmerli 1969, S. 239.

ferner die allumfassende Präsenz Gottes aus.<sup>108</sup> In der Kunst wird letztere Vorstellung auf Christus erweitert, dessen Thron die Cherubim tragen. Allerdings ist ein baldiges Ablösen der vier Evangelistensymbole zu erkennen, die dennoch neben oder um den Thron herum positioniert bleiben.<sup>109</sup> Aber hiervon soll später noch die Rede sein.

Es sei jedoch angemerkt, dass die Untersuchung der folgenden Bibelverse nicht die gleiche Aufmerksamkeit erhält, wie die soeben vorgestellten Visionsbeschreibungen Jesajas und Ezechiels, sowie der noch ausstehenden Betrachtung der apokalyptischen Wesen der Johannesoffenbarung. Zwar ist ihr Einfluss in die frühchristliche Ikonographie greifbar, jedoch nicht in einer vergleichbaren Intensität, wie sie bei den Prophetenbüchern festzustellen ist. Einzig das Klagelied über den Fürsten von Tyros (Ez 28, 14/16) findet keinen Eingang in die frühchristliche und byzantinische Bilderwelt.

### 2.2.1 Cherubim und der Fürst von Tyros

Die Erwähnung der Cherubim im Klagelied an den Fürsten von Tyros (Ez 28) erlaubt keine eindeutige Einordnung ihrer Funktion im Text: Dies ist vor allem auf den Unterschied in den einzelnen redaktionellen Ebenen und ihrem Einfluss auf die Interpretation des Textes zurückzuführen. Ungefähr in der Mitte des Kapitels wird in der Klage über den Fürsten, die Assoziation seiner Person mit einem Cherub gezogen: „*Ein Kerub warst Du mit ausgebreiteten Flügeln,/der Beschirmende./Und ich stellte dich auf den heiligen Berg,/göttlich warst du,/inmitten von feurigen Steinen hast du dich bewegt.*“<sup>110</sup>

In der Septuaginta hingegen wird der Beginn („*Ein Kerub warst Du [...]*“) anders gelesen, wodurch sich der Sinn des folgenden Textes im Vergleich zum masoretischen Text komplett verändert: Der Fürst von Tyros ist laut der Septuaginta kein Cherub, sondern wird von diesem begleitet.<sup>111</sup> Pierre-Maurice Bogaert sieht in der massiven Sinnverschiebung der beiden Übersetzungen den Beleg für eine in drei Phasen erfolgte Textredaktion: Das Klagelied ist zunächst gegen die Hohepriester des Jerusalemer Tempels gerichtet. In der zweiten Stufe hingegen wird der Text auf den Prinzen von Tyros und die Zerstörung der Stadt Tyros durch Alexander den Großen im Jahre 332 v.Chr.

108 Preuss 1991, S. 294.

109 Schmidt – Schmidt 1981, S. 165/166.

110 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1183 (Ez 28,14).

111 Karrer – Kraus 2011b, S. 2940 (Ez 28,14).

umgedeutet.<sup>112</sup> Die letzte Textebene beschreibt Melkart, den König und Gott von Tyros, als Cherub und verändert so wiederum den ursprünglichen Sinn.<sup>113</sup>

Diese Differenz zwischen dem Masoretischen Text und der Septuaginta zieht sich in den folgenden Versen (v.a. Ez 28,16) weiter und die von Bogaert vorgestellte mehrstufige Textredaktion ist erneut sichtbar: So ist in der zweiten Ebene der Cherub *„Instrument des Untergangs für den Machthaber von Tyros. In der in MT vorliegenden dritten Stufe wird er selbst, Repräsentant und Gottheit der Stadt gestürzt.“*<sup>114</sup>

Die beiden Klagelieder-Versionen beschreiben einen großen Unterschied in der Rolle des erscheinenden Cherubs: Ist er in der Septuaginta ein Begleiter des Fürsten, der ihn hinausführt, um ihn der Strafe Gottes zu übergeben und als Auftragnehmer Gottes erscheint, so ist es im Masoretischen Text der Cherub, der als Fürst von Tyros schwer sündigt und von Gott verstoßen und zerstört wird. Es ist interessant, dass aus der Sicht des MT die Cherubim in einem negativen Licht dargestellt werden, sind sie sonst doch unantastbare göttliche Wesen des Thronwagen Gottes, denen ein negatives Handeln nicht zugeschrieben wird. Inwieweit dies jedoch tatsächlich in der masoretischen Version intendiert wird, kann an dieser Stelle nicht gelöst werden und würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.<sup>115</sup>

## 2.2.2 Cherubim als Hüter des Paradieses

Wie bereits bei Jesaja und Ezechiel gesehen wurde, erscheinen die visionären Wesen stets in einem Kontext, der ihre unmittelbare Nähe zu Gott beschreibt. Zugleich ist es ihre Präsenz, die eine Distanz zu dem die Vision schauenden Propheten einführt und so zugleich als Marker für Gottes Gegenwart in Erscheinung tritt. Diese Positionie-

112 Bogaert 1991: Bogaert nimmt an, dass dabei die Münzen der Stadt Tyros, auf denen eine Art großes Seepferdchen geprägt wurde, Einfluss auf diese Redaktionsschicht genommen hat: In seinem Artikel versucht er darzustellen, dass das Seepferdchen von Tyros vom Verfasser des Bibeltextes mit den Cherubim als hybride Wesen gleichgesetzt wurde. Die Betrachtung einer exemplarischen Münze im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart (Silber-Schekel, 400–332 v.Chr., Tyros, MK 21156) vermag jedoch keine Analogien zwischen den beiden Wesen herbeizuführen. Die Gemeinsamkeit des hybriden Charakters, die Bogaert selbst anführt, ist jedoch meines Erachtens kein Grund, das tyrenische Seepferdchen im Orakel von Tyros mit einem Cherub gleichzusetzen. Dass der biblische Redakteur im Cherub jenes zweiflügelige Meermischwesen gesehen hat, ist des Weiteren von der Hand zu weisen, da es in seiner Beschreibung und Aussehen auf den Münzen den Formen eines Cherubs nach Ezechiel widerspricht. Natürlich reitet der tyrenische Stadtgott Melkart auf einem geflügelten Mischwesen. Allerdings ist, wie noch zu sehen sein wird, die Vorstellung von geflügelten Mischwesen als Thron von Göttern keine Seltenheit im Alten Orient. Vielmehr ist deswegen anzunehmen, dass bei dem Seepferdchen von Tyros sowie den Cherubim Ezechiels ein ähnlicher Grundgedanke vorliegt – jedoch keine tiefere Verbindung hergestellt werden kann.

113 Bogaert 1991, S. 31–32.

114 Karrer – Kraus 2011b, S. 2941 (Ez 28,16): *„der + Cherub führte dich...hinaus“*; Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1183 (Ez 28,16): *„[...] Da habe ich dich entweiht, dich vom Gottesberg verstossen/und dich vernichtet, du beschrimender Kerub,/weit weg von den feurigen Steinen.“*; Bogaert 1991, S. 31.

115 Eine andere Erklärung, dass sich beide Texttraditionen erhalten haben, könnte sein, dass sich beide Ausdrücke die den Fürsten entweder als Cherub oder mit diesem Wesen bezeichnen, im Hebräischen sehr ähneln. So unterscheiden sich lediglich die Subscripta-Zeichen des ersten Buchstaben marginal von einem Strich und drei Punkten.

nung zeigt auf, dass sowohl Seraphim als auch Cherubim Grenzmarker zwischen der himmlischen sowie irdischen Sphäre darstellen, wobei sie selbst für den Betrachter nur schwer erfassbar sind. Eine ähnliche Stellung erhalten die Cherubim im textchronologischen Sinne bereits sehr früh in der Bibel: Nachdem Gott Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben hat, lässt er Cherubim östlich vor dem Paradies Stellung beziehen. Von dort aus bewachen sie das Paradies sowie den sich darin befindlichen Baum des Lebens.<sup>116</sup> Eine genaue Beschreibung der Cherubim findet sich nicht in der kurzen Textpassage. Ihre Positionierung östlich des Gartens Eden geht, so nimmt Georg Fischer an, auf die Tempel des Alten Orients zurück, deren Eingang auf der Ostseite war.<sup>117</sup> Durch die Aufstellung der Cherubim und der Betonung der Vertreibung wird deutlich, dass Adam und Eva nicht ins Paradies zurückkehren können, was im vorherigen Vers noch möglich gewesen wäre.<sup>118</sup>

Ausgestattet sind die Cherubim mit einem flammenden Schwert, ein Attribut, welches vor allem in der Kunst aufgegriffen wird. Eine genaue Untersuchung des Textes ergibt jedoch, dass das besagte Flammenschwert nicht ganz so einfach zu interpretieren ist, wie es hinlänglich bekannt zu sein scheint. So spricht die Zürcher Bibel von der „*Flamme des zuckenden Schwertes*“ und nicht von einem Flammenschwert per se.<sup>119</sup> Die Cherubim erscheinen nicht mit dem flammenden Schwert vor dem Paradies, sondern mit der Flamme des Schwertes. Dieser Unterschied spielt womöglich auf die feurige Beschaffenheit der Cherubim bei Ezechiel an. Dadurch sind sich die Cherubim nicht mit einem Schwert vor dem Garten Eden vorzustellen, sondern mit einer Flamme.

Ein Blick in den Text der Septuaginta zeigt jedoch eine andere Tradition, die die visionären Gestalten Ezechiels mit einem Flammenschwert wiedergibt. Die Flamme wird als Adjektiv des Schwertes verstanden und bezieht sich ebenso wie das Verb „zucken“ oder „sich drehen“ auf das Schwert. Gemäß der Septuaginta werden die Cherubim und ein flammendes und sich drehendes/zuckendes Schwert vor dem Paradies positioniert, um den Weg zum Baum des Lebens zu bewachen.<sup>120</sup> Dass sich das Schwert nun dreht oder zuckt, beschreibt einmal mehr die Unmöglichkeit das Paradies zu betreten. Dadurch rückt der Baum des Lebens und der zu ihm führende Weg in eine für den Menschen unerreichbare Distanz.<sup>121</sup>

Es ist auffällig, dass es auch hier wieder zwei unterschiedliche Übersetzungstraditionen bezüglich der vor dem Paradies erscheinenden Elemente gibt. Fester Bestandteil

116 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S.10 (Gen 3,24): „Und er vertrieb den Menschen und liess östlich vom Garten Eden die Kerubim sich lagern und die Flamme des zuckenden Schwerts, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten.“

117 Fischer 2018, S. 265.

118 Fischer 2018, S. 264: Auch bei Ex 6,1; 11,1 folgt auf „entsenden“ das Verb „verteiben“, wodurch „die Härte der Ausweisung“ betont wird.

119 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S.10 (Gen 3,24).

120 Rahlfs – Hanhart 2006, S. Gen 3,24: „[...] και ἔταξεν τὰ χερουβιμ και τὴν φλογίνην ῥομφαίαν τὴν στρεφομένην φυλάσσειν τὴν ὁδὸν τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς.“

121 Fischer 2018, S. 266.

sind die Cherubim, die entweder von der Flamme des sich zuckenden Schwertes oder dem sich zuckenden Flammenschwert begleitet werden. Wie festzustellen sein wird, wird hierbei jedoch kein großer Unterschied in der bildenden Kunst gemacht. Vielmehr erscheinen sie entweder mit einem Schwert oder mit einem feurig flammenden Schwert vor der Pforte zum Paradies. Auch hier nehmen sie wieder die Position als Grenzwesen wahr, die in diesem Falle die Pforte zum Paradies bewachen oder sogar Adam und Eva aus diesem vertreiben. Hierauf soll aber im ikonographischen Kapitel (II.3.2.) der Arbeit noch ausführlich eingegangen werden.

### 2.2.3 Der auf den Cherubim thront...

Bereits bei Ezechiel wurde in beiden Kapiteln von einem Gewölbe oberhalb der Wesen gesprochen, über welchem wiederum die thronende Herrlichkeit Gottes erscheint. Aus dieser Beschreibung entwickelt sich die Vorstellung, dass die vier Wesen zusammen mit ihren jeweils vier Rädern den Thronwagen Gottes bilden. Ein deutlicheres Bild des auf den Cherubim thronenden oder stehenden Gott wird durch die Erwähnung in Ez 9,3 gegeben. Gottes Herrlichkeit erhebt sich von den Cherubim und bewegt sich zur Schwelle des Hauses, wo Ezechiel die zweite Vision ereilt.<sup>122</sup> Dieses Bild setzt sich fest und wird in zahlreichen weiteren Bibelversen erwähnt. Dabei entwickelt sich ein feststehender Terminus, der als Gottesbezeichnung zu verstehen ist: *Der auf den Cherubim thront/Thronende*.<sup>123</sup> Dabei ist es unerheblich ob Cherubim im Singular oder im Plural wiedergegeben werden.<sup>124</sup> So ist festzustellen, dass im Masoretischen Text sowohl bei 2. Sam 22,11 sowie Ps 18,11 der Singular „Cherub“ benutzt wird, die Septuaginta hingegen die Wesen im Plural wiedergibt.<sup>125</sup> Ferner gibt die Septuaginta-Ausgabe zu Ez 9,3 wieder, dass Gott sich von Cherubim erhebt, nicht von einem Cherub.<sup>126</sup> Alle weiteren Textbeispiele, in welchen Gottes Herrlichkeit auf den Cherubim thront, geben die Wesen sowohl im Masoretischen Text als auch in der Septuaginta im Plural wieder.<sup>127</sup>

Die Frage nach der Plural- oder Singularform der Cherubim erscheint im ersten Moment unerheblich, geht es doch vielmehr um die Vorstellung, **dass** Gott auf den Wesen thront, sei es nun auf einem oder auf mehreren. In der christlichen Ikonogra-

122 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1149 (Ez 9,3): „Die Herrlichkeit des Gottes Israel aber hatte sich erhoben von dem Kerub, über dem sie gewesen war, hin zur Schwelle des Hauses. [...]“

123 „ὁ καθήμενος ἐπὶ τῶν χερουβὶν.“

124 Karrer – Kraus 2011b, S. 1780 (Ps 98,1).

125 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 438 (2.Sam 22,11): „Er ritt auf dem Kerub und flog daher/und zeigte sich auf den Flügeln des Windes.“; Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 730 (Ps 18,11): „Er ritt auf dem Kerub und flog daher/und schwebte auf den Flügeln des Windes.“; vgl. hier die Übersetzung von Karrer – Kraus 2011a, S. 858 (2.Sam 22,11) und Karrer – Kraus 2011b, S. 1540 (Ps 18,11).

126 Karrer – Kraus 2011b, S. 2878 (Ez 9,3): die hier und in weiteren Textstellen (10,1–9/15f./18–20; 11,22; 41,18/20/25; 2. Sam 6,2) auftauchende Schreibart χερουβὶν weicht vom hebräischen Plural geringfügig ab, wird jedoch auf den Einfluss der aramäischen Sprache zurückgeführt.

127 Vgl.: 1.Sam 4,4; 2.Sam 6,2; Jes 37,16; 1.Chr. 13,6; Ps 80,2–3; Ps 99,1.

phie hingegen, wie später noch zu sehen sein wird, wird Christi Thron stets nur auf einem Wesen, bzw. auf einer Ausgabe der vier Köpfe wiedergegeben, wie beispielsweise im Apsismosaik von Hosios David zu sehen ist (Abb. 25). Jedoch wird sich der Singular zu Gunsten der Wiedergabemöglichkeiten im doch begrenzten Apsisbogen durchgesetzt haben.

Auffällig im Vergleich zu anderen, ähnlichen Textstellen ist das Fehlen des Artikels vor „Cherubim“ bei Ps 99,1: „*Der HERR ist König, es erzittern die Völker, /er thront auf Kerubim, es wankt die Erde.*“<sup>128</sup> Womöglich geht es hier weniger um die genaue Nennung der Anzahl der Cherubim auf denen Gott thront, sondern vielmehr, wie Ruth Scoralick überlegt, um die Betonung Gottes als „*Kerubenthroner*“.<sup>129</sup> Unklar bei der auftretenden Textstelle ist der assoziative Hintergrund der genannten Cherubim. Es kann nicht geklärt werden, ob die Cherubim des Jerusalemer Tempels Basis für die Vorstellung bilden, oder ob es sich um ein – zumindest zeitweise – gängiges Bild der Wesen handelt.

In der außerkanonischen Texttradition werden die Cherubim als Teil des göttlichen Thronwagens verstanden, wie eine Betrachtung der fragmentarischen Handschriften aus Qumran zeigt. So spricht zum Beispiel die Henoch-Schriftrolle aus Höhle 4 von den Cherubim zwar nicht explizit als Thron selbst, nennt sie aber im Zusammenhang mit dem Göttlichen Thron.<sup>130</sup> Des Weiteren erscheinen Cherubim und die Räder-Wesen Ophanim in der Beschreibung des Allerheiligsten des Tempels der Schriftrolle über die Sabbatopfer-Gesänge aus Qumran als Bestandteile des Göttlichen Thronwagens und loben – neben anderen dekorativen Kunstwerken des Debir – Gott.<sup>131</sup>

Mehr ins Detail scheinen die beiden Sabbatopfergesangs-Fragmente aus Höhle 4 und 11 zu gehen.<sup>132</sup> Dabei liegen vermutlich zwei unterschiedliche Fragmente ein und desselben Textes vor. Dies ist vor allem auf Grund der Edition von Johann Maiers ersichtlich, der fehlende Stellen der Beschreibung des himmlische Debir, die Thronstätte Gottes, durch die Textpassagen der jeweils anderen Fragmente ersetzt. Bereits zu Beginn des Fragments werden Cherubim „*von Heiligkeit*“ zusammen mit Ophanim „*von Licht im Debir*“ genannt.<sup>133</sup> Auf Grund der Fragmentierung ist es nicht gewiss, ob die Zusätze „*von Heiligkeit*“ sowie „*von Licht im Debir*“ sinngebende Charakteristika

128 Scoralick 1989, S. 29/31: „*jošeb kerûbîm*“ anstatt „*jošeb hakkerûbîm*“; Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 806 (Ps 99,1).

129 Scoralick 1989, S. 29–31.

130 Maier 1995b, S. 150 (4Q204 Kol. VII): Vgl.: Äth. Hen 14,18–20, Milik 199. 350, pl. XIII: „*[- Ker]ubi[m und von unterhalb des Thrones gingen hervor] Bäche v[on] [Feuer – und weißer als eine Sch]neemass[e].*“

131 Maier 1995b, S. 394 (4Q403 Frg. 1, 15): „*Und es loben gemeinsam die Wagen Seines Debir und es preisen auf wunderbare Art ih[re] Kerubim und Ofannim [-].*“; Die Vorstellung, dass es sich bei den Rädern um eigenständige Wesen handelt, ist bereits im frühen Judentum zu sehen. Die Behandlung dieses Phänomens habe ich in dieser Arbeit bewusst ausgeklammert. Zwar erscheinen geflügelte und/oder flammende Räder zusammen oder vereinzelt ohne die Wesen der einzelnen Typen, jedoch bildet sich keine komplexe Abbildungstradition heraus, die durch biblische und liturgische Einflüsse beherrscht wird.

132 Maier 1995a, S. 365f. (11Q17 ShirShabb Frg. 3–4); Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20).

133 Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 3); vgl.: Maier 1995a, S. 365 (11Q17 ShirShabb Frg. 3–4, 4): „*[...] die Wagen seiner Herrlichkeit [-] Kerubim von Heiligkeit, Ofannim von Licht im Debir – Geister Gottes – reiner Glanz --*“.

darstellen oder vielmehr Eigenschaften, die von Gott aus auf die Wesen wirken. Letzten Endes ist es jedoch unerheblich zu überlegen, ob es sich um eine den Cherubim inhärente Heiligkeit, oder um eine von Gott ausgestrahlte Heiligkeit handelt: Sie sind göttliche Wesen – „*Geister Gottes*“, wie im Folgenden geschrieben steht – die, selbst wenn ihre eigene Heiligkeit gemeint wäre, dennoch eben diese Heiligkeit von oder durch Gott erhalten würden.<sup>134</sup> In der sogenannten Gebetssammlung „*Lied der Weisen*“, ebenfalls in der Edition Maiers zu finden, folgt auf die Nennung der Cherubim die der Heiligkeit: „[...] für *Keruben der Heiligkeit* [-].“<sup>135</sup> Es ist nicht festzustellen in welchem genauem Zusammenhang Cherubim und Heiligkeit stehen, es herrscht jedoch kein ambivalentes Verhältnis vor.

Es kann angenommen werden, dass sich der Ausdruck „*Geister Gottes*“ in den soeben besprochenen Passagen der Sabbatopfergesänge auf Cherubim und Ophanim beziehen und nicht auf weitere göttliche Wesen, die sich ebenfalls um Gott im Debir versammeln. Die Lesung der folgenden Verse (vgl. v.a. 4Q405 Frg. 20, 10ff.), die weitere sogenannte „*Geister*“ wiedergeben (z. B.: „*Geister des Allerheiligsten*“ und „*Geister des lebendigen [G]ottes*“), stellt einen Bezug zwischen den Geistern und den Cherubim her. Vor allem in Vers 11 des Textfragments der vierten Qumran-Höhle, ist auf Grund der Textähnlichkeit zu Ez 1,9 anzunehmen, dass es sich bei jenen „*Geistern des lebendigen [G]ottes*“ um Cherubim handelt. Sie bewegen sich ebenfalls ständig hin und her und die Nennung der „*Herrlichkeit des Wagen* [sic!]“ lässt an den ezechielschen Thronwagen Gottes denken.<sup>136</sup> Ein Zusammenhang zu Ezechiels Wesen ist zu Beginn des Sabbatopfergesangs der beiden Qumran-Fragmente zu erkennen: Die letzte Passage des ersten Absatzes beider Textfragmente zeigt bereits die Nähe zu Ezechiels Ausführungen (Ez 1,9) auf:

„[...] *Wagen seiner Herrlichkeit, wenn sie hingehen zu [- kehren sie sich nach keiner Seite – geradeaus gehen sie nach -]*“<sup>137</sup>

Vor allem die Beschreibungen von Bewegung, wie auch von lautem Gedröhn des Gesangs der Wesen vor Gott legen nahe, dass die himmlische Thronstätte Gottes und nicht sein irdischer Debir gesehen wird.<sup>138</sup> So fallen die Cherubim vor Gott nieder und erheben sich erneut, um ihn zu preisen, zeitgleich ertönt lautes Getöse beim Heben ihrer Flügel.<sup>139</sup> Beiden Aktivitäten der Cherubim wird in dem jeweils folgenden Vers der „*Schall von Gottes Stille*“ gegenübergestellt.<sup>140</sup> Bei Ezechiel (Ez 1,24; 10,5) ist ebenso vom Geräusch der Flügel der Wesen die Rede. Ihnen wird jedoch keine Stille gegenübergestellt, sondern die Stimme Gottes von über ihnen (Ez 1,25). Womöglich ist bei

134 Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 3), vgl.: Maier 1995a, S. 365 (11Q17 ShirShabb Frg. 3-4, 4).

135 Maier 1995b, S. 651 (4Q511 Frg. 41, 2).

136 Maier 1995b, S. 407 (4Q405 Frg. 20, 11f.).

137 Maier 1995a, S. 366 (11Q17 ShirShabb Frg. 3-4, 6); Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 5); Maier 1995a, S. 366 (11Q17 ShirShabb Frg. 3-4, 6).

138 vgl. Ex 25,18-21; 37,7-9; 1.Kg 8,6f.; u. a.

139 Maier 1995a, S. 366 (11Q17 ShirShabb Frg. 3-4, 9); Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 7).

140 Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 7f.).

den Sabbatopfergesängen mit dem „*Schall von Gottes Stille*“ Gottes „Stimme“ gemeint, die jedoch im Gegensatz zum Lärm der Cherubim-Flügel anders auf den Hörer wirkt: Sie ist nicht laut dröhnend hörbar, sondern wirkt antithetisch auf den Hörer ein durch Stille. Dieser Gegensatz von Schall und Stille sollte dabei nicht als Akt der Unmöglichkeit gelesen werden, sondern vielmehr als Ausdruck der Gewaltigkeit und Andersartigkeit Gottes, etwas, das rein logisch nicht begreifbar ist. Zwar werden die Charakteristika der Cherubim – laute Flügel, Lobpreisen Gottes – dem Schauenden nähergebracht, zeitgleich rückt der gesamte himmlische Akt in die Ferne. Das Gesamtkonstrukt des Textes darf weder begreifbar noch erfassbar sein. Das Motiv der Gegenüberstellung von Gedröhn/Schall und Ruhe/Stille zieht sich durch den gesamten folgenden Textabschnitt.<sup>141</sup> Doch nicht nur diese akustische Gegenüberstellung oder die Beschreibung der Räderbewegung ist auffällig, sondern auch die vermehrten Bezüge zu den Beschreibungen der Cherubim bei Ezechiel sowie den vorherigen Textelementen.<sup>142</sup>

Dieser enge Bezug der Sabbatgesänge zu den biblischen Texten könnte darauf hinweisen, dass in den weiteren Textfragmenten der Sabbatgesänge aus Höhle 11 ebenfalls von den Cherubim die Rede ist, auch wenn sie nicht explizit genannt werden: „[...] im Auftrag [-] ihre [Fl]ügel er[heben sie ... über ihren] Häuptern 9 und rufe[n ...] [-] Posten von [-].“<sup>143</sup>

Die Kombination aus den erhobenen Flügeln und der Nennung von Häuptern im Plural könnte darauf hinweisen, dass an dieser Textstelle von Ezechiels Wesen die Rede ist. Die fehlende Bezeichnung als Cherubim muss zudem nicht heißen, dass es keine Verbindung zu der Vision des Propheten gibt, zumal bei Ez 1 die visionären Gestalten ohne eine namentliche Nennung erscheinen. Die Bezeichnung als Cherubim bei Ez 10 könnte im ersten oder zweiten Redaktionsschritt eingefügt worden sein. Dies wird allerdings nicht in allen Ezechiel-Schriften übernommen, wie das soeben besprochene Textfragment sowie eine weitere Qumran-Handschrift belegt, welche die Vision Ezechiels ohne die Nennung des Namens der Wesen wiedergibt.<sup>144</sup>

141 Maier 1995b, S. 406 (4Q405 Frg. 20, 10–13); García Martínez – Watson 1994, S. 428 (4Q405 Frg. 20, 10–14) : „Als Bauwerk eines Märkabah-Thrones [sic], preisen von oberhalb des Firmaments die Kerubim| 9 [und die Maje]stät des Firmaments des Lichts| Bejubeln sie unterhalb des Sitzes Seiner Herrlichkeit| und gehen die Ofanim ab, kehren Heiligkeits-Engel wieder,| kommen heraus zwischen 10 [hierbei handelt es sich um die Verszahl, nicht um die Zahl von 10 Rädern] Rädern| Seiner Herrlichkeit wie Feuerer<sup>ss</sup>cheinungen [sic].| Geister des Allerheiligsten ringsum,| Erscheinungen von Feuerflammen,| Im Abbild eines Chashmal,| und Gebilde 11 [aus Strahleng]lanz,| durchflochten mit Herrlichkeit von wunderbaren Farben,| polierter reiner Glanz,| Geister des lebendigen [G]ottes, ständig hin und hergehend| mit der Herrlichkeit der Wagen 12 [des] Wunders,| ein Schall von Preisungs-Stille| im Gedröhn ihres Ganges und des Lobs von Heiligkeit,| An der Kehre ihrer Wege, wenn sie erheben,| erheben sie auf wunderbare Weise| und wohnt 13 Seine [Herrlich]keit ein,| (herrscht) Schall frohlockenden Jubels,| Ruhe und Still[e] von Gottespreisung| in allen Lagern Gottes (/von Gottesengeln),| [und] der Schall von Lobpreisung[en].“

142 Karrer – Kraus 2011b, S. 2861 (Ez 1,17–21), vgl.: Ego 2004.

143 Maier 1995a, S. 366 (11Q17 ShirShabb Frg. 5+6, rechte Hälfte, 8).

144 García Martínez – Watson 1994, S. 286 (4Q385/4QpsEz, Frg. 4,5–14): „5 The vision which Ezekiel saw [...] 6 the gleam of the chariot and four living creatures; a living creature [...] and when they walk they do not turn 7 backwards; each living creature walked on two, and their two fe[et ...] 8 ... [...] was a spirit and their faces

### 2.2.4 Cherubim als dekorative Elemente des ersten Tempels

Die Vorstellung der auf den Cherubim thronenden Herrlichkeit Gottes findet sich auch im ersten Jerusalemer Tempelbau unter König Salomo wieder. So wird im 1. Buch der Könige beschrieben, wie Salomo für den Debir, den Allerheiligsten Raum des Tempels, zwei große Statuen aus vergoldetem Olivenbaumholz anfertigen und aufstellen lässt.<sup>145</sup> Diese zwei Plastiken werden sogleich zu Beginn des betreffenden Abschnitts als Cherubim identifiziert:

*„23 Und für den hinteren Raum machte er zwei Kerubim aus Ölbaumholz, ihre Höhe betrug zehn Ellen. 24 Und fünf Ellen mass der eine Flügel des Kerubs und fünf Ellen der andere Flügel des Kerubs; zehn Ellen waren es vom einen Ende seiner Flügel bis zum anderen Ende seiner Flügel. 25 Und zehn Ellen mass auch der zweite Kerub; beide Kerubim hatten dasselbe Mass und dieselbe Gestalt. 26 Die Höhe des einen Kerubs war zehn Ellen, und ebenso gross war der andere Kerub. 27 Und er stellte die Kerubim ins Innere des Hauses, und die Kerubim breiteten ihre Flügel aus, und der Flügel des einen berührte die eine Wand, während der Flügel des zweiten Kerubs die andere Wand berührte, in der Mitte des Hauses aber berührten sich ihre Flügel, ein Flügel den anderen Flügel. 28 Und er überzog die Kerubim mit Gold.“<sup>146</sup>*

Interessant ist vor allem die Beschreibung der beiden aufgestellten Wesen, denen die wesentlichen der bei Ezechiel vorgefundenen Merkmale fehlen: Beide Cherubim werden mit zwei anstelle der bekannten vier Flügeln beschrieben und zudem findet das an sich so charakteristische vier-Kopf-Thema keine Erwähnung. Die Flügel haben sie nach links und rechts ausgebreitet, wodurch sie sowohl die Seitenwände des Raumes berühren als auch die Flügelspitzen des jeweils anderen Geschöpfes. Statt weiteren Details, die eine imaginative Nähe zu Ezechiels Gestalten zulassen würde, wird nur noch die Höhe der Cherubim mit zehn Ellen und die Länge jedes Flügels mit fünf Ellen wiedergegeben. Durch die Beschreibung der Maße des komplett vergoldeten Allerheiligsten in Vers 20 ist ersichtlich, dass sich die Flügel über die gesamte Länge des Raumes erstrecken, welcher mit 20 Ellen gemessen wird.<sup>147</sup>

*were each joined to the ot[her. And the shape of] 9 their fac[es was: one lion, o]ne an eagle, one a calf and one a man. And each one [had a] 10 man's [hand] attached at the neck of the living creatures and fastened to [the wings] and the wh[heels... ] 11 one wheel attached to another wheel while walking, and from the two sides of the whe[els streams of fire came out] 12 and there where living beings in the middle of the embers, like embers of fire, [like torches in the middle of] 13 the wheels and the living beings and the wheels. And [over their heads] there was [a vault like] 14 awful ice. And there was a sound [on top of the vault...].“*

<sup>145</sup> Karrer – Kraus 2011a, S. 1110 (2. Chr 3,10): Die Cherubim der Septuaginta sind als „ein Werk aus Holz“ erklärt und orientieren sich womöglich an 1.Kön 6,23, wo die Cherubim ebenfalls aus Ölbaumholz, vermutlich Olivenbaum- oder Ölweidenholz gefertigt werden. Hintergrund der Differenz zwischen der Septuaginta und dem Masoretischen Text könnte das Hapax Legomenon des hebräischen Ausdrucks des Holzes sein, dessen Sinn die Übersetzer der Septuaginta nicht erfassen und sich deshalb an 1.Kön 6,23 orientieren.

<sup>146</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 456 (1.Kg 6,23–28).

<sup>147</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 456 (1. Kg 6,20): „Und der hintere Raum hatte eine Länge von zwanzig Ellen, eine Breite von zwanzig Ellen, und auch seine Höhe betrug zwanzig Ellen, und er überzog ihn mit Feingold.“

Eine weitere fast identische Textstelle findet sich im zweiten Chronikbuch, welches zu den bereits gegebenen Informationen aus 1. Kg 6 hinzufügt, dass die Cherubim „auf ihren Füßen“ stehen und parallel zueinander in Richtung des „Hauses“ blicken, was wiederum als Sinnbild für die Ausrichtung des Tempelbaus zu verstehen ist. Demzufolge sind sie in Blickrichtung des Raumeingangs im Allerheiligsten aufgestellt.<sup>148</sup> Des Weiteren kann auf Grund der Pluralform, dass sie „auf ihren Füßen stehen“, angenommen werden, dass es sich um mindestens ein Paar Füße pro Statuenkorpus handeln muss.

Doch was befindet sich zwischen den beiden Cherubim im Debir? Zunächst versperrt ein angebrachter Vorhang den Blick auf die Wesen, wie die zweite Chronik berichtet: „Und er machte den Vorhang aus blauem und roten Purpur, aus Karmesin und aus Bysus und brachte darauf Kerubim an.“<sup>149</sup> Weitere Textstellen geben an, dass zwischen den beiden Plastiken unter ihren ausgebreiteten Flügeln die Bundeslade von den Priestern platziert wird.<sup>150</sup>

Die Bundeslade ist als eine Art kastenförmiges Behältnis zu verstehen, in welchem sich die Gesetzestafeln befinden, die Mose auf dem Berg Sinai von Gott erhält. Sie wird zur Zeit der Stiftshütte, vor dem ersten Tempel in Jerusalem, wie eine Art Wanderheiligtum herumgetragen. Selbst auf Kriegszüge wird sie mitgenommen, um Gottes Gegenwart im Kampf zu versinnbildlichen. Erst später wird sie von König David aus dem Heiligtum in Schilo nach Jerusalem gebracht.<sup>151</sup> Lange Zeit ist die Lade dort im Bundeszelt aufgestellt, von wo aus sie unter Salomo im Jerusalemer Tempelbau ihren Platz im Allerheiligsten erhält. Es wird angenommen, dass sie sich hier bis zur Zerstörung des Tempels durch die Babylonier im Jahre 587 v. Chr. befindet, dann jedoch vermutlich im Zuge der babylonischen Belagerung zerstört wird.<sup>152</sup> Ihr Verschwinden und mutmaßliche Zerstörung wird vor allem dadurch betont, dass sie im zweiten Tempelbau in nachexilischer Zeit unter Herodes nicht mehr erwähnt wird. Eine thematische Vertiefung der Bundeslade soll im folgenden Kapitel noch genauer vorgenommen werden.

Doch nicht nur im Debir des Jerusalemer Tempels finden sich Abbilder der Cherubim: Im Raum, welcher vor dem Allerheiligsten gesetzt ist, sowie am gesamten Bau –

148 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 577 (2. Chr 3,10–13): „10 Und im Haus des Allerheiligsten machte er zwei Kerubim als gegossene Arbeit, und er überzog sie mit Gold. 11 Und die Länge der Flügel der Kerubim betrug zwanzig Ellen. Der Flügel des einen, fünf Ellen lang, berührte die Wand des Hauses, und der andere Flügel, fünf Ellen lang, berührte den Flügel des anderen Kerubs. 12 Und der Flügel des zweiten Kerubs, fünf Ellen lang, berührte die Wand des Hauses, und der andere Flügel, fünf Ellen lang, reichte bis an den Flügel des anderen Kerubs. 13 Die Flügel dieser Kerubim massen ausgebreitet zwanzig Ellen. Und sie standen auf ihren Füßen und ihre Gesichter waren dem Haus zugewandt.“

149 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 577 (2. Chr 3,14).

150 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 460 (1. Kg 8,6–7): „6 Dann brachten die Priester die Lade des Bundes des HERRN an ihre Stätte, in den hinteren Raum des Hauses, in das Allerheiligste, unter die Flügel der Kerubim. 7 Denn über dem Platz für die Lade breiteten die Kerubim die Flügel aus, und von oben her beschirmten die Kerubim die Lade und deren Tragstangen.“; gleiche Textstelle bei 2. Chr. 5,7–8 vorzufinden.

151 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. S. 413 (2. Sam 6).

152 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 79.

innen wie außen – werden unter Salomo vergoldete Schnitzereien von Cherubim zwischen Palmen und Pflanzendekor angebracht. Des Weiteren wird die hölzerne Tür, welche zum Debir führt mit ähnlichen Schnitzereien verziert und vergoldet. Ebenso werden die drehbaren Türpfosten aus Olivenholz und die dazugehörige Tür aus Wacholderholz zum Hauptraum mit ihnen dekorativ ausgestattet.<sup>153</sup>

Doch obwohl die Beschreibung der Tempelwände bei Ezechiel (40,18–26) detaillierter wiedergegeben wird, gibt sie ein weiteres Rätsel über die Darstellungsweise der Cherubim im Jerusalemer Tempel auf: Die in den Wandschnitzereien abgebildeten Cherubim werden mit zwei Gesichtern versehen, ein menschliches Antlitz und das eines Löwen. Des Weiteren wird zwischen zwei Cherubim jeweils eine Palmette wiedergegeben, zu der sich die einzelnen Gesichter wenden.<sup>154</sup> Dadurch wird jede Palmette abwechselnd entweder von einem menschlichen oder einem Löwenhaupt begleitet.<sup>155</sup> Es steht außer Frage, dass der Aspekt der Cherubim mit zwei Köpfen interessant ist: Warum sind ausgerechnet nur das Löwen- und Menschengesicht zu sehen? Dies könnte aus einem perspektivischen Blickwinkel beantwortet werden: Ezechiel (1,10) beschreibt, dass die Cherubim ein Menschengesicht haben, rechts ein Löwen- und links ein Stierantlitz sowie ein Adlerhaupt. So liegen sich die Köpfe des Löwen und des Stiers gegenüber, ebenso wie die des Menschen und des Adlers – vorausgesetzt, die Häupter sind gleichmäßig auf dem Körper verteilt. Würde man ein Wesen allein und statisch betrachten, so wäre es perspektivisch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht möglich, mehr als zwei Köpfe wahrzunehmen. Auf diesen Umstand könnte die Darstellung der Wesen im Wanddekor des Tempels verweisen: Der Betrachter erkennt nur die zwei nebeneinanderliegenden Häupter Mensch und Löwe, welche zugleich jene von Adler und Stier „hinter“ sich verdecken. Es handelt sich demnach um keine „falsche“ oder „fehlerhafte“ Beschreibung der dekorativen Cherubim, sondern wohl eher um die Wiedergabe einer perspektivisch durchdachten Darstellungsweise der Wesen an den Tempelwänden. Da jedoch

153 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 456 (1.Kg 6,29–35): „29 Und alle Wände des Hauses versah er rundum mit Schnitzereien, mit geschnitzten Verzierungen, Kerubim, Palmen und Blütenkelchen, im Inneren und auch aussen. 30 Und auch den Boden des Hauses überzog er mit Gold, im Inneren und auch aussen. 31 Und für den Eingang in den hinteren Raum fertigte er Türen aus Olivenbaumholz an; die Torpfelder, die Türpfosten, fünfeckig. 32 Und die beiden Türflügel waren aus Ölbaumholz, und er versah sie mit Schnitzereien, Kerubim und Palmen und Blütenkelchen, und er überzog sie mit Gold; das Gold aber liess er über die Kerubim und auf die Pflanzen hämmern. 33 Und ebenso machte er für den Eingang des Hauptraums Türpfosten aus Ölbaumholz, viereckig. 34 und zwei Türen aus Wacholderholz; die beiden Flügel der einen Tür waren drehbar, und auch die beiden Flügel der zweiten Tür waren drehbar. 35 Und in diese schnitzte er Kerubim, Palmen und Blütenkelche und überzog sie mit Gold, das der Form des Eingritzten angepasst war.“ Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 577 (2. Chr. 3,7): „7 Und er überzog das Haus, die Balken, die Schwellen, seine Wände und seine Türen mit Gold, und in die Wände gravierte er Kerubim. [...]“

154 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1207 (Ez 40,18–20): „Und auf ihnen waren Kerubim und Palmen angebracht, je eine Palme zwischen zwei Kerubim, und jeder Kerub hatte zwei Gesichter: 19 Ein Menschengesicht war auf der einen Seite zur Palme hin angebracht und ein Löwengesicht auf der anderen Seite der Palme hin, ringsum am ganzen Haus. 20 Vom Boden bis über den Eingang waren die Kerubi und die Palmen angebracht, an der Wand der Tempelhalle.“

155 Karrer – Kraus 2011b, S. 2975 (Ez 41,19).

diese Beschreibung, sowohl die mögliche perspektivische „Verzerrung“ der Köpfe als auch der Jerusalemer Tempelwanddekor nicht in der Kunst des frühen Christentums und Byzanz wiedergegeben wird, soll nicht weiter auf die biblische Beschreibung der Tempelwände eingegangen werden.

### 2.2.5 Cherubim und die Bundeslade – Dekor oder viel mehr als das?

Bereits im vorherigen Kapitel wurde kurz auf die Bundeslade im Tempel Salomos und den von ihm aufgestellten Cherubim-Statuen mit ihren ausgebreiteten Flügeln im Debir eingegangen. Doch wie ist sich dieser auf der einen Seite bekannte, auf der anderen Seite aber auch ebenso ominöse Gegenstand vorzustellen?

Die prominenteste Verortung der visionären Wesen, findet sich vermutlich in der Darstellung der Bundeslade im Indiana Jones Film *„Jäger des verlorenen Schatzes“* (Abb. 26). Zu sehen ist ein großer goldener Kasten mit seitlich angebrachten Tragestangen, auf dessen Deckelenden zwei antithetisch ausgerichtete kniende Gestalten mit je einem Flügelpaar erscheinen. Ihre Flügel haben die Figuren über ihren leicht gebeugten Körper zur Mitte gestreckt, wo sich beide Flügelpaare berühren. Was man für eine freie Interpretation Hollywoods halten mag, folgt konkreten Prinzipien, die durch biblische Vorstellungen der Bundeslade und ihrem Aussehen geprägt sind:

Nachdem Gott Mose die Gesetzestafeln übergeben hat, gibt er ihm Anweisungen, wie er künftig zu verehren sei. Hierzu trägt er ihm auf, eine Lade aus Akazienholz anzufertigen. In dieser soll er die Gesetzestafeln verwahren. Die äußere Form ist in ihrem Aufbau der Lade des Indiana Jones gar nicht so unähnlich: Sie ist ein rechteckiger vergoldeter Kasten, welcher durch zwei Tragestangen an den Längsseiten fortbewegt werden kann. Die Deckplatte ist ebenfalls vergoldet und an ihren Enden soll Mose zwei Cherubim aus Gold anbringen. Es ist anzunehmen, dass die Deckplatte aus reinem Gold getrieben sein soll, zumal Gott Mose beauftragt die Cherubim aus dieser herauszuarbeiten. Allerdings könnte damit gemeint sein, dass ihre Skulpturen erhaben und nicht als Relief in die Platte eingearbeitet sind. Die Cherubim sollen sich gegenseitig anblicken und ihre Flügel über den Deckel erstrecken, um diesen zu beschirmen, ähnlich wie es die Hollywood-Lade umsetzt.<sup>156</sup> Die Septuaginta beschreibt einen gleichen Aufbau der Bundeslade und die Platzierung der Cherubim an den Schmalseiten der Deckplatte der Bundeslade.

<sup>156</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 110 (Ex 25,18–22): „18 Dann mache zwei goldene Kerubim. Als getriebene Arbeit sollst du sie machen, an den beiden Enden der Deckplatte: 19 Den einen Kerub mache am einen Ende und den anderen Kerub am anderen Ende. Aus der Deckplatte sollt ihr die Kerubim herausarbeiten, an ihren beiden Enden. 20 Und die Kerubim sollen Flügel nach oben ausbreiten und mit ihren Flügeln die Deckplatte beschirmen. Und ihre Gesichter sollen einander zugewandt sein. Zur Deckplatte hin sollen die Gesichter der Kerubim gerichtet sein. 21 Und setze die Deckplatte oben auf die Lade, und in die Lade lege das Zeugnis, das ich dir geben werde. 22 Dann will ich dir dort begegnen und mit dir reden von der Deckplatte herab zwischen den zwei Kerubim hervor, die über der Lade des Zeugnisses sind, alles, was ich dir für die Israeliten auftragen werde.“

Wenige Kapitel später wird berichtet, wie unter Moses Auftrag ein gewisser Bezalel den Worten Gottes folgt und die Bundeslade seinem Wunsch nach anfertigt.<sup>157</sup> Die Verse gleichen jenen aus Kapitel 25 fast gänzlich, einzig, dass sie nicht als göttlicher Imperativ ausgeführt werden und Gott in den letzten Versen nicht davon spricht, dass er zwischen den beiden Cherubim erscheinen wird.

Unklar bleibt, ob man sich den Deckel der Lade in Form eines Daches oder als flache Platte vorstellen muss. In seiner ursprünglichen Bedeutung ist „τὸ κλίτος“ mit „*Neigung, Abhang*“ gleichzusetzen und beschreibt „*jede abschüssige oder sich irgendwie neigende (Gelände-)Form*“. Exodus 25,17[18] intendiert mit „τὸ κλίτος“ die „*Seite*“, so dass, versteht man die Deckplatte nun als flach, die Cherubim an den kurzen Seiten der Platte vorzufinden waren. Ex 38,7 hingegen übersetzt die Lage der Wesen nicht mehr mit „τὸ κλίτος“, sondern mit „τὸ ἄκρον“, womit „*der höchste Punkt oder der äußerste Rand*“ bezeichnet wird. Vor allem aber der Höhenzusammenhang tritt bei der Übersetzung in den Vordergrund, zumal „τὸ ἄκρον“ auch als „*Berggipfel/-spitze*“ übersetzt werden kann. Die Überlegung liegt nahe, dass der Ladendeckel bei Ex 38,7 dachförmig erscheint und die beiden Cherubim auf den Enden der „*Dachgiebel*“ positioniert werden.<sup>158</sup>

Die sogenannte Tempelrolle aus Qumran beschreibt ähnlich, wie Ex 25,17ff. den Aufbau der Bundeslade und die auf der Deckplatte platzierten Cherubim.<sup>159</sup> Nicht nur das Aussehen der Lade, sondern auch die imperative Erzählform Gottes gegenüber Moses auf dem Sinai stehen in einer engen Verbindung zueinander. Johann Maier merkt in seiner Einführung zu den Tempelrollenfragmenten an, dass sich das Verhältnis der Fragmente zu den jeweils passenden Bibelstellen weitaus komplexer gestaltet, als es auf den ersten Blick scheint: Jene sogenannte Tempelrolle beinhaltet höchstwahrscheinlich ältere Textbausteine, als die Pentateuch-Redaktion.<sup>160</sup> Ganz gleich jedoch, welche Schrift älter ist und in wie weit sich die eine auf die andere bezieht, wird deutlich, dass sich die Abbildung der Cherubim auf der Bundeslade nicht nur in ausgewählten kanonischen Schriften wiederfindet, sondern integraler Bestandteil der jüdischen Vorstellungswelt der Bundeslade ist.

157 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 128 (Ex 37,1–9): „1 Dann machte Bezalel die Lade aus Akazienholz, zweieinhalb Ellen lang, anderthalb Ellen breit und anderthalb Ellen hoch. 2 Und er überzog sie mit reinem Gold innen und aussen und brachte ringsum eine goldene Leiste an. 3 Und er goss vier goldene Ringe für ihre vier Füße, zwei Ringe an der einen Seite und zwei Ringe an der anderen Seite. 4 Und er machte Stangen aus Akazienholz und überzog sie mit Gold. 5 Dann führte er die Stangen durch die Ringe an den Seiten der Lade, so dass man die Lade tragen konnte. 6 Dann machte er eine Deckplatte aus reinem Gold, zweieinhalb Ellen lang und anderthalb Ellen breit. 7 Und er machte zwei goldene Kerubim. Als getriebene Arbeit machte er sie, an den beiden Enden der Deckplatte: 8 den einen Kerub am einen Ende und den anderen Kerub am anderen Ende. Aus der Deckplatte arbeitete er die Kerubim heraus, an ihren beiden Enden. 9 Und die Kerubim breiteten Flügel ach oben aus und schirmten mit ihren Flügeln die Deckplatte. Und ihre Gesichter waren einander zugewandt. Zu der Deckplatte hin waren die Gesichter der Kerubim gerichtet.“

158 Karrer – Kraus 2011a, S. 310 (Ex 25,17):

159 Maier 1995a, S. 376 (11Q19 Frg. VII, 9–12).

160 Maier 1995a, S. 373.

Allerdings bleibt die biblische Beschreibung der Cherubim der Bundeslade, gleich welchen Vergleich man aus der heutigen Zeit heranziehen mag, ebenso eigenartig, wie die der Cherubim-Statuen des salomonischen Tempels. Wiederum erhalten die Cherubim „nur“ ein Flügelpaar und einen Kopf pro Wesen. Doch wo ist das fehlende Glied, das über die Nennung der Goldarbeiten als Cherubim hinaus diese mit denen der Vision Ezechiels verbindet? Woher nehmen die Autoren der Texte, oder vielleicht sogar Moses und Salomo die Inspiration für die Deckplatte der Bundeslade sowie den beiden Standfiguren, wenn nicht von Ezechiel?

Wie in den letzten Kapiteln zu sehen war, basiert die Beschreibung von Seraphim und Cherubim vor allem in den Visionsberichten von Jesaja und Ezechiel stets auf einer Art „realen“ Visions-Begegnung mit den Wesen selbst, wodurch es dem Autor möglich ist, diese „getreu“ wiederzugeben. Doch weder in den Tempelbauberichten noch den göttlichen Anweisungen ist ein Vermerk zu finden, der ähnliches für die Erbauer der goldenen Cherubim annehmen ließe. Einen Hinweis gibt ein frühjüdischer, bei Beate Ego publizierter Text, welcher beschreibt, dass Gott Mose die Erlaubnis erteilt, den Thronwagen zu erblicken, den bereits Ezechiel am Fluss Kebar gesehen und als Cherubim identifiziert hat.<sup>161</sup> Des Weiteren zeigt sich, dass im frühjüdischen Verständnis der irdische Tempel – gleich ob Bundeszelt oder der spätere Tempel Jerusalems – zusammen mit seiner Ausstattung den himmlischen Bau widerspiegelt und sogar nach seinem Vorbild erbaut wurde.<sup>162</sup> Interessant ist vor allem die Tatsache, dass Gott in der jüdischen Literatur auffordert, etwas wie oben auch unten zu fertigen: „Wie oben „Seraphen stehen“ (Jes 6,2), so [sollen] unten: „Akazienhölzer, die stehen.“<sup>163</sup> Ein genauer Blick auf die Tempelbeschreibungen zeigt jedoch, dass darin keine Seraphim vorkommen. Das ist allerdings nicht die Aussage der Texte: Wenn sowohl die Seraphim mit den Akazienhölzern des Tempels als auch die Sterne mit den Haken der „Wohnung“ in einem Konnex stehen, dann weil der irdische Tempel als Mikrokosmos die Welt im Ganzen repräsentiert – sowohl im himmlischen wie irdischen Sinne.<sup>164</sup> Eine ähnliche Verbindung ist zwischen den irdischen Cherubim im Jerusalemer Heiligtum als Standbild und jenen als göttlicher Thron im himmlischen Tempel zu verstehen.<sup>165</sup>

**161** Ego 1989, S. 79–81 (vgl. hier u. a. Mishna de Rabbi Eli'ezer, S. 150): „Er [Gott] gab ihm [Mose] die Erlaubnis und die Einsicht, die Gestalt der Merkaba zu bilden [...], die Hesekiel sah; er bildete sie in der Wohnung [...] – dies sind die Keruben. Und woher, daß die Keruben in der Gestalt der Merkaba [sind], die Hesekiel sah? Denn es heißt: „Dies ist das Tier, welches ich sah unter dem Gotte Israels am Fluß Kebar, und ich merkte, daß es Keruben waren.“ (Ez 10,20). Und auch David sagt: „für das Vorbild der Merkaba goldene Keruben“ (1. Chr 28,18).“; Der Begriff der Merkaba taucht erst als solcher im 2. Jh. v.Chr. auf und beschäftigt sich als Geheimlehre mit Gott, seinem Wesen, seiner Wohnstätte sowie den um ihn herum erscheinenden Gestalten/Engel. Bald entwickelt sich das Verständnis, dass die Merkaba den Thronwagen Gottes bildet, der durch die Cherubim inklusive ihrer Räder geformt wird. Eine tiefere Analyse und Wiedergabe der Merkaba-Tradition in Verbindung zu Cherubim kann nicht geleistet werden. Für weitere Literatur vgl.: Halperin 1988; Gruenwald 1988; Schäfer 2011.

**162** Ego 1989, S. 38.

**163** Ego 1989, S. 40–44 (vgl. u. a. Pesqita deRav Kahana, 1 (4b/5a); Midrash HaGadol Shem S. 754; etc.).

**164** Ego 1989, S. 21/42/114.

**165** Ego 1989, S. 40/110/112/114 (vgl. hier u. a. MHG Shem S. 754; Midrash Aggada zu Ex 26,7/S. 136; Shemot Rabba 33,4/61c,d).

Interessanterweise ist die Vorstellung, dass die Cherubim die Bundeslade bewachen in frühjüdischen Texten nicht zu sehen. Vielmehr gilt die Beschreibung der Lade im Kontext mit Cherubim aber auch Seraphim als lokal fixiertes Gegenstück zum göttlichen Thron im Himmel: Wie die Seraphim gemäß Jesaja über Gott erscheinen, so wird eine Deckplatte auf die Lade gesetzt, auf der wiederum zwei Cherubim positioniert sind, denn auf ihnen thront Gott im Himmel und seine Herrlichkeit (Schechina) auf Erden.<sup>166</sup> Othmar Keel spricht sich ferner gegen eine Schutzfunktion der Cherubim bezüglich der Bundeslade aus, zumal keine archäologischen Belege des Alten Orients existieren, in denen Wesen mit ihren Flügeln etwas beschützen.<sup>167</sup> Allerdings schwingt allein im Akt der über der Lade ausgebreiteten Flügel der Cherubim eine beschützende oder behütende Konnotation mit, die nicht ganz abzuweisen ist. Dennoch liegt im frühjüdischen Verständnis der Zusammenhang zwischen Cherubim und der Bundeslade weniger in einer beschützenden Funktion im Heiligtum, sondern viel mehr in ihrem Sinnbild als Thron der Herrlichkeit Gottes. Einmal mehr wird die Korrelation des irdischen und himmlischen Tempels als „*imago mundi*“ verstanden – ein Gedanke, der auch im Christentum seinen Ausdruck findet, und vor allem im späteren Kapitel zur byzantinischen Liturgie eine wichtige Rolle spielen wird.

## 2.2.6 Cherubim = Cherubim?

Nach einer längeren Untersuchung des Bibelverständnisses stellt sich – nicht zu Unrecht – die Frage nach dem Ursprung der biblischen Beschreibungen der Cherubim und nach ihrer Vorstellung als Thron Gottes. Wie schon in einzelnen Kapiteln angedeutet, ist die Rekonstruktion der materiellen Vorbilder ein in sich komplexes Thema, welches bis heute zu Unstimmigkeiten in u. a. der Theologie, Ägyptologie sowie Vorderasiatischen Archäologie führt. Auf Grund dessen, soll im Folgenden nur kurz auf vereinzelte, auffällige Thesen der bisherigen Forschung eingegangen werden. Des Weiteren würde eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand sowie einer Ausarbeitung neuer Ansätze den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und wäre letzten Endes nicht zielführend für die Herausarbeitung der Entwicklungsstränge der christlichen Ikonographie.<sup>168</sup>

### 2.2.6.1 Etymologische Ursprünge

In der bisherigen Forschung zum ursprünglichen Aussehen der Cherubim im Jerusalemer Tempel gilt vor allem die geflügelte Sphinx Ägyptens sowie des Alten Orients und ihr Erscheinen als „Thronfigur“ als maßgebliches Vorbild. Als Beispiel wird gerne der

<sup>166</sup> Ego 1989, S. 83/84 (vgl. hier u. a. Bamidbar Rabbi 4,13/12b,c; Tan wayaqhel §7/169a,b).

<sup>167</sup> Keel 1977, S. 29; Keel vergleicht sie mit der geflügelten Sphinx.

<sup>168</sup> Einen Einstieg in die gängige Diskussion bieten u. a. folgende Arbeiten: Albright 1938; L'Orange 1953; Joines 1967; Görg 1977; Keel 1977; Metzger 1985; Görg 1992; Keel – Uehlinger 1992; Greenberg 2001, S. 51–62; Keel 2004; Giovino 2007; Hartenstein 2007; Bonnet – Niehr 2010; Keel 2010; Noegel 2015; Noegel 2017; Schroer 2005–2018.

sich im heutigen Nationalmuseum in Beirut befindliche Ahiiram-Sarkophag (Abb. 27) angeführt. Weitere archäologische Funde realer, in Stein gehauener Sphingenthronen aus dem palästinensischen Raum (vgl. Abb. 28) unterstützen die Vorstellung, dass die Konstellation im Jerusalemer Debir ähnlich ausgesehen hat. Dies fußt vor allem auf dem Verständnis, dass Gottes Herrlichkeit auf den ausgebreiteten Flügeln der parallel nebeneinanderstehenden Cherubim erscheint und thront. Dabei ist ein gefährlicher Zirkelschluss in der Forschung auffällig, der sich aus der Folgerung ergibt, dass die Cherubim des Tempels wie jene geflügelten Sphingenthronen aussahen und somit die archäologischen Vergleichsbefunde im Umkehrschluss als „Kerubenthron“ bezeichnet werden können.<sup>169</sup>

Allerdings existiert weder in der altorientalischen noch altägyptischen Epoche ein Wesen, welches als solches bezeichnet wurde. Möglicherweise liegt ein etymologischer Zusammenhang zwischen dem hebräischen Begriff „*kerûb*“ und dem akkadischen Begriff „*kāribu*“ (fem. „*kāribtu*“) mit der Bedeutung „*der, der segnet*“ vor.<sup>170</sup> Der Konnex zu geflügelten Sphingen ist durchaus möglich. Allerdings ist es problematisch darauf basierend Sphingen als Keruben zu bezeichnen, wenn weder ein derartiges Wesen in literarischen Quellen außerhalb des Bibelkreises fassbar noch das Äußere 1:1 mit der Sphinx zu identifizieren ist. Des Weiteren sollte angemerkt werden, dass die Sphinx, die auf jenen Thronen erscheint, eine syrische Variante der ägyptischen Sphinx ist. Sie unterscheiden sich zum einen dadurch voneinander, dass die syrische Sphinx geflügelt dargestellt wird, die ägyptische jedoch nicht und zum anderen ist die syrische Sphinx als weiblich zu verstehen.<sup>171</sup> Interessanterweise sind die Cherubim im hebräischen Sprachgebrauch jedoch maskulin. Es sei an dieser Stelle in den Raum gestellt, ob auf Grund jenes markanten Geschlechterunterschieds im Sprachgebrauch tatsächlich eine Assoziation zwischen den Cherubim des Debirs und den Sphingenthronen gezogen werden können.

#### 2.2.6.2 Ein passendes Mischwesen?

Da die etymologische Spurensuche kaum befriedigende Ergebnisse vorweist, sei auf die Untersuchung Moshe Greenbergs verwiesen, der ohne sich auf ein Mischwesen des Alten Orients festzulegen, die Zusammenstellung der ezechielschen Köpfe betrachtet und überlegt, welche Bedeutung den einzelnen der vier Gestalten in den umliegenden Kulturkreisen innewohnt und was die Kombination genau dieser Gesichter aussagen könnte.<sup>172</sup> Ich möchte mich seiner Herangehensweise anschließen, denn es gibt zu viele geflügelte Wesen mit einem oder mehreren Köpfen in der bronzezeitlichen Levante,

169 V.a. Keel 1977, S. 29–35.

170 Hartenstein 2007, S. 158; Delitzsch 1881, S. 151: Delitzsch führt den „babylonisch-assyrischen“ Begriff „*kirûbu*“ an, der vermutlich als identisch zu dem akkadischen Begriff Hartensteins anzusehen ist.

171 Dies leite ich nicht aus dem deutschen Sprachgebrauch her, sondern ruht auf dem Hinweis von Adelheid Otto, dass das syrische Exemplar feminin ist.

172 Greenberg 2001, S. 53–60.

um eine singuläre Identifizierung mit den Sphingen ins Auge zu fassen. Zu groß wäre der blinde Fleck, der wichtige einfließende Elemente verdeckt.

Moshe Greenberg geht vielmehr davon aus, dass es für Ezechiels Wesen kein „irdisches Äquivalent“ gab, an welchem man sich orientiert hätte. Auch wenn vielleicht Ezechiel im babylonischen Exil die dortigen Tempel und Prozessionen bewusst wahrgenommen hat, ist nicht davon auszugehen, dass er die Bilder 1:1 in seine Vision inkorporiert hätte, zumal er „zu sehr von der Reinheit der Gottesverehrung Israels überzeugt“ war.<sup>173</sup> Gott zeigt sich in einem neuen Bild, das viele „bekannte“ Elemente enthält. Es wird lesbar, bringt zugleich viele neue Motive mit sich und ist folglich als „neu“ zu werten.<sup>174</sup> Somit beschreibt die Vergegenwärtigung der Anwesenheit Gottes in ihrem Erscheinen die semantische Erweiterung der Cherubim: Sei es literarisch im salomonischen Tempel, Ezechiels Vision oder später bildlich in Darstellungen der Wesen in kirchlichen Mosaikzyklen, wie man es noch heute in den Pendanten der Hagia Sophia in Istanbul (Abb. 1) oder in der Seitenapsis von Germigny-des-Prés (Abb. 4) wahrnehmen kann.<sup>175</sup> Dieses Verständnis wird später einmal mehr in den Schriften gegen den Ikonoklasmus von Theodorus Studites aufgegriffen: Indem er Dionysius Areopagita zitiert schreibt Studites, dass ein Engel als Abbild Gottes dienen kann.<sup>176</sup>

Es ist zudem erstaunlich, dass die Beschreibung der Cherubim in den Tempelberichten spärlich ausfällt und weder auf ihre so prägnanten vier Köpfe noch auf weitere ihrer Eigenschaften eingegangen wird. Eine Erklärung der „Kopf-Frage“ könnte sein, dass die Beschreibung des Salomonischen Tempels nicht den Bau unter Salomo wiedergibt, sondern jenen Hiskijas, welcher wiederum in der Vision Jesajas eine Rolle spielt. Dies würde die Frage nach der Anzahl der Köpfe des irdischen Tempels erübrigen, da Jesaja selbst die Seraphim nur mit einem Kopf je Wesen beschreibt. Diese Überlegung setzt voraus, dass es sich im Verständnis der Priesterhandschriften bei Seraphim und Cherubim um mehr oder weniger ein und dieselben Wesen mit unterschiedlichen Termini handelt.

Da Ezechiels Vision auf der Jesajas aufbaut, die sechsflügeligen Kreaturen jedoch wesentlich verändert und gewissermaßen detaillierter beschreibt, könnte davon ausgegangen werden, dass die visionären Cherubim Ezechiels eine literarische Erweiterung der Jesajischen Seraphim sind und in keinem oberflächlichen Zusammenhang zu den geflügelten Statuen des Tempels stehen. Diese Argumentation würde bedeuten, dass die Cherubim des Tempels – sowohl als Statuen, Schnitzfiguren als auch als Wesen auf

173 Greenberg 2001, S. 60–61.

174 Greenberg 2001, S. 61: Auf den vorherigen Seiten (53–60) zeigt Greenberg auf, welche Vorstellungen auf die einzelnen Wesen eingewirkt haben könnten. Dabei sucht er nach keiner identischen Abbildung, sondern betrachtet jede Gestalt individuell und setzt sie in ihre möglichen Kontexte, die als Vorlage gedient haben könnten.

175 Wulff 1894, S. 2.

176 Theodorus Studites – Cattoi 2015, S. 162–163; Areopagita – Heil 1986, S. (I, 4).

der Lade – in ihrem Aussehen eher den Seraphim Jesajas gleichen, die, aus welchen Gründen auch immer, nach den ezechielschen Wesen benannt werden.

Letzten Endes kann dies jedoch nicht belegt werden und die Spurensuche, nach der Motivik der Jerusalemer Tempel-Cherubim führt zu keinem zweifellosen Ergebnis. Und je mehr ich mich mit der Frage beschäftige, desto mehr frage ich mich, ob nicht zu sehr in Kategorien gedacht wird. Eine archäologische Spurensuche nach der ursprünglichen Motivik wird nie zu einem eindeutigen Ergebnis führen, da keine der vorgebrachten Beispiele nachhaltig belegbar sind. Das Ergebnis der Untersuchung der Tempelbilder wird auf seine Art stets davon abhängen, welches Resultat gewünscht wird. Des Weiteren wird der Umstand, dass es **der** Jerusalemer Tempel ist nie eine reine archäologisch-theologische Aufarbeitung ermöglichen, da die Grundthematik zu ideologisch und politisch aufgeladen ist. Es liegt mir deswegen fern eine tiefere archäologische Spurensuche zu betreiben. Stattdessen soll im Sinne der vorliegenden Arbeit darauf verwiesen werden, dass der Vorstellung von Seraphim, Cherubim und den weiteren Cherubim des Tempels eines gemeinsam zu Grunde liegt: Sie alle sind Ausdruck unterschiedlicher Hierophanie-Erscheinungen, die sich nicht gegenseitig verneinen, sondern zusammen ein großes Ganzes, die Präsenz Gottes versinnbildlichen. Der visionäre Charakter von Seraphim und Cherubim ist dabei unumstößlich.

Dennoch ist es verwunderlich, betrachtet man den Umstand, dass obwohl Ezechiels und Jesajas göttliche Wesen derart präsent in der jüdischen Tradition verankert sind, man keinerlei Zeugnisse, gleich welcher Art in der griechischen und römischen Antike bis zum Christentum zu finden vermag: Vergleichbar semantisch aufgeladene Gestalten, die eine Überleitung in das noch entfernte Christentum erlauben würden, fehlen. Diese ikonographische Fehlstelle von mehreren Jahrhunderten ist nicht zu schließen und weder in der römischen noch in der griechischen Tradition lassen sich bildliche Anhaltspunkte erkennen, die das Fortbestehen jener altorientalischen Bildvorstellungen bis in das Christentum hinein bezeugen könnten. Ohne Frage existieren in der griechischen und römischen Antikenmythologie Greifen, Sphingen und göttlich inspirierte Mischwesen. Allerdings verläuft sich diese Spur im Nichts und erlaubt keinen Konnex zu der christlichen Ikonographie und Vorstellung von Seraphim und Cherubim. Ebenso führt ein rein formaler Vergleich der christlichen Wesen und ihren möglichen Ahnen aus dem Alten Orient und Ägypten zu keinem ansatzweise befriedigendem Resultat. Doch ist es tatsächlich möglich, dass sich ein Art „Ideenpause“ einschleicht? Eine Phase, in der Dinge aufhören zu existieren, um wiederentdeckt und aufgegriffen zu werden? Heißt es, dass weil etwas heute nicht (mehr) sichtbar ist, es nicht geschehen ist? Vielleicht ist der Fokus auf die falsche Stelle gelegt. Womöglich geht es gar nicht um den Transport von ikonographischen Elementen über die Zeiten hinweg, sondern vielmehr über den Erhalt und Fortbestand von Ideen, die sich in künstlerischen Ausdrücken je nach dem aktuellen Bedürfnis wiederfinden?

### 3 Die Johannesoffenbarung und die „hybriden“ Wesen

Das Fortführen von Ideen himmlischer Wesen um den Thron Gottes wird in den Jahren 100/120 n. Chr. durch das Wiederaufgreifen der Visionstexte Jesajas und Ezechiels ausgedrückt. In der Johannesoffenbarung, auch bekannt als die Apokalypse, wird von der letzten und einzigen Gottesschau des Neuen Testaments berichtet.<sup>177</sup> Als einziges prophetisches Buch bildet die Offenbarung den Schluss der biblischen Schriften und berichtet ein weiteres Mal von visionären Gestalten, die dem Ich-Erzähler, Johannes, in einer Vision zu den letzten Tagen auf Erden samt göttlichem Thron erscheinen. Dieser Text soll im Folgenden untersucht und vorgestellt werden, wobei vor allem der Vergleich zu den anderen Schriften interessante Einblicke in das Verständnis der himmlischen Wesen geben wird. Es stellt sich am Ende die Frage, worin im 1. Jh. n. Chr. das Bedürfnis besteht, erneut in die Visionskiste zu greifen und vier Geschöpfe vorzustellen, die den Cherubim und Seraphim auf ihre Art sehr ähneln, sich aber deutlich von diesen abgrenzen:

*„1 Danach schaute ich: Und siehe, eine Tür im Himmel stand offen, und die Stimme, die ich am Anfang gehört hatte – eine Stimme wie von einer Posaune, die mit mir sprach –, sie sagte: Komm hier herauf, und ich werde dir zeigen, was dann geschehen soll. 2 Sogleich wurde ich vom Geist ergriffen, und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron sass einer, 3 und der da sass, hatte ein Gesicht, das war wie Jaspis und Karneol, und den Thron umgab ein Regenbogen, der sah aus wie ein Smaragd. 4 Und rings um den Thron sah ich vierundzwanzig andere Throne, und auf den Thronen sassen vierundzwanzig Älteste, in weisse Gewänder gehüllt und mit goldenen Kronen auf dem Haupt. 5 Von dem Thron aber gehen Blitze aus, Stimmen und Donner, und sieben Fackeln brennen vor dem Thron, das sind die sieben Geistwesen Gottes. 6 Und vor dem Thron ist etwas wie ein gläsernes Meer, gleich einem Kristall.*

*Und mitten auf dem Thron und rings um den Thron herum sind vier Wesen, die mit Augen übersät sind, vorne und hinten. 7 Das erste Wesen gleicht einem Löwen, das zweite gleicht einem Stier, das dritte hat das Gesicht eines Menschen, das vierte gleicht einem Adler im Flug. 8 Und die vier Wesen haben, jedes einzelne, sechs Flügel, und aussen herum und innen sind sie mit Augen übersät, und sie rufen ohne Unterlass Tag und Nacht:*

*Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott, der Herrscher über das All, der war und der ist und der kommt.*

*9 Und wenn die Wesen Lobpreis, Ehre und Danksagung darbringen dem, der auf dem Thron sitzt und in alle Ewigkeit lebt, 10 werden die vierundzwanzig Ältesten niederfallen vor ihm, der auf dem Thron sitzt, und sie werden zu ihm beten, zu ihm, der in alle Ewigkeit lebt, und ihre Kronen werden sie niederlegen vor dem Thron und sagen:*

<sup>177</sup> Eine weitere wichtige Untersuchung ist das Auftauchen der Wesen in anderen apokalyptischen Schriften, wie zum Beispiel der Henoch-Apokalypse. Sowohl (Deutero-)Jesaja als auch Ezechiel stehen in einer Verbindung zur Apokalyptik, wenn gleich sie selbst nicht als direkte apokalyptische Schriften zu sehen sind, sondern vielmehr Grundlage für jene Schriften bieten. Eine genaue Ausführung der Zusammenhänge kann an dieser Stelle nicht geliefert werden, da sonst der Fokus auf den eigentlichen Kern der Arbeit verloren ginge. Einen guten Einstieg in das Thema findet sich u. a. bei: Drexinger 1977; Petkov 2016.

*11 Würdig bist du, Herr, unser Gott,  
zu empfangen den Lobpreis, die Ehre und die Macht,  
denn du hast alles erschaffen,  
durch deinen Willen war es und ist es erschaffen worden.*<sup>178</sup>

### 3.1 Beobachtungen und Beschreibung der apokalyptischen Wesen

Der apokalyptische Visionsbericht beginnt unmittelbar mit Kapitel 4 der Johannesoffenbarung und erinnert vor allem zu Beginn stark an einzelne Elemente der Ezechiels-Visionen. Vom Geist ergriffen, wird der Prophet Johannes direkt zum himmlischen Thron gebracht, auf welchem eine Gestalt sitzt, dessen Gesicht mit Jaspis und Karneol verglichen wird. Der Thron selbst ist von einer Art Regenbogen umgeben, der einem Smaragd gleicht. Die Nennung der Edelsteine als Allegorien für einzelne Bereiche um den Thron Gottes oder für Gott selbst, findet sich ebenso in den beiden Ezechiels-Büchern wieder. Ebenfalls wie bei beiden Ezechiels-Berichten, wird der Thron Gottes mit einer kristallinen Grenze, die als ein „gläsernes Meer“ beschrieben wird, von allem vor dem Thron sich befindlichen getrennt. Hierzu zählt auch Johannes, der Prophet.

24 weitere Throne, auf welchen weiß gekleidete Älteste mit goldenen Kronen sitzen, umgeben den apokalyptischen Thron Gottes. Vor dem Thron sind sieben Fackeln aufgestellt, welche die Geistwesen Gottes symbolisieren sollen. Dabei erinnert die von Blitz und Donner sowie Stimmen erfüllte Szenerie stark an den Visionsbeginn des ersten Ezechiels-Kapitels, in welchem die vier Wesen in einer feurigen und akustisch prägnanten Sturmwolke erscheinen.

Im Gegensatz zu den Vorstellungen bei Ez 1 und 10 bilden die vier Wesen der Offb 4 nicht den Thronwagen Gottes, sondern umgeben den Thron Gottes. Die Vorstellung, dass die vier Wesen gleichermaßen mitten auf dem Thron sind, hängt mit der Beschreibung von Ez 1,5 zusammen. Sie beschreibt die Wesen innerhalb von einer großen Feuerwolke, aus deren Mitte die Gesichter zum Vorschein kommen.<sup>179</sup>

Ein weiterer wichtiger Unterschied zu den Cherubim Ezechiels ist, dass die beschriebenen Gestalten jeweils keine vier Köpfe, sondern nur ein Haupt haben. Allerdings scheint man aus einem Cherub vier Wesen gemacht zu haben: Alle vier Wesen zeigen je ein Gesicht der Ezechiels-Vision. So erscheint eine Gestalt mit dem Kopf eines Löwen, eine weitere mit dem eines Adlers, eine andere als Menschen und wiederum die letzte Gestalt mit dem Haupt des Stieres. Die jeweils sechs Flügel der vier Erscheinungen orientieren sich wiederum an der Jesaja-Vision. Dass der gesamte Körper wieder mit Augen überzogen ist, verweist hingegen wieder auf die Beschreibungen bei Ez 10. Doch im nächsten Vers zeigt sich der Einfluss Jesajas (Jes 6,3), indem die Wesen ununterbrochen dreimal Heilig rufen. Der damit verbundene Lobgesang Gottes findet sich im folgenden Vers wieder.

<sup>178</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 413<sup>o</sup>f. (Offb 4).

<sup>179</sup> Lichtenberger 2014, S. 121.

### 3.2 Johannes apokalyptische Wesen – Hybride der Visionen Jesajas und Ezechiels?

Nach einer ausführlichen Betrachtung der Beschreibung jener vier Wesen bei Johannes, aber auch den anderen biblischen Kapiteln zu Cherubim und Seraphim, ist auffällig, dass vor allem die ezechielschen Elemente der Kreaturen aufgegriffen wurden. Vor allem die Erwähnung der vier Köpfe von Löwe, Stier, Mensch und Adler findet Einzug in die Vorstellung der apokalyptischen Kreaturen. Doch andererseits ist zu sehen, dass viele Möglichkeiten, die von Ez 1 und 10 vorgegeben werden, nicht aufgegriffen oder sogar anders beschrieben werden. So ist auffällig, dass die sechs Flügel der Seraphim eingebaut werden und dadurch, trotz ihrer genauer definierten Gesichter die Gestalten der Offenbarung an Jesajas Seraphim erinnern. Eine Gegenüberstellung der auf die Beschreibung der Wesen in den vier Kapiteln reduzierten Elementen, soll einen besseren Überblick auf die Zusammenstellung der apokalyptischen Wesen geben:

	<b>Jes 6</b>	<b>Ez 1</b>	<b>Ez 10</b>	<b>Offb 4</b>
<b>„Name“</b>	Seraphim		Cherubim	
<b>Anzahl</b>	Mind. 2	4	4	4 <sup>180</sup>
<b>Gesichter</b>	1	4	4	4 Gesichter (1 pro Wesen)
<b>Flügel</b>	6	4	4	6
<b>Augen</b>			Überall	Überall
<b>Attribute</b>	Dochtschere/ glühende Kohle	Räder	Räder	
<b>Akkustik</b>	Dreimal Heilig (unablässig)/ gewaltige Stimme	Flügelschlagen (wie Wassermassen, Stimme Gottes, Heereslager, Volksmenge)	Flügelschlagen (wie Stimme Gottes)	Dreimal Heilig (unablässig)
<b>Position</b>	Über Gott	Unter Thron Gottes (Thronwagen)	Unter Thron Gottes (Thronwagen)	Mitten auf und um Thron Gottes
<b>Weitere Spezifika</b>	Hände sichtbar/ Flügel bedecken den gesamten Körper	Hände und Füße sichtbar/„feuriges“ Erscheinen	Glühende Kohlen im Räderwerk/etwas wie eine Menschen- hand sichtbar	

Tabelle 1: Tabellarischer Vergleich der wichtigsten Bibelstellen zu Seraphim und Cherubim

Die Analyse der vier Texte vor allem unter der Frage nach den dominierenden Texteinflüssen aus Offb 4 stellt sich heraus, dass die Inspiration nicht nur in den Versen Ezechiels, sondern gleichermaßen in jenen Jesajas zu suchen sind. Alle drei Kapitel fließen fast gleichwertig in die Johannes Offenbarung mit ein und formen eine „neue“ Gattung himmlischer Wesen um Gott. Sozusagen einen Hybrid aus jesajischen und eze-

<sup>180</sup> Die kursive Schreibweise drückt jeweils die Gemeinsamkeiten mit den Texten Jes 6, Ez 1 und/oder Ez 10 aus. Wenn der Text einer gesamten Zeile kursiv gedruckt ist, so bedeutet dies, dass es sich um eine Art Kompromiss aller drei Bibelstellen.

chielschen Elementen, ohne dabei einen zu großen Fokus auf die einzelnen Facetten zu legen. Die vier Gesichter stehen wieder dominant im Vordergrund, doch durch das Aufbrechen des ezechielschen Cherubs zu vier individuellen Gestalten, die zwar die Köpfe von Stier, Adler, Löwe und Mensch behalten, wird dies relativiert. Interessanterweise trifft die Offenbarung keine Entscheidung bezüglich der Namensgebung der Gestalten. Vielmehr folgt sie Ez 1 und lässt die genaue Zuordnung offen. Scheint sich Ez 1 noch teilweise auf Jesaja zu beziehen, erfolgt bei Ez 10 die genaue Identifizierung mit den Cherubim und nicht mit den Seraphim. Vor allem Offb 4 scheint bewusst auf die genaue namentliche Zuordnung zu verzichten. Dies wird durch die bereits erwähnte gleichwertige Aufnahme der Elemente aus Jes 6, Ez 1 und 10 betont. Es stellen sich vielmehr die folgenden Fragen:

- a) Wird in Offb 4 bewusst eine neue göttliche Kreatur geschaffen, in der sich die „wichtigsten“ Charakteristika der Seraphim und Cherubim vereinen?
- b) Versucht Offb 4 zu erklären, was es mit Seraphim und Cherubim auf sich hat und dass es sich um ein und dasselbe Wesen handelt?
- c) Ist es „richtig“ in Kategorien Seraphim oder Cherubim zu denken oder geht es vielmehr um das Konzept himmlischer Geschöpfe, die den Lobgesang Gottes wiedergeben und dabei göttliche Präsenz ausdrücken?

Zu a): Die Vorstellung, dass die Wesen der Offb 4 eine neue „Gattung“ göttlicher Geschöpfe bilden, kann meines Erachtens ausgeschlossen werden. Zum einen müsste in diesem Falle für eine unumstößliche Unterscheidung zu Seraphim und Cherubim eine weitere Bezeichnung eingeführt werden. Zum anderen wäre eine komplett neue Kreation, die einen Konnex zu den anderen Texten unterbindet, sinnvoller, um diese „neuen“ Wesen als „neu“ vorzustellen. Diese Überlegung kann daher nicht weiter ausgeführt werden.

Die beiden letzten Fragen lassen sich hingegen weniger schnell beantworten, zumal sie Konzepte vorstellen, die nicht ohne weiteres in den Kategorien „falsch“ und „richtig“ einzuordnen sind.

Zu b): Die Frage, in welcher Beziehung Seraphim und Cherubim zueinanderstehen und inwieweit es ein und dieselben Wesen sind, ist nicht erst seit heute problematisch. Dass sich die Ezechiel-Kapitel der einzelnen Versatzstücke bei Jesaja bedienen und diese im Sinne vermeintlich eigenständiger Wesen weiterentwickeln, hilft vorerst nicht bei der Klärung. Zu ähnlich sind sich beide Konzepte der göttlichen Wesen. Und doch ist ihr Äußeres vermeintlich unterschiedlich: Jesajas Seraphim haben sechs Flügel und einen (von den Flügeln verdeckten) Kopf, Ezechiels Wesen/Cherubim haben vier Flügel und vier unterschiedliche, sichtbare Köpfe. Doch trotzdem ist man sich in ihrer Rezeption nicht gewiss, inwieweit sie tatsächlich unterschiedliche Wesen sind. Der Umstand, dass die Gesichter der Seraphim nicht sichtbar sind, erschwert eine eindeutige Aussage. Einen interessanten Erklärungsversuch bieten die beiden spätjüdischen Texte Chagigah

13b und Pesqita Rabbati 33 (PesR 33): Sie verstehen Seraphim und Cherubim als ein Wesen, das sowohl von Jesaja als auch von Ezechiel gesehen wurde – jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten:<sup>181</sup> Seraphim sind die göttlichen Wesen vor der Zerstörung des Jerusalemer Tempels, die Cherubim wiederum beschreiben den Zustand nach der Zerstörung. Dies wird an der veränderten Flügelzahl festgemacht, denn vor der Tempelzerstörung haben die Wesen sechs und im Anschluss vier Flügel. So verlieren sie laut PesR 33 nach der Tempelzerstörung jene Flügel, mit denen sie fliegen, denn diese symbolisieren den Lobgesang Gottes in Himmel und auf Erde. Da jedoch das Heiligtum nicht mehr ist, kann dieser Gesang auf Erden nicht mehr vollzogen werden und folglich nicht mehr im Himmel.<sup>182</sup> Interessanterweise verlieren im Text Chagigah 13b die Wesen ebenfalls jene Flügel, die ihren Gesang ausdrücken, ursprünglich jedoch die Füße bedeckten.<sup>183</sup> In den darauffolgenden Versen wird diskutiert, warum eben bei Ezechiel geschrieben steht, dass die Füße sichtbar sind, zumal ihr kurzzeitiges Entblößen vor Gott nicht angemessen wäre. Es müssten bei ihnen eben jene Flügel „fehlen“, mit denen sie die Füße bedecken, da sie sich sonst so vor Gott nicht zeigen würden.<sup>184</sup>

Die Johannes Offenbarung wäre, versteht man sie unter Aspekt b) somit nicht der einzige Text, der Seraphim mit Cherubim gleichsetzt. Betrachtet man die Tabelle jedoch eingehend, so ist diese Lösung nicht zufriedenstellend. Zu viele Fragen würden wieder aufgeworfen werden: Warum geht Offb 4 nicht expliziter darauf ein, dass Seraphim und Cherubim die gleichen Wesen sind? Wie ist in diesem Kontext die fehlende Bezeichnung zu verstehen? Nach welchem Kriterium wird entschieden, welche Elemente das **eine** Wesen ausmachen?

Zu c): Da, wie gezeigt worden ist, nicht eindeutig entscheidbar ist, ob Offb 4 Seraphim und Cherubim als ein Wesen versteht, kann davon ausgegangen werden, dass eine andere Vorstellung hinter den Texten steht. Doch wenn die offensichtlichen Möglichkeiten a) und b) weniger in Frage kommen, was steckt dann hinter den apokalyptischen Gestalten? Könnte es nicht vielmehr sein, dass es im Text der Johannesoffenbarung weder darum geht zu erklären, welche heiligen Gestalten um Gott erscheinen, noch eine Art „Lösung“ für das Seraphim-Cherubim-Dilemma darzulegen? Dass sowohl die Vision Jesajas als auch die Ezechiels in die Johannesoffenbarung einfließt, bleibt unstrittig. Doch es erscheint mir nicht in der Apokalypse darum zu gehen, die „eigenen“ Wesen namentlich zu definieren oder eine Stellung zu beziehen. Vielmehr geht es meines Erachtens um das generelle Konzept himmlischer Geschöpfe, die sich in unmittelbarer Nähe zu Gott befinden und ihn durch ihre Gesänge lobpreisen. Dass sich dabei die Eigenschaften von Seraphim und Cherubim vermischen und in Offb 4 ineinander aufgehen,

181 Ego 1989, S. 153; Schreier u. a. 2014, S. bHag 13b,1.

182 Ego 1989, S. 153 (PesR 33/155b): „Weil die Bühne, auf der die Leviten sangen unten nicht mehr ist, ist sie auch oben nicht mehr.“ Beate Ego gibt in den Fußnoten 37/38 ausführlichere Anmerkungen zu der Übersetzung der Textelemente „Bühne“ sowie „auf der die Leviten sangen“ an.

183 Schreier u. a. 2014, S. bHag 13b,8–10.

184 Schreier u. a. 2014, S. bHag 13b,10–11.

stellt an sich kein Problem dar, denn ihre tatsächliche Natur ist dem Menschen nicht bekannt. Ob sie daher 4 oder 6 Flügel, einen Kopf oder mehrere haben, ist nicht wichtig. Es geht um den Ausdruck und die Betonung von Heiligkeit sowie den Umstand, dass Gott einen Hofstaat um sich hat und eben jene Wesen die obersten Ränge seiner himmlischen Scharen einnehmen. Durch sie wird die Gewaltigkeit der Vision unterstrichen, denn Gottes Herrlichkeit erscheint nicht „bloß“ in seiner eigenen Mächtigkeit, sondern sprengt durch die Präsenz der höchsten himmlischen Ränge das Ausmaß des Begreifbaren. Denn durch all seine Begleiterscheinungen und die ihn umgebenden Wesen ist es dem Träumenden nicht möglich Gottes Figur zu erkennen. Aber auch alles andere wird in der Vision von einer Gewaltigkeit gezeichnet, die eine genaue Erfahrung des Aussehens der Wesen nicht ermöglicht. Und genau hierin liegt vermutlich das Grundverständnis der Wesen, sowohl bei Jesaja als auch bei Ezechiel oder in der Johannesoffenbarung: Es geht nicht darum Cherubim und Seraphim exakt voneinander zu unterscheiden. Dies ist auf Grund ihrer visionären Erscheinung nicht möglich. Zwar liegen Vergleiche mit bekannten Tieren oder Charakteristika vor, mit denen ein Bild gezeichnet werden kann, allerdings beschreiben sie Näherungen an das mögliche Aussehen ihrer Gestalten. Dem widerspricht die genauere Beschreibung der Geschöpfe bei Ezechiel nicht. Denn eine Beschreibung erzeugt bei jedem einzelnen Rezipienten ein unterschiedliches mentales Bild. Durch diesen Vorstellungsprozess entsteht eine Vielzahl von Bildern, die von der individuellen Determination des Individuums beeinflusst werden. Sie alle sind daher weder als „richtig“ oder als „falsch“ einzuordnen, sondern kommen in ihrer Summe der möglichen „Wahrheit“ am nächsten. In diesem Sinne sind ebenso die vier, mal mehr mal weniger unterschiedlichen Textstellen über himmlische Visionswesen zu verstehen: Sie alle berichten auf ihre Art von himmlischen Wesen, die um Gott erscheinen und durch ihre bloße Präsenz seine Erscheinung zum einen verdunkeln, zum anderen aber auch der göttlichen Herrlichkeit und Präsenz Ausdruck verleihen. Alle Visionsberichte zeigen unterschiedliche mentale Bilder ähnlicher oder sogar gleicher Gestalten auf. Dabei ist es unerheblich, ob sie namentlich benannt werden oder nicht. Gleichmaßen ist es nicht wichtig genau zu definieren, ob es sich um die gleichen Gestalten handelt oder nicht, denn ihr tatsächliches Erscheinungsbild, wird dem Menschen weder als Seraph noch als Cherub oder als gänzlich anderes himmlisches Wesen begreifbar.

#### 4 Seraphim und Cherubim in der Bibel – Einheit und Gegensatz

Wie am Beispiel der Johannesoffenbarung gezeigt werden konnte, beeinflussen die Visionsberichte Jesajas und Ezechiels nachhaltig die späteren Texte zum göttlichen Thron, seinem Thronwagen und den ihn umringenden Wesen. Diese Rezeption spiegelt sich nicht nur in der Bibel, sondern auch in außerkanonischen Texten wider. Hierzu zäh-

len unter anderem die Qumran-Literatur, die Sabbatlieder, die Schriften des Henoch, weitere apokalyptische Texte, Bereiche der Midraschim sowie der Hekhalot-Literatur.<sup>185</sup>

Die Untersuchung der Visionstexte von Jesaja und Ezechiel umfasst nicht nur eine Analyse der ikonographischen Grundlagen der Seraphim und Cherubim in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst, sondern auch das Aufzeigen eines langzeitlichen produktions- und rezeptionsgeschichtlichen roten Fadens mystischer Wesen in der Bibel. Durch Jesaja und Ezechiel wird die Vorstellung des königlichen Gottes deutlich, der im Himmel von seinen Heerscharen umgeben ist oder auf ihnen thront. Sie werden vor allem im visionären Kontext bis zu einem gewissen Grad erfahrbar und bedürfen einer Beschreibung, die sie in das göttliche ThronszENARIO miteinbinden. Allerdings sind die biblischen Darstellungen der Cherubim und Seraphim nicht als ihre realen Erscheinungsformen zu verstehen. Je mehr man die einzelnen Erklärungen zu ihrem Äußeren zu durchdringen versucht, desto mehr entziehen sie sich jeglichen bekannten Beispielen, die hiermit assoziiert werden können. Dabei verschleiern ihre Beschreibungen nicht nur ihr tatsächliches Erscheinungsbild, sondern dienen vielmehr dazu von Gottes, über oder zwischen ihnen, thronender Herrlichkeit abzulenken. Dadurch ist es dem schauenden Propheten zum einen unmöglich ihr Wesen zu erfassen und zum anderen taucht Gottes Figur gänzlich in der von akustischen und visuellen Phänomenen überladenen Visionsszene unter.

Ferner mag die „Erweiterung“ der Ezechiel Vision im Vergleich zu der Beschreibung der Seraphim bei Jesaja den Eindruck erwecken, dass sie eine präzisere Ausformulierung der Wesen ist. Die Tatsache jedoch, dass beide Visionsbeschreibungen Ezechiels, wenn auch nur in kleinen Aspekten voneinander abweichen, zeigt auf, dass womöglich gar keine akkurate Beschreibung der Gestalten intendiert wird. Vor allem die Vermischung aller drei alttestamentarischen Visionsberichte zu den himmlischen Wesen in der Johannesoffenbarung zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen den vermeintlich unterschiedlichen Wesen sind.

Bei der Durchsicht der biblischen sowie frühjüdischen Texte schwebt stets die Frage im Raum, inwieweit Seraphim und Cherubim sich voneinander unterscheiden. Sind sie tatsächlich zwei verschiedene Wesen oder doch ein und dieselbe Gestalt? Bereits in frühjüdischen Texten ist zu sehen, dass jene Frage der Unterscheidung der visionären Wesen Bestandteil des Gedankenguts ist: So werden die Seraphim von Jesaja mit den Cherubim Ezechiels gleichgesetzt, wobei ein besonderer Fokus auf die Anzahl der Flügel fällt, nicht etwa auf die Köpfe, wie man vielleicht denken mag.<sup>186</sup> Die Erklärung, warum jenes eine Wesen bei Jesaja einmal sechs und ein anderes Mal bei Ezechiel vier Flügel

185 Ego 2004, S. 31; vgl. zur Rezeption Ezechiels die ausführliche Arbeit David Halperins (Halperin 1988) sowie Hans Bietenhards Untersuchungen der himmlischen Welt und ihrer Strukturen (Bietenhard 1951). Auf Halperin aufbauend erweitert Beate Ego Halperins Untersuchungen um die Sabbatopferlieder, Fragment 5 der Pseudo-Ezechiel Rolle aus Qumran (4Q385), einer ausführlichen Untersuchung der Himmelsreise des Henoch im Wächterbuch (1 Hen 14–16) sowie einem Ausblick in die rabbinische Literatur, der Midrasch (Ego 2004).

186 Ego 1989, S. 152/153 (vgl. hier u. a. Talmud Bavli, Hagiga 13b; Pesiqta Rabbati 33/155b).

hat, ist, wie bereits festgestellt wurde, eine zeitliche: Vor der Zerstörung des Jerusalemer Tempels besaß die Gestalt sechs Flügel, danach nur noch vier. Laut den beiden Textauschnitten Hagiga 13b sowie Pesiqta Rabbati 33 verlieren sie nach der Tempelzerstörung jene Flügel, die den Lobgesang Gottes in Himmel und auf Erde symbolisieren (bHag 13b). Da jedoch das Heiligtum nicht mehr ist, kann dieser Gesang auf Erden nicht mehr vollzogen werden und folglich auch nicht mehr im Himmel (PesR 33).<sup>187</sup> Einmal mehr wird dadurch die enge Verbindung des himmlischen sowie irdischen Heiligtums und Gottesdienst betont. Des Weiteren wird aufgezeigt, dass die Identität jener Wesen nicht unproblematisch ist und sich bereits sehr früh das Bedürfnis entwickelt, diese zu klären.

Letzten Endes sollte jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass Seraphim und Cherubim in der ursprünglichen Texttradition das gleiche Wesen beschreiben. Dagegen spricht zum einen ihre äußere Erscheinung, wenn gleich die Beschreibung der Seraphim eher dürftig ausfällt, zum anderen vor allem ihre Funktion:

Cherubim dienen als Thronwagen Gottes, währenddessen Seraphim über Gott schweben und daher kaum seinen Thron bilden können. Stattdessen zelebrieren sie den ständigen Lobgesang Gottes. Ein weiterer Unterschied ist, dass Seraphim ein zusätzliches Flügelpaar besitzen, mit dem sie ihr Gesicht bedecken können.<sup>188</sup>

Sowohl Jesaja als auch Ezechiel bedienen sich der Vorstellung, dass die Verbindung in der Vision zum thronenden Gott im himmlischen Tempel durch ein plötzlich auftretendes Abdunkeln oder Aufziehen von Rauch sowie das daraus resultierende Verschwinden Gottes aus seiner irdischen Wohnstätte (Jes 6 und Ezechiel 8–11) erfolgt. Damit geht die Ankündigung der Rückkehr JHWHs und die Wiederherstellung des alten Kultes vor Gott (Ez 43) einher.<sup>189</sup> Die Darstellung von anthropomorphen feurigen Lebewesen, die sich um den Thron Gottes befinden und in einem engen Zusammenhang zu brennenden Kohlen stehen, findet sich sowohl bei Jesaja und Ezechiel als auch in anderen Stellen des Alten Testaments wieder. Es ist nicht davon auszugehen, dass obwohl sich beide Wesen teilweise in ihrem Äußeren, wenn nicht sogar ihren Begleiterscheinungen (Blitze und Donner) ähneln, sie jeweils eine Kategorie der anderen visionären Gestalt bilden oder stattdessen als eine Einheit zu verstehen sind.<sup>190</sup> Wie bereits dargestellt wurde, so war sich Ezechiel, bzw. die Autoren von Ez 10 der Existenz der Seraphim bewusst und anstatt die Gelegenheit zu nutzen, ihnen ein weiteres Kapitel zu „schenken“, werden die ezechielschen Wesen zumindest namentlich von denen der Seraphim unterschieden. Dies zeugt von einem bewussten Abgrenzen der ezechielschen Wesen von jenen der Jesaja-Vision und belegt somit, dass es sich in den Augen der Autoren um zwei verschiedene Visionswesen gehandelt haben muss.

187 Ego 1989, S. 153 (PesR 33/155b): „Weil die Bühne, auf der die Leviten sangen unten nicht mehr ist, ist sie auch oben nicht mehr.“ Beate Ego gibt in den Fußnoten 37/38 ausführlichere Anmerkungen zu der Übersetzung der Textelemente „Bühne“ sowie „auf der die Leviten sangen“ an.

188 Greenberg 1983, S. 55.

189 Hartenstein 2007, S. 173.

190 Wulff 1894, S. 6.

## II Die Inszenierung von Seraphim und Cherubim – Der Wunsch nach Ordnung und sein einher- gehendes Chaos

Wie zu sehen war, ist die Lektüre der biblischen Schriften kein leichtes Unterfangen und die verschiedensten Auslegungen erschweren eine klare Auslotung des Bestandes. Dass diese Texte allerdings nicht mehr die altorientalischen und ägyptischen Bilder vor Augen gehabt haben dürften, wird spätestens ersichtlich, wenn man auf die hebräische Etymologie der Namen der Gestalten eingeht. Deshalb und auf Grund der Tatsache, dass bei keinem der frühen Kirchenväter ein Hinweis auf die möglichen altorientalischen, bzw. ägyptischen Ahnen der heiligsten Wesen um Gott zu finden ist, ist anzunehmen, dass die Ikonographie von Tempelwächtern und anderen heiligen Schutzwesen des Alten Orients und Ägyptens nicht in die Bildwelt des Christentums mit einfließt. Zwar mag das Gedankengut über die Bibeltexte und profanen Schriften tradiert worden sein, jedoch wurde die ikonographische Verbindung zu den möglichen altorientalischen, bzw. ägyptischen Wurzeln von Seraphim und Cherubim gekappt, wenn man sich zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch deren bewusst war. Das junge Christentum, eine Abspaltung des Judentums, will neu und reformatorisch sein und zugleich das Wort Gottes sowie seines Sohnes in die Welt tragen. Das massive Bedürfnis der Legitimation als eigenständige und einzig wahre Religion zeigt sich vor allem dadurch, dass man in zahlreichen Texten und Visionen des Alten Testaments die Figur Christi oder die der Trinität hineinzudeuteln versucht. Selbst die Wesen um Gott herum verlieren teilweise sogar ihre eigene Integrität und werden als Mächte oder Ausdrucksweisen Gottes und seines Sohnes verstanden. Sie sind nunmehr nicht mehr bloße Wächterfiguren oder Thronwägen Gottes. Sie sind Analogien zum Wort Gottes, bisweilen sogar Gottes Sohn selbst und erscheinen in neuen literarischen und künstlerischen Ausdrucksformen.

Vor allem der Umstand, dass sie bildlich wiedergegeben werden, unterscheidet das Christentum vom Judentum, denn es findet sich keinerlei Hinweis auf jüdische Ausgestaltungen der Wesen in diversen Bildmedien. Vielmehr bleiben sie Teil der schriftlichen Textkultur, die teilweise sogar nur bestimmten Personengruppen zugänglich waren, da die Beschreibungen der göttlichen Visionen für den „einfachen“ jüdischen Gläubigen als nicht zumutbar/erfahrbar angesehen wurden.

Eines jedoch bleibt den beiden visionären Gestalten erhalten: Seien sie nun heilige Ausdrucksformen Gottes oder noch Thron- und Schutzwesen im Sinne des Alten Testaments; sie sind stets Teil einer Sphäre, die dem Menschen nicht zugänglich ist. Cherubim und Seraphim markieren Bereiche, ob im hierarchisch strukturierten Himmel oder in den Visionen der Propheten, die der Mensch weder verstehen noch erfassen kann. Es lässt sich feststellen, dass, wenn auch ihr imaginatives Setting aus der altorientalischen und ägyptischen Welt „verloren“ gegangen ist, zumindest ihre semantische

Bedeutung als enigmatische Mischwesen, die heilige Orte oder göttliche Figuren bewachen oder umgeben und diesen zugleich als Thron dienen, die Jahrhunderte überdauert hat. Zwar mag die griechische und römische Antike kaum Überlieferungsspuren aufweisen, jedoch finden sich in einzelnen Textfragmenten durchaus Spuren, die auf das Fortbestehen des Grundgedankens rätselhafter Mischwesen hindeuten. Stets tauchen sie an Grenzen zu unbekanntem oder fremden Bereichen auf und markieren sie, ob lebendig oder durch ihre Gerippe, wie Herodot berichtet.<sup>1</sup>

Fest steht, dass Cherubim und Seraphim als Trennstrich zwischen der irdischen und der nicht erfassbaren göttlichen Welt stehen und dadurch eine hoch göttliche Aura erhalten, die sie von anderen Himmelswesen unterscheidet. Weder Seraphim noch Cherubim können vom Menschen sinnlich oder intellektuell erfasst werden. Sie leiten die Unantastbarkeit Gottes ein und beschreiben den Beginn einer vom Menschen nicht zu überwindenden Sphäre – die direkte Umgebung Gottes. Dass sich dies nicht nur im literarischen oder rein gedachten Umfeld ausdrückt, soll im folgenden Abschnitt meiner Arbeit veranschaulicht werden. Wie und mit welchen Mitteln schafft man es diese hochkomplexen Wesen zu verbildlichen, ohne dabei ihren Kern zu verfehlen? Ist es möglich mit den komplexen Vergleichsbeschreibungen der Propheten eine Ikonographie zu entwickeln, die den diffizilen Diskursen standhält? Und ist dem frühchristlichen Menschen bewusst, dass es sich bei Seraphim und Cherubim nicht um ein und dieselben Wesen handelt?

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich daher, basierend auf den biblischen Untersuchungen, mit den bildlichen Darstellungsvarianten der Seraphim und Cherubim. Dabei werden alle einzelnen möglichen Ausdrucksformen der visionären Wesen vorgestellt. Im Zuge dessen soll aufgezeigt werden, bis zu welchem Grad die Wesen tatsächlich voneinander unterschieden werden und ab wann ihre biblischen Beschreibungen im frühchristlichen Erscheinungsbild miteinander vermischt werden. Inwieweit tritt tatsächlich eine von Oskar Wulff beschriebene vermeintliche „ikonographische Verwirrung“ ein,<sup>2</sup> zumal festgestellt werden wird, dass der vorgegebene biblische Setzkasten nicht immer ein Garant für die einwandfreie Identifizierung der Wesen ist?

Basierend auf dieser Problematik werden im Anschluss die wichtigsten ikonographischen Kontexte untersucht. Gibt es bevorzugte Darstellungsweisen in einzelnen Kontexten, die einen Rückschluss auf die Identität der Wesen – Seraphim oder Cherubim – erlauben? Doch nicht nur die visionären Gestalten an sich sollen dadurch bildlich erfasst werden, sondern vor allem ihre Funktion im einzelnen Bild. Diese stützt sich, wie zu sehen sein wird, vermehrt auf die biblischen Schriften. Einzelne ikonographische Kontexte, die im frühen Christentum entstehen und meist auf zeitgenössischen Vorstellungen basieren, greifen die eigentlichen Traditionen der biblischen Texte auf und setzen so die Wesen in neue Kontexte. Hierzu zählt unter anderem die Koimesis,

1 Herodot – Brodersen 2005, S. 91–93 (Hist. II, 74ff.).

2 Wulff 1894, S. 73 ff.

die Entschlafung Mariens. Weitere ikonographische Phänomene, wie die Apostelkommunion und Darstellungen der Himmlischen Liturgie, werden im dritten, liturgischen Teil der Arbeit behandelt; verdeutlichen sie doch einmal mehr das byzantinische Liturgieverständnis und seine Verbindung zu den enigmatischen Wesen im Ritus.

## 1 Am Anfang war das Wort – Cherubim auf magischen Gemmen

Wie bereits angemerkt ist im frühen Christentum kein einziges ikonographisches Beispiel bekannt, in denen Seraphim und Cherubim erscheinen. Erst ab frühestens Mitte des 4. Jh. treten mit dem Baptisterium von Neapel (Abb. 29) nach und nach die Gestalten visuell in Bildmedien auf. Eine Aussage über die ikonographische Entwicklung und Relevanz der Wesen in den ersten Jahrhunderten ist daher kaum zu treffen. Ein Zusammenhang mag sicherlich darin zu finden sein, dass in den ersten beiden Jahrhunderten das Christentum sich erst als eigenständige Religion formiert und zunächst durch die massiven Verfolgungen in seiner Entfaltung eingeschränkt wird. Dementsprechend finden sich in den Szenen aus dem Leben Christi die ersten bildlichen Belege des Christentums in den italienischen Katakomben erst ab dem 3. und 4. Jh., die die Toten in einen Heil versprechenden Kontext versetzen.<sup>3</sup>

Es sind jedoch nicht nur Bilder in ikonographischen Kontexten und literarische Quellen allein, die uns Auskunft in den ersten Jahrhunderten über die Vorstellung der Cherubim und Seraphim geben, sei sie jüdischer oder christlicher Prägung: So belegen magische Gemmen vom 3. bis ins 6. Jh. zumindest inschriftlich die Präsenz der Cherubim in der Spätantike. Hierbei handelt es sich um Halbedelsteine, in die Inschriften, Darstellungen von Symbolen, anthropomorphen sowie zoomorphen Figuren und Mischwesen eingeritzt sind. Ihre Verbreitung beschränkt sich hauptsächlich auf den Mittelmeerraum, wobei sich ihre Bild- und Formensprache an älteren Exemplaren des östlichen Mittelmeerraums orientiert und ägyptische, babylonische, frühjüdische und griechische Einflüsse aufzeigt, die vor allem in ägyptischen Zauberpapyri wiederzufinden sind.<sup>4</sup> Besonders ab dem 2. und 3. Jh. ist auf Grund des Befundes anzunehmen, dass jene Gemmen in größeren Produktionseinheiten bis ins 5. und 6. Jh. hinein gefertigt werden.<sup>5</sup>

Die handlichen Gemmen der Spätantike wappnen den Besitzer als Schutzamulette vor Bösem, Krankheiten, Unglück und Misserfolgen. Man trägt sie als Anhänger um

3 Vgl. weiterführende Literatur hierzu u. a.: Hertling 1955; Stützer 1983; Fiochi Nicolai u. a. 1998; Dresken-Weiland 2010.

4 Lotz 2005, S. 21: Lotz führt ferner aus, dass jene Zauberpapyri detaillierte Beschreibungen einer „energetischen ‚Aufladung‘ und Anwendung der Gemmen“ beinhalten; Schwartz 1981, S. 497: Heute sind noch in etwa 15 Zauberpapyri bekannt, welche sich u. a. in Berlin, Leiden, London und Paris befinden und meist in das 4. Jh. n.Chr. datiert werden. Almuth Lotz nimmt deshalb an, dass auch die spätantiken Gemmen vornehmlich in Ägypten produziert werden.

5 Lotz 2005, S. 21.

den Hals oder aufbewahrt in kleinen Kapseln oder Lederbeutelchen am Körper.<sup>6</sup> Der magische Inhalt, der z. B. in ägyptischen Gemmen vorzufinden ist, bleibt als solcher bestehen, nur dass einzelne „*allzu ausgeprägte [...] heidnische [...] Züge beseitigt*“ werden.<sup>7</sup> Allerdings sollte angeführt werden, dass das Wirken von Magie und Zauberei im Christentum meist verachtet wird oder zumindest einen schalen Beigeschmack mit sich führt. Im Zweifelsfall sind es Heilige, die von Zauberverflüchen betroffene Personen wieder entzaubern und unter anderem mit heiligen Gemmen oder ähnlichen Objekten „heilen“.<sup>8</sup> Es ist zum Beispiel von syrischen Säulenheiligen bekannt, die an hilfeschuchende Pilger kleine heilbringende Artefakte verkaufen, um diese zu beschützen oder „Verfluchte“ zu retten. In einen ähnlichen Kontext müssen sieben, vermutlich aus dem Mittelmeerraum stammende Gemmen verstanden werden, die Cherubim inschriftlich erwähnen, ohne jedoch auf einen rein christlichen Kontext hinzuweisen. Dies begründet sich vor allem auf ihrer Nennung in Kombination mit dem Erscheinen der eigenartigen göttlichen Wesen „Chnoubis“ oder „Abraxas“.<sup>9</sup> Diese vermutlich aus dem Mittelmeerraum stammenden Gemmen erwähnen Cherubim inschriftlich. Trotz des geringen Befundes kristallisieren sich vier Kategorien heraus, die kurz besprochen werden sollen:

- I. Nennung der Cherubim neben Gott und verschiedenen Erzengeln (Kat. Nr.: Gem.03/04/06)
- II. Nennung der Cherubim zusammen mit Helios (?) (Kat.Nr.: Gem.05)
- III. Nennung der Cherubim zusammen mit Chnoubis oder Abraxas (Kat. Nr.: Gem.01/02)
- IV. Nennung der Cherubim und vermutlich ihre Darstellung als Statuetten neben der Bundeslade (Kat. Nr.: Gem.07)

Der gemeinsame Nenner der vier Gruppierungen ist der, dass die Gemmen alle in eine Art „magischen“, Kontext gesetzt werden. Durch die Anrufung Gottes, Chnoubis, Abraxas und den himmlischen Wesen soll ein besonderer Schutz sowie Beistand erbe-

<sup>6</sup> Lotz 2005, S. 22.

<sup>7</sup> Schwartz 1981, S. 509; Schwartz gibt einen ausführlichen Einblick in die Bedeutung und Entwicklung magischer Zauberpapyri sowie Gemmen.

<sup>8</sup> Schwartz 1981, S. 506.

<sup>9</sup> Schwartz 1981, S. 492: Der Name Chnoubis/Chnubis oder Chnumis geht auf einen altägyptischen Gott zurück, der vor allem im astrologischen Kontext erscheint, jedoch nicht in den Zauberpapyri. Schwartz nimmt an, dass er als Heiler von Magenschmerzen angesehen wird; vgl u.a.: Dasen – Nagy 2012; eine einzige der vorliegenden Gemmen nennt die Cherubim auf der Rückseite und den Gott Abraxas auf der Vorderseite. Abraxas ist im griechisch-römischen Ägypten der Gott des Jahres. Die Quersumme seiner Buchstaben als Zahlenwert ergibt 365 und folglich die Tage im Jahr:  $\alpha=1$ ,  $\beta=2$ ,  $\rho=100$ ,  $\alpha=1$ ,  $\sigma=200$ ,  $\alpha=1$ ,  $\xi=60$  365 (Merkelbach – Totti 1990, S. IX). Allerdings merkt Schwartz hierbei an, dass, wenn man tatsächlich nach einem Wort mit diesem Zahlenwert gesucht hätte, andere Beispiele plausibler gewesen wären. Er führt hier die namentliche Abwandlung des Gottes Mithras als Beispiel an. Ferner bemerkt Schwartz, dass es nicht immer einfach ist, Götternamen und Zauberformeln voneinander zu unterscheiden, hierzu zählt für ihn auch „Abraxas“. Allen Gemmen bleibt jedoch der beschwörende Charakter ihrer Formeln gemein, die meist um sofortige Hilfe oder Schutz bitten (Schwartz 1981, S. 501, 505).

ten und gewährleistet werden. Dies wird durch die Nennung mit den Erzengeln betont, da jene meist um Schutz und Hilfe vor dem „Bösen“ angerufen werden. Interessant ist jedoch, dass Cherubim meist am Ende der „Anrufungsliste“ erscheinen. Es stellt sich daher die Frage, ob hier bereits ein hierarchisches Denkmuster zu sehen ist, das, entgegen der späteren Vorstellung des Dionysius Areopagita Cherubim nicht an die Spitze der himmlischen Heerscharen, sondern hinter die Erzengel? Allerdings sollte überlegt werden, ob nicht jene zuerst genannt werden, von denen am ehesten und schnellsten Schutz und Hilfe erwartet werden kann. Cherubim stehen laut den biblischen Texten in keinerlei direktem Kontakt zum Menschen und haben ebenfalls keine wirkende Funktion inne. Werden Sie deswegen aufgeführt, weil sie indirekt Gott repräsentieren und dadurch direkten göttlichen Schutz versprechen könnten? Eine andere Überlegung wäre, dass man sich der eigentlichen Funktion und Rolle von Cherubim überhaupt nicht bewusst ist. Ihre Nennung erfolgt deswegen, weil man weiß, dass sie „irgendwie“ bei Gott zu verorten sind, mächtige Fähigkeiten haben und vor allem höchst enigmatisch sind. Vielleicht zeigt ihr Erscheinen neben den doch recht bekannten Erzengeln, dass man im Sinne einer spätantiken „Marketingstrategie“ noch ein mysteriöseres heiliges Wesen anführt, um den Träger einmal mehr in Sicherheit zu wiegen. War man sich daher der eigentlichen Bedeutung der Cherubim bewusst oder wurden sie eben deshalb auf jenen Amuletten angeführt, weil man von ihrer hohen Gottesnähe und enigmatischen Schutzfunktion angezogen wurde?

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass es unklar ist, für wen genau die Gemmen bestimmt waren. Die Zuordnung zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht ist meines Erachtens nicht möglich und es sollte nicht auf Grund der Einfachheit mancher gefertigten Gemmen davon ausgegangen werden, dass sie nicht auch eine wohlhabende Person besessen haben könnte. Des Weiteren ist auch die kulturelle Zuordnung auf Grund der Vermischung mehrerer Kontexte – sei es mit Abrasax oder Chnoubis – nicht klar christologisch definierbar.

Auf Grund der hebräischen Inschriften auf ihrer Rückseite sowie der möglichen Darstellung zweier Cherubim-Gestalten neben der Bundeslade auf der Vorderseite von Gemme 07 (Abb. 30), nehme ich an, dass es ein jüdisches Objekt ist. Gemme 03 (Abb. 31) hingegen, ist vermutlich als einzige klar einem christlichen Kontext zuzuweisen: Auf der Vorderseite erscheint ein nimbiertes Reiter, der als der eine Gott bezeichnet wird, der das Böse besiegt. Die Rückseite führt die Auflistung Gott Sabaoth, Michael, Gabriel, Uriel und Cherubim an. Gerade das Motiv des Reiters wird später fester Bestandteil der christlichen Ikonographie und vor allem für Christus, Reiterheilige oder Engel benutzt. Es müsste sich demnach um ein sehr frühes Beispiel dessen handeln.

Das inschriftliche Auftauchen der Cherubim im 3. und 4. sowie im 5. und 6. Jh. auf den vorgestellten Gemmen zeigt, dass sie außerhalb des liturgisch-kirchlichen Bereichs Einklang in alltägliche, Unheil abwehrende Praxen finden. Inwieweit die profane Vorstellung an ihre komplexe Bedeutung heranreicht, ist nicht bekannt. Allerdings drückt ihre Nennung neben den Erzengeln und Göttern aus, dass man sich ihrer Figur nicht

nur bewusst ist, sondern sie auch klar in den Kreis himmlisch-göttlicher Wesen einzuordnen weiß. Dass sie nun an letzter Stelle genannt werden, muss nicht unbedingt bedeuten, dass sie hierarchisch, „unter“ den Erzengeln eingeordnet wurden. Womöglich erscheinen sie deswegen, weil man sie aus rituellen Praxen der jüdischen oder christlichen Liturgie kennt.

Die Interpretation ihres Erscheinens auf den „magischen“ Gemmen kann letzten Endes nicht gelöst werden und unterliegt Mutmaßungen. Allerdings zeigt es, dass Cherubim nicht „plötzlich“ in der christlichen Ikonographie auftauchen, sondern fester Bestandteil der jüdischen und christlichen Vorstellungswelt des göttlichen Himmels sind. Die bildliche Darstellung von Seraphim und Cherubim im frühen Christentum entspricht somit keinem „Revival“ der Wesen. Stattdessen belegen die Gemmenfunde die stete Präsenz der Wesen im jüdischen und christlichen Glauben, mit dem Unterschied, dass im Gegensatz zum Christentum keine bildlichen Beispiele von Seraphim und Cherubim im jüdischen Kultkreis bekannt sind. Dies könnte vor allem damit zusammenhängen, dass nicht jeder die Kapitel Jesajas und Ezechiels lesen durfte und es somit erst recht nicht möglich war die darin beschriebenen Wesen und Visionsszenen bildlich darzustellen.

## 2 Versuch eines Überblicks der Darstellungsmodi

Auf Grundlage der genannten Bildbeispiele bei Oskar Wulff und Dimitrios Pallas sowie weiterer eigenständiger Recherchen, wurde von mir eine Datenbank erstellt, um einen besseren Einblick in die ikonographische Entwicklung, Verbreitung und das Aussehen von Seraphim und Cherubim zu erhalten.<sup>10</sup> Es ist davon auszugehen, dass das bildliche Auftreten der Wesen zahlenmäßig weitaus größer gewesen sein muss. So konnte ich während meiner Recherchen feststellen, dass in Ländern, wie z. B. der Türkei, Georgien, Armenien, Kroatien, etc. noch heute zahlreiche Bildbeispiele existieren, von denen jedoch keine oder nur sehr schlechte Photographien vorliegen. Eine Untersuchung der jeweiligen regionalen Ikonographie-Entwicklungen von Seraphim und Cherubim ist naheliegend und noch ausstehend.

Im Laufe der Untersuchung der vorliegenden Bildbelege nach Mustern, oder auffälligen Merkmalen konnte ich bald feststellen, dass der ikonographische Setzkasten der Wesen hauptsächlich durch die im ersten Teil der Arbeit vorgestellten biblischen Visionsberichte von Jesaja, Ezechiel und der Apokalypse beeinflusst werden. Die Zusammenstellung der einzelnen Elemente mag zwar nicht immer „richtig“ mit den jeweiligen Bibelstellen übereinzustimmen, jedoch bleiben sie beständig. Zu diesen retardierenden Momenten gehören die Vielzahl der Flügel der Wesen, welche häufig mit Augen übersät sind, die Tatsache, dass ein Körper entweder mit einem anthropo-

<sup>10</sup> Wulff 1894; Pallas 1978; ein tabellarischer Überblick über sämtliche bis dato gefundenen Bildbeispiele findet sich im Anhang, sortiert nach heutigen Ländergruppen.

morphen Gesicht oder den vier ezechielschen Köpfen versehen ist oder der Umstand, dass sie des Öfteren von flammenden Rädern begleitet werden. Schnell wurde mir in meiner Auseinandersetzung bewusst, dass ich eine Art System suchen oder notfalls konstruieren musste, um der Vielzahl von Darstellungsvarianten der Wesen Herr zu werden. Gemäß meiner anfänglichen Überzeugung, dass sich die Darstellung der Wesen vollends an ihren Beschreibungen in den Bibeltexten orientieren, trennte ich die ikonographischen Abbilder der Seraphim strikt von jenen der Cherubim. Doch bald musste ich mir eingestehen, dass ich mich und meine Arbeit dadurch limitierte, zumal eine vermeintliche „Verwirrung“ der Darstellungsmodi in den einzelnen Vorlagen auftrat, wie Oskar Wulff sie bereits proklamierte.<sup>11</sup> Oftmals konnte ich daher nicht sagen, welche Gestalt abgebildet ist. Eine neue Art der Gruppierungsmöglichkeit der Wesen musste gefunden werden.

Ähnlich wie Oskar Wulff, systematisiert auch Pallas in seinem Lexikonartikel die Erscheinungsformen der Seraphim und Cherubim: Die erste Gruppe bilden die Cherubim des *einfachen Typus*, die vornehmlich auf dem Text Ezechiels basieren. Eine weitere Strömung ihrer Darstellung äußert sich in den Figuren der sogenannten Tetramorphen. Sie sind entweder im Sinne Ezechiels als in einer Figur mit vier Köpfen dargestellt oder nach dem apokalyptischen Verständnis in vier separate Wesen unterteilt. Diese losgelösten Wesen werden gemeinhin als die *apokalyptischen Wesen* bezeichnet. Die letzte Einheit bilden die Evangelistensymbole, die sich langsam und nicht von Anbeginn aus den Tetramorphen herausbilden.<sup>12</sup> Diese drei Gruppen, finden sich in ähnlicher Weise in meiner Arbeit wieder, jedoch habe ich sie um eine weitere Kategorie erweitert, den Engels-Typus. Des Weiteren beschränke ich die erste Gruppe des *einfachen Typus* nicht auf Cherubim, sondern sehe in ihr die Möglichkeit der Darstellung von Seraphim. Dies wird durch den Titel Hagia Sophia-Typus ausgedrückt, da hierbei exemplarisch zunächst nicht gesagt werden kann, ob es sich im **byzantinischen** (nicht biblischen) Verständnis um Seraphim oder um Cherubim handelt. Pallas zweite Kategorie der tetramorphen Erscheinung der Wesen behalte ich bei, jedoch erkenne ich den vier Häuptern die Möglichkeit ab, dass sie sich körperlich voneinander trennen können. Der vorgestellte Tetramorph-Typus wird daher stets durch **einen** Körper mit vier Köpfen gebildet. Die Trennung der vier Gesichter hin zu eigenständigen Figuren, was letzten Endes in der Herausbildung der Evangelistensymbole gipfelt, soll plausibler Weise den Titel Apokalypse-Typus tragen. Alle vier Gruppen werden jedoch aufzeigen, dass eine alleinige Typologisierung, die von der Anzahl der Flügel, Augen oder Köpfe abhängig gemacht wird, kein zufriedenstellendes Ergebnis liefern vermag.

Jedem der vier Haupttypen werden ein oder zwei Hauptbeispiele vorangestellt werden, das durch seine eigene historische Beschaffenheit die Grundbedeutung aufzei-

<sup>11</sup> Wulff 1894, S. 73 ff.

<sup>12</sup> Pallas 1978.

gen wird. Weiterführende Vergleiche werden in den darauffolgenden Schritten diese Grundbedeutung überprüfen, bestärken oder im jeweiligen Fall erweitern.

Die Typen-Definition wurde jeweils bestmöglich nach ihrem Aussehen bestimmt und soll noch nicht auf eine Unterscheidung zwischen den Wesen der Cherubim und Seraphim abzielen. Vielmehr soll ein Eindruck dessen vermittelt werden, wie sie in den unterschiedlichsten Situationen erscheinen. Eine Kategorisierung ist daher in meinen Augen äußerst sinnvoll. Dadurch kann später herausgearbeitet werden, ob ein Konnex zwischen äußerer Gestalt und Sinngehalt vorzufinden ist. Natürlich ist mir die Problematik des Begriffes einer Typologie in kunsthistorischen Untersuchungen bewusst, vor allem, da hierdurch die Gefahr besteht, die Sichtweise auf die einzelnen Darstellungsmodi zu sehr zu beschränken und dadurch einzelne regionale oder zeitliche Phänomene zu negieren, da sie nicht in das Raster passen. Davon möchte ich Abstand nehmen. Mein vorgelegtes System soll einen ersten Überblick über die grundlegenden Varianten bieten und zusammen mit der im Anschluss zu findenden ikonographischen Besprechung aufzeigen, welche Tendenzen durch diese Gruppen festgestellt werden können. Gibt es Typen, die nur in bestimmten ikonographischen Kontexten erscheinen oder existieren wiederum Modi, die in allen Bereichen auftreten können?

Des Weiteren möchte ich mich in einzelnen Besprechungen von Beispielen von einer Zuordnung der Gestalten der Seraphim und Cherubim distanzieren. Begriffe wie „Wesen“, „Gestalt“ und „Geschöpf“ sind bewusst gewählt worden, um einer voreiligen Identifizierung der Abbildungen zu entgehen. Vorab sei diesbezüglich angemerkt, dass es Hinweise gibt, die darauf hindeuten, dass eine eindeutige Unterscheidung beider Visionswesen nicht immer intendiert und notwendig war. Doch hierzu später mehr.

In den folgenden Kapiteln sollen alle vier Typen einzeln vorgestellt und beschrieben werden. Wie bereits angemerkt, wird dabei das Hauptaugenmerk auf ausgewählten Beispielen liegen, die im Laufe der Arbeit immer wieder auftauchen werden. Dies soll zum einen ein besseres Gefühl für die einzelnen Varianten vermitteln, ohne zu große Verwirrung zu stiften und zum anderen die Möglichkeit darlegen, einzelne historische Ereignisse herauszuarbeiten und in eine Verbindung mit den Abbildungen der Seraphim und Cherubim zu setzen. Dabei soll nicht der Eindruck einer stringent zurück verfolgbaren Entwicklung der Wesen vermittelt werden. Eine stichfeste Rekonstruktion ist auf Grund zahlreicher fehlender Belege, vor allem aus den ersten Jahrhunderten nicht möglich. Des Weiteren verläuft keine kulturelle Entwicklung linear, selbst wenn Zeitpfeile oder historisierende Tabellen, wie auch im Anhang zu finden, derartiges suggerieren.

## 2.1 Der Hagia Sophia-Typus

Der Hagia Sophia-Typus bildet als erste Kategorie den Grundtypus von Cherubim und Seraphim. Wie der Name bereits vermuten lässt, ist die Darstellung der vier sechsflügeligen Wesen in den Pendentifs der Hauptkuppel der Hagia Sophia maßgebend (Abb. 1). Zwar fallen die Mosaik der Gestalten erst in das 14. Jh., in die Regentschaft von Johannes V. Palaiologos (1341–1391) und Johannes VI. Kantakouzenos (1347–1354),

jedoch ist festzustellen, dass alle weiteren Beispiele dieser Gattung, den Geschöpfen der Hagia Sophia stark ähneln.<sup>13</sup> Die Wahl der Begrifflichkeit fällt im ersten Moment auf das bekannteste Beispiel seiner Gattung, nicht auf das vermeintlich früheste: Ein Kapitell aus dem späten 5./frühen 6. Jh., welches sich heute im Archäologischen Museum in Istanbul befindet (Abb. 2). Die Tatsache, dass die Hagia Sophia seit jeher ein Vorbild in der Ausgestaltung byzantinischer Kirchen ist und der Umstand, dass im 11. Jh. die Wesen auf diese Art in den Pendentifs unterschiedlicher Kirchen des Reiches zu finden sind, lässt annehmen, dass die Pendentifs der Hagia Sophia vor der heutigen Mosaizierung nicht „leer“ waren. Die Vermutung, dass sich in diesem Kirchenraum zuvor ähnliche Darstellungen der Wesen befunden haben, die womöglich nach dem Ikonoklasmus angebracht wurden, muss unbeantwortet im Raum stehen bleiben.

Auch wenn kein tatsächlicher Bericht über die ursprüngliche Mosaizierung der Pendentifs der Hagia Sophia vorliegt, soll ein Gedanke einer möglichen Ausgestaltung vorgetragen werden: Es könnte angenommen werden, dass sich bis zum Ikonoklasmus rein figürliche Darstellungen in den Pendentifs befanden, wie etwa die vier Evangelisten, Propheten, oder ähnliches. Diese wurden jedoch im Bilderstreit entfernt und erst nach und nach im Anschluss ergänzte man die anikonischen Bilder durch figürliche im Narthex, Naos und den Galerien.<sup>14</sup> Es würde durchaus Sinn machen, dass erst nach dem Ikonoklasmus – mit Verzögerung – die alternative Darstellung von Heiligkeit durch die Wesen in den Pendentifs „entdeckt“ wurde. Dies würde das Erscheinen weiterer Pendentif-Gestalten dieser Art oder des Tetramorph-Typus (siehe unten) im restlichen Reich ab spätestens dem 11. Jh. erklären.

Auch wenn die konkrete Datierung der Pendentif-Mosaik der Hagia Sophia in das 14. Jh. und eher an das Ende der zeitlichen Untersuchung dieser Arbeit fallen, möchte ich dennoch jene als Hauptbeispiel dieser Kategorie belassen. Vor allem auf Grund des einschlägigen Namens und dem Umstand geschuldet, dass dieses Mosaik mehrheitlich bekannter als andere möglichen Beispiele ist, und eine Erklärung des Grundtyps einfacher und anschaulicher daran erfolgen kann. Des Weiteren erscheint diese Darstellungsart im gesamten Reich und spiegelt einen Darstellungstrend wider, der spätestens ab dem 9. Jh. fest etabliert ist.

### 2.1.1 Beschreibung des Grundtypus

Die Darstellung des Wesens ist eine recht schlichte und vor allem in ihrer Grundform ohne jegliche Attribute, Füße, Hände, Räder oder Heiligenschein. Wie bei Jesaja beschrieben, besitzt der Hagia Sophia-Typus sechs oder nach Ezechiel vier Flügel: Zwei Flügel sind über den Körper nach unten gelegt und verbergen diesen; zwei Flügel sind über den Kopf gelegt und umrahmen das Gorgonen-artige Gesicht. Im Falle der Hagia Sophia erstrecken sich zwei weitere Flügel auf Höhe des Gesichtes seitlich nach links und rechts.

<sup>13</sup> Teteriatnikov 2017, S. 33.

<sup>14</sup> Teteriatnikov 2017, S. 31.

Je nach Auftreten können dem Wesen Hände oder Füße beigefügt werden (Abb. 7), die unter dem Federkleid hervorschauen. Vor allem in der westlichen Tradition ist zu beobachten, dass je jünger die Beispiele werden, Teile von Gewändern unter den Federn freigelegt werden, wodurch sie eine immer anthropomorpher werdende Assoziation erhalten. Es kann davon ausgegangen werden, dass Hände und Füße von Anfang an Bestandteil des ikonographischen Setzkastens des Hagia Sophia-Typus sind, da sowohl bei Jesaja als auch bei Ezechiel von ihnen die Rede ist. Als Beispiel kann ein liturgischer Fächer, ein sogenanntes Flabellum, aus Syrien genannt werden, welches auf die Jahre um 577 zu datieren ist (Abb. 14). Zu sehen ist eine Darstellung, wie sie ebenfalls in der Hagia Sophia in Konstantinopel gezeigt wird, allerdings mit dem Unterschied, dass links und rechts, unterhalb der seitlichen Flügel je eine Hand aus dem Federkleid gestreckt wird, deren Handflächen nach oben hin geöffnet sind. Zwischen dem unteren Flügelpaar strecken sich zwei Füße nach unten. Doch nicht nur Hände und Füße erscheinen bei diesem Exemplar des Hagia Sophia-Typus, sondern auch zwei flammende Räder, die jeweils links und rechts der Gestalt abgebildet werden.

### 2.1.2 Weitere Attribute

Schauen unter dem Federkleid Füße hervor, so ist es oft der Fall, dass das Wesen auf einem oder mehreren Rädern oder einem Wagen ähnlichen Konstrukt steht und nicht nur, wie bei dem Flabellum zu sehen war, von ihnen begleitet wird. Diese Räder finden sich nur bei Ezechiel und können in seltenen Fällen losgelöst als eigenständiges Wesen verstanden werden, wie in der Wiener Genesis (Abb. 12) zu sehen ist. Ohne zu viel vorwegzunehmen, kann die Darstellung von jenen Rädern als himmlischer „Marker“ verstanden werden, durch welchen einmal mehr himmlische Geschöpfe und ihre göttliche Präsenz vergegenwärtigt werden sollen. Nicht als eigenständige Gestalt, also als jene Ophanim, fungieren diese flammenden Räder vor allem als Art „Tritt“ für die Gestalt (Abb. 7), wie es bei Ezechiel beschrieben wird, wo Cherubim auf Rädern stehen.

Das Hinzufügen eines Heiligenscheins ist spätestens ab dem 8. Jh. zu beobachten. Es kann davon ausgegangen werden, dass mit der Einführung des Heiligenscheins in die allgemeine frühchristliche Ikonographie die Wesen nach und nach damit versehen werden.

Zu guter Letzt ist der Dekor des Federkleides mit Augen anzuführen, der in seiner Ausführung an das eines Pfaus zu erinnern scheint, wie bei dem bereits vorgestellten Kapitell des Archäologischen Museums in Istanbul zu sehen ist (Abb. 2).<sup>15</sup> Diese Dar-

<sup>15</sup> Eine genaue Zuordnung des Kapitells zu einer Kirche ist nicht möglich. Gefunden wurde es im Viertel Çatladıkapı Istanbuls, was nicht nur dem alten spätantiken und byzantinischen Stadtkern Konstantinopels entspricht, sondern vor allem dem Bereich des kaiserlichen Palastareals. Vielleicht könnte sie sogar zur ursprünglichen Ausstattung der Sergios- und Bacchus Kirche, die in eben diesem Viertel gelegen und in das 6. Jh., die Regentschaft Justinians, zu verorten ist, wodurch zeitlich sowie geographisch eine Nähe bestehen würde. Natürlich kann angenommen werden, dass das Kapitell Teil einer anderen Palastkirche war, die heute nicht mehr erhalten ist.

stellungskonvention folgt den biblischen Texten Ezechiel 10 und der Apokalypse. Die Annahme, dass der Hagia Sophia-Typus daher mit den Cherubim gleichzusetzen ist, ist von der Hand zu weisen, da selbst eindeutig zu identifizierende Seraphim mit Augen dargestellt werden: So zeigt fol. 72v der Kosmographie des Indikopleustes (Abb. 6) inschriftlich benannte, sechsflügelige Seraphim im Hagia Sophia-Typus, deren Federkleid mit Augen verziert sind. Eine Auslotung anhand der eigentlichen biblischen Elemente ist folglich nicht möglich und muss auf anderen Wegen vollzogen werden.

### 2.1.3 Zuordnung des Typs

Ausgehend von den Bibelstellen und ihren Beschreibungen könnte man die Feststellung machen, dass alle Wesen mit einem Kopf und sechs Flügeln, Darstellungen von Seraphim sind. Doch ein kurzer Blick auf den Befund zeigt, dass dies nicht ganz einfach ist: Als Beispiel sei fol. 74v der Kopie des 9. Jh. der Kosmographie des Indikopleustes (Abb. 7) anzuführen. Zu sehen sind vier Wesen mit sechs Flügeln, einem Kopf sowie jeweils zwei Händen und Füßen, auf je einem Rad stehend. Auf den ersten Blick und auf Grundlage von Jes 6, erscheint eine Identifizierung als Seraphim durchaus plausibel. Zieht man jedoch die Inschrift hinzu, die sich neben den vier Wesen befindet so ist folgendes zu lesen: *„Der lebende viergesichtige Wagen und die vieläugigen Cherubim.“*<sup>16</sup>

Diese Inschrift zeigt auf, dass die vier Wesen keineswegs Seraphim, sondern die vieläugigen Cherubim sind, die zugleich als Thronwagen Gottes fungieren. Interessanterweise werden die vier Wesen als vier eigenständige Gestalten dargestellt und nicht als eines mit den Eigenschaften von vieren, weshalb anzunehmen ist, dass hier die Offenbarung des Johannes zu Grunde liegt. Dies wird zudem dadurch bestärkt, dass Johannes „seinen“ Wesen jeweils sechs Flügel und nur einen Kopf zuschreibt.

Es kann daher unter keinen Umständen konkret festgesetzt werden, dass es sich bei den Mosaiken der Hagia Sophia Pendentifs um Seraphim oder Cherubim handelt. So könnte es sich auch durchaus um die vier voneinander gelösten apokalyptischen Gestalten handeln, die von den Pendentifs aus gemeinsam als dem darüber befindlichen Thronwagen Gottes verstanden werden müssen. Die an sich textliche Nähe zwischen Jesaja und Johannes sowie der Umstand, dass den apokalyptischen Wesen des Johannes kein „Namen“ zugeschrieben wird, zeigt auf, dass bereits an einem derart frühen Stadium eine konkrete Unterscheidung schwerfällt. Im Zweifelsfall ist bei jedem Beispiel singularär zu prüfen, wer konkret abgebildet ist. Es stellt sich am Beispiel der Hagia Sophia jedoch die Frage, ob es denn überhaupt intendiert ist, die Wesen zu unterscheiden und es vielmehr darum geht, Heiligkeit und Mystik im Namen Gottes auszudrücken, einen sphärischen Übergang vom Irdischen zum Himmlischen zu markieren und die eigentliche Gestalt der Wesen ins Dunkle zu hüllen. Doch davon wird später noch die Rede sein.

16 Ἄρμα ζῶων τετραπρόσωπων καὶ πολυομμάτων χερουβίμ.

## 2.2 Der Tetramorph-Typus

Eine als Erweiterung des Hagia Sophia-Typus zu verstehende Darstellung der Cherubim ist der Tetramorph-Typus. Im Gegensatz zu der ersteren Gruppierung ist ersichtlich, dass eine Identifikation mit den Cherubim und nicht den Seraphim zu vorliegt. Denn, wie dem Titel bereits zu entnehmen ist, ist dieser Darstellung immer die Vierköpfigkeit des Geschöpfes im Sinne Ezechiels gemein: Den Hagia Sophia-Typus als Grundlage nehmend reihen sich um den zentrierten menschlichen Kopf die drei weiteren tierischen Köpfe Adler, Löwe und Stier, ein. Interessanterweise wird die Beschreibung der Cherubim bei Ez 1,10 als Vorlage genutzt, was im Folgenden zu sehen ist.<sup>17</sup>

### 2.2.1 Die vier Gesichter: Mensch, Adler, Stier und Löwe

Wie auf fol. 48r der Kosmographie des Indikopleustes (Abb. 5) zu erkennen ist, erscheint über dem menschlichen Antlitz der Kopf eines Adlers. Zwar wird bei Ezechiel nicht direkt die Lage des Adlergesichtes genannt, allerdings ist davon auszugehen, dass es „hinter“ dem Menschengesicht ist. Wie bereits im theologischen Abschnitt beschrieben wurde, ist nicht davon auszugehen, dass der menschliche Kopf als der dominierende zu verstehen ist, sondern als Beschreibungsausgangspunkt für Ezechiel. Vielmehr „bewegten sich [die Wesen] vorwärts und zurück“, wodurch neben weiteren Stellen aufgezeigt wird, dass die Bewegung aus dem Wesen heraus erfolgt und sich nicht an einem Gesicht orientiert.<sup>18</sup>

Dass der Adlerkopf, wie exemplarisch bei Kosmas zu sehen ist, oberhalb des menschlichen Kopfes angesetzt ist, soll nicht heißen, dass der Adler als „Krone“ des Menschen fungiert. Stattdessen wird versucht aufzuzeigen, dass er sich „dahinter“ befindet und es sich vielmehr um eine perspektivisch verzerrte Anordnung handelt. Würde man dies exakt abbilden, wäre der Adlerkopf nicht sichtbar und es würde ein Kopf fehlen, weshalb die Darstellung als fehlerhaft empfunden worden wäre. Tatsächlich ist kein Beispiel bekannt, das nur drei Köpfe zeigt.

Einzig das Flabellum von Riha (Abb. 13) zeigt den Adlerkopf nicht oberhalb des menschlichen, sondern stattdessen links, neben dem links vom Menschenkopf angebrachten Stierhaupt. Das für die erhaltenen Befunde der Darstellungen von Seraphim und Cherubim, recht früh (um 577) zu datierende Flabellum, zeigt den Versuch die Ezechiel-Stelle zu interpretieren und zu überlegen, wie die perspektivische Darstellung des Adlerkopfes erfolgen könnte. Diese Variante der Bibelstelle wird jedoch nicht angenommen: Bei allen gefundenen und untersuchten Beispielen gleicht die Positionierung des Adlerkopfes stets der Kosmographie des Indikopleustes und gilt somit als Beispiel dafür, wie mit der Auseinandersetzung der Bibelstelle umgegangen wird.

<sup>17</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. (Ez 1,10): „Und das war die Gestalt ihrer Gesichter: Sie hatten ein Menschengesicht, und auf der rechten Seite hatten alle vier ein Löwengesicht, und auf der linken Seite hatten alle vier das Gesicht eines Stiers, und alle vier hatten ein Adlergesicht.“

<sup>18</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. (Ez. 1,14).

Wie bei Ez 1,10 zu lesen ist, sind links und rechts des Menschenhauptes das des Löwen und das des Stiers zu erkennen. Dabei ist auffällig, dass meistens der Löwe rechts und der Stier links des menschlichen Antlitzes auftaucht, wie auch auf dem Flabellum von Riha zu sehen ist. Bei der Durchsicht der Befunde konnte gleichermaßen eine umgekehrte Darstellung – Stier rechts, Löwe links – festgestellt werden: So zeigt eine liturgische Rolle aus dem 11. Jh. (Abb. 32) eben diese Umkehrung der Köpfe. Diese vermeintliche Vertauschung sollte allerdings nicht zu sehr Gewicht verliehen werden, denn vermutlich ist es nur eine Frage der Perspektive und Auslegung des Bibeltextes: Ist die Beschreibung „links“ und „rechts“ bei Ezechiel aus Sicht des Propheten oder des Wesens erfolgt?

### 2.2.2 Die Flügelfrage

Im Gegensatz dazu steht, wie beim Hagia Sophia-Typus, die Anzahl der Flügel, die sowohl mit als auch ohne Augen erscheinen können. Beschreibt Ezechiel die vierköpfigen Wesen noch mit vier Flügeln, erweitert die Johannesoffenbarung die Anzahl, orientiert an Jesaja, auf sechs. Diese Ambivalenz drückt sich in den Darstellungen der tetramorphen Cherubim aus: So wurden 21 von 37 untersuchten tetramorphen Beispielen mit zwei Flügelpaaren und 16 mit drei ausgestattet. Es ist im Zuge dessen auf die Problematik der statistischen Untersuchung hinzuweisen, zumal sicherlich einige nicht publizierte und/oder verschollene Beispiele nicht berücksichtigt werden konnten. Dennoch zeigt der Befund, dass kein „falsch“ oder „richtig“ existiert, sondern es letzten Endes eine Frage des biblischen Vorbildes und des ikonographischen Kontextes ist.

### 2.2.3 Der Heiligenschein

Eine interessante Beobachtung ist bei der Darstellung der Tetramorphen im Rahmen des Heiligenscheins zu machen: Entgegen der vielleicht auftauchenden Meinung, dass die Gesichter des Tetramorph entweder alle mit einem Heiligenschein (vgl. Abb. 33) oder ohne (vgl. Abb. 13) dargestellt werden würden, gibt es durchaus Beispiele, in denen nur das menschliche Gesicht einen Heiligenschein aufweist (vgl. Abb. 34). Von 37 untersuchten Tetramorph-Darstellungen wurden bei 12 Erscheinungsformen alle Gesichter mit einem Heiligenschein versehen und wiederum bei sieben wurde nur das menschliche Antlitz nimbiert. Diese Beobachtung konnte ebenso in der folgenden Kategorie, dem Apokalypse-Typus, gemacht werden, wenn gleich auch die Zahl der Belege deutlich geringer ausfällt – es gibt nur ein Beispiel, das Apsisfresko von Hosios David in Thessaloniki (Abb. 25).

Spannend ist vor allem, dass nur das menschliche Gesicht mit einem Heiligenschein versehen wird und nicht alle anderen. Ob eine individuell wertende Einschätzung der Wesen durch den Künstler vorgenommen wird, ist nicht ersichtlich und kann vorerst nicht geklärt werden. Einzig die Überlegung, dass bereits bei Ezechiel das Gesicht des Menschen als erster in der Beschreibung des vierköpfigen Wesens angeführt wird, könnte mit der vermeintlichen Betonung dessen einhergehen: So ist bei sämtlichen

Tetramorph-Darstellungen der menschliche Kopf mittig und frontal dem Betrachter zugewandt. Eine praktische Überlegung, der Kopf sei deshalb nimbiert, da er sonst womöglich zwischen den Flügeln und den anderen drei Köpfen „untergehen“ könnte, kann ausgeschlossen werden. Allein das Löwen- und Stiergesicht sind meist deutlicher im Profil zu sehen, wenn sie bei einer vierflügeligen Darstellung zwischen den unteren und oberen Flügelpaaren seitlich hervorschauen. Allerdings ist der Adlerkopf stets über dem des Menschen angesetzt und würde dadurch theoretisch im Federkleid des Wesens wenig auffallen. Dies ist kein überzeugendes Argument, warum allein der menschliche Kopf nimbiert wird.

Eine ikonologische Interpretation im Sinne, dass der menschliche Charakter über dem der anderen drei Wesen anzusetzen ist, müsste sich auf literarische Befunde stützen. Da diese jedoch von keiner Priorisierung des menschlichen Gesichtes sprechen, ist diese Auslegung nicht stichhaltig. Eine Hierarchisierung des Wesens in sich ist somit nicht belegbar.

Es sollte vorerst davon ausgegangen werden, dass die singuläre Nimbierung des menschlichen Kopfes vielmehr im Zusammenhang mit der ersten Nennung dessen bei der Beschreibung Ezechiels steht. Der Umstand, dass generell nur Menschen in der byzantinischen, aber auch westlichen Ikonographie nimbiert werden, geht mit dieser Art der Darstellung einher.

#### 2.2.4 Der Tetramorph-Typus – eine eindeutige Zuordnung?

Nur ein einziges Beispiel ist bekannt, auf dem die Darstellung eines Tetramorphen von der Inschrift „*SERAPHIM*“ begleitet wird (Abb. 35). Die in Nantes aufbewahrte Emaille-Plakette (1160–1170) ist auf Grund seiner Ähnlichkeit zu einer weiteren Plakette in Paris (Abb. 33), ebenfalls zum ursprünglichen Emaille-Dekor des sogenannten „Mosan-Kreuzes“ zu rechnen. Auffällig ist, dass beide Emaille-Plättchen nicht nur den identischen Tetramorph – einzig unterschieden durch die begleitenden Inschriften „*ChERVIM*“ und „*SERAPHIM*“ und die unterschiedliche Blickrichtung des Menschengesichtes – zeigen, sondern auch die Rückeroberung der Kreuzreliquie unter Heraclius (610–641) thematisieren, wodurch eine Zusammengehörigkeit der beiden Emailen nahe liegt. Wieso der Seraph mit dem Aussehen eines Tetramorph bedacht wurde, kann sowohl aus Ermangelung der unbekanntenen Plättchen-Anordnung auf dem Kreuz, sowie fehlender Vergleichsbeispiele nicht geklärt werden. Womöglich reflektiert dieser Umstand die Auslegung von Seraphim als eine Kategorie der Cherubim, doch dies kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Trotz dieser unsicheren Interpretation der Emaille-Plakette, kann bei den anderen Beispielen gesagt werden, dass es sich um die Darstellung der tetramorphen Cherubim des Ezechiels handelt. Die Johannesoffenbarung hat ebenso in einzelnen Aspekten auf den Tetramorph-Typus eingewirkt. Die endgültige Lösung der vier Häupter und ihr Erhalt eines eigenen Körpers erfolgt jedoch erst in der folgenden Kategorie, dem Apokalypse-Typus.

### 2.3 Der Apokalypse-Typus

Der im Folgenden zu besprechende Apokalypse-Typus basiert vor allem auf der Johannesoffenbarung, in welcher die vier visionären Gesichter des Tetramorphen Ezechiels voneinander losgelöst werden und zu vier eigenständigen Gestalten „mutieren“. Aus diesem apokalyptischen Kontext heraus ist zu beobachten, dass eine Darstellungsform zwei verschiedene Bereiche bedienen kann. So werden die vier Gestalten dieses Typus sowohl im Sinne der visionären Wesen der Johannesoffenbarung dargestellt als auch in ihrer, unter Hieronymus entwickelten Interpretation, als Evangelistensymbole. Zu Beginn der Untersuchungen benutzte ich anstelle der Bezeichnung als Apokalypse-Typus den des Evangelisten-Typus. Doch bald musste ich feststellen, dass die letzte Benennung der Kategorie schnell zu voreiligen Schlüssen führen kann und suggeriert, dass alle darunter einzuordnende Bildbeispiele als Evangelistensymbole zu lesen sind, was jedoch nicht immer der Fall ist. Vor allem jene, die vor Anfang des 5. Jh. oder noch zeitgleich zu der Auslegung der apokalyptischen Wesen als Evangelisten durch Hieronymus zu datieren sind, sind eher im Sinne der Geschöpfe der Johannesoffenbarung zu verstehen, da davon auszugehen ist, dass sich Hieronymus Exegese nicht innerhalb von wenigen Jahren im gesamten Reich verbreitet.

Bevor hierzu jedoch Stellung genommen wird, soll eine Beobachtung des Typus anhand seiner Erscheinungsformen erfolgen: Wie werden die anlassbezogenen Varianten des Apokalypse-Typus dargestellt?

#### 2.3.1 Der Apokalypse-Typus als Thronwagen/Thron Christi

Von allen untersuchten Beispielen, die in die Analyse eingegangen sind, konnten bis auf wenige Beispiele alle mit der Thron-, bzw. Thronwagenikonographie in Verbindung gebracht werden, auf die im späteren Verlauf noch detaillierter eingegangen wird, denn es soll zunächst nur um das Aussehen der Wesen in diesem Kontext gehen.

Mittelpunkt der Darstellung ist Christus in der sogenannten Mandorla, der auf einem sichtbaren Thron (vgl. Abb. 36), einer Art Regenbogen (vgl. Abb. 25) oder in einem Fall stehend (vgl. Abb. 37) erscheint. Für eine weitere Beschreibung soll sich eine vierblättrige Blume vorgestellt werden, dessen Inneres jene Mandorla einnimmt. In den Feldern der jeweiligen imaginierten Blütenblätter sind sich die vier Wesen vorzustellen, die maximal die obere Hälfte ihres Körpers zeigen, da der Unterkörper hinter der Mandorla verschwindet.

Das Beispiel des Apsismosaiks von Hosios David in Thessaloniki aus dem Ende des 5. Jh. (Abb. 25) zeigt die Reihenfolge der Ezechielschen Gesichter, denen ein Großteil der untersuchten Beispiele folgt: Oben links erscheint der Mensch, unten links der Löwe, unten rechts der Stier und oben rechts der Adler. Alle Gestalten sind mit grünen, Pfauenfeder-gleichen Flügeln sowie mit geschlossenen roten Codizes versehen. Einzig der Mensch trägt einen Heiligenschein. In der Betrachtung der einzelnen Beispiele des Apokalypse-Typus gibt es nur das vorliegende Apsismosaik, welches einzig den menschlichen Kopf mit einem Heiligenschein umfasst.

Wie bereits der Anfang des vorherigen Absatzes vermuten lässt, gibt es eine andere Reihenfolge der Gesichter: Fol. 5r des sog. Sakramentars Karls des Kahlen (Abb. 38) aus Metz zeigt zwar wie bei Hosios David links unten den Löwen und rechts unten den Stier, vertauscht hingegen aber die Positionen des Adlers und des Menschen: Der Adler befindet sich links oben und der Mensch recht oben. Eine Betrachtung ähnlicher Beispiele im Rahmen der geographischen Verbreitung dieser Darstellungsart hat gezeigt, dass hauptsächlich in der westlichen Kunst, genauer gesagt im deutsch/französisch/schweizerischen Raum jene „Gestaltenvertauschung“ erfolgt.<sup>19</sup>

Des Weiteren werden einige Darstellungen jener apokalyptischen Wesen zusammen mit den bei Ezechiel vorzufindenden Rädern versehen. Dies wird vor allem bei den Apsisfresken der Kapellen in Bawit deutlich (vgl. u. a. Abb. 9): Ähnlich wie bei Hosios David, werden die vier Gestalten der Ezechiel-Vision um den thronenden Christus in der Mandorla wiedergegeben. Hinzukommend, dass einzig nur die Köpfe aus den einzelnen scheibenartig angeordneten Flügeln hervorschauen, erhält jede Figur unterhalb ihrer Flügel zwei kleinere, feurige Räder.

### 2.3.2 Die Loslösung der Wesen zu einzelnen Gestalten

Die Trennung der vier Geschöpfe der Ezechiel-Vision hin zu vier eigenständigen Wesen basiert vornehmlich auf der bereits vorgelegten Wiedergabe der Johannesoffenbarung und ihrem Verständnis von vier individuellen Wesen mit jeweils einem Kopf der Cherubim. Laut Hans Peter L'Orange erkennt die offizielle byzantinische Theologie jedoch nicht, wie der Westen, die Apokalypse als eine kanonische Schrift an und verneint daher die apokalyptischen Wesen.<sup>20</sup> Diese Aussage stimmt jedoch nicht und soll in den folgenden Kapiteln belegt werden, zumal der Apokalypse-Typus von zahlreichen Darstellungen aufgegriffen wird, die an die Johannesoffenbarung erinnern.

Scheint es in den bisher betrachteten Thronwagendarstellungen nicht immer eindeutig, ob die vier Wesen hinter dem Thron Gottes doch zusammenhängen, so zeigen andere Beispiele klar die Trennung der Wesen im Sinne der Johannesoffenbarung: Das *Battistero di San Giovanni in fonte* in Neapel, dessen Mosaizierung in das 4. Jh. zu verorten ist, zeigt in den vier großen Trompen (Abb. 29) auf blauem Grund die Abbildung der vier Wesen. Wie bei den vorherigen Thronwagendarstellungen wird jeweils lediglich der Oberkörper gezeigt, der Unterkörper fehlt. Die Reihenfolge Ezechiels aufgreifend, stehen sich diagonal Mensch und Adler (vorne – hinten) sowie Löwe und Stier (recht – links) gegenüber. Sie alle wurden mit drei Flügelpaaren ausgestattet, die sich seitlich der Gestalten in den Trompenbogen einpassen. Die Köpfe sind nicht nimbiert, jedes Gesicht ist von fünf Sternen umfasst. Ein wesentlicher Aspekt, auf den später noch genauer eingegangen werden wird, ist, dass sie ohne geschlossene Bücher

<sup>19</sup> Die Nennung der modernen Staatsnamen ist bewusst gesetzt, da die Betrachtung der Belege über einen längeren Zeitraum erfolgt und so mögliche Herrschaftsterritorien problematisch und verwirrend sein könnten.

<sup>20</sup> L'Orange 1953, S. 127.

dargestellt werden. Dies kann ebenso bei der Darstellung des Apokalypse-Typus im Kuppelmosaik des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna (Abb. 39) beobachtet werden: In den vier Ecken des zentralen Gewölbes erscheinen auf einem blauen Sternenhimmelgrund wiederum die vier Gestalten losgelöst voneinander, mit je zwei Flügeln und ohne Codex. Es stehen sich diagonal gegenüber: Adler-Stier, Löwe-Mensch. Abfolge und Anordnung unterscheiden sich im Wesentlichen von den bereits besprochenen Beispielen.

### 2.3.3 Die Flügelfrage 2.0

Es ist zu beobachten, dass die Anzahl der Flügel stark variiert: Sowohl zwei als auch sechs Flügel pro Gestalt sind möglich. Im Gegensatz aber zu den zwei zuvor betrachteten Darstellungsmodi von Cherubim und Seraphim, gibt es nur kein bekanntes Beispiel, das einen Teil der Wesen des Apokalypse-Typus mit jeweils vier Flügel abbildet.

Auf einer Marien-Ikone des Katherinen-Klosters im Sinai-Gebirge (Abb. 40, 1080–1130) erscheint über dem zentralen Feld einer thronenden Maria mit Kind, die Darstellungsweise des Apokalypse-Typus mit thronendem Christus, wobei nur Mensch und Adler mit zwei Flügeln ausgestattet sind. Löwe und Stier erscheinen hier ohne Flügel. Links und rechts der Throndarstellung sind wiederum vier Wesen im Hagia-Sophia-Typus zu sehen: Die zwei oberen Wesen werden mit sechs Flügeln dargestellt und ähneln stark jenen Wesen der Hagia Sophia, wohingegen die beiden unteren mit vier Flügeln und je ein Labarum sowie nimbierten Kopf auf Höhe von Löwe und Stier postiert werden. Auch wenn es zunächst befremdlich wirken mag, dass Löwe und Stier ohne Flügel erscheinen, so bleibt die Gesamtzahl der (vier) Flügel im Sinne der ezechielschen Bibelstelle gewahrt. Die Tatsache, dass man sich für die Ausstattung von Mensch und Adler mit je einem Flügelpaar entscheidet, beschreibt schlichtweg den Umstand der Sehgewohnheit: Ab circa dem 4. Jh. werden Engel, Boten Gottes, als menschliche Erscheinungen mit zwei Flügeln dargestellt. Der Adler ist in der Natur bereits von vorneherein mit einem Flügelpaar ausgestattet. Löwe und Stier somit mit Flügeln darzustellen, würde ihrer Natur widersprechen. Es handelt sich somit hier keinesfalls um eine willkürliche Ausgestaltung der ezechielschen Wesen, sondern um eine reflektierte Anwendung der Bibelverse Ezechiels sowie der Johannesoffenbarung. Das Erscheinen der Gestalten im Hagia Sophia-Typus zeigt ferner auf, dass der Ikonenmaler auch die andere Prophetenvision himmlischer Gestalten gekannt haben muss.

Warum jedoch, wie im Beispiel des Mausoleums der Galla Pacidia alle Gestalten mit zwei Flügeln auftauchen, was wiederum eine Gesamtzahl von acht Flügeln ergibt, ist rätselhaft. Keiner der referierten Bibeltexte oder auch andere biblische wie apokryphe Schriften beschreiben die Wesen mit acht oder losgelöst mit je zwei Flügeln. Die Überlegung, dass es sich um ein zeitliches Phänomen handelt und die Wesen hauptsächlich mit sechs Flügeln (vgl. Abb. 9) gemäß der Johannesoffenbarung wiedergegeben werden, kann ausgeschlossen werden, da bereits das Mausoleum im 5. Jh. die vier Wesen mit je nur zwei Flügeln zeigt.

Es fällt im Rahmen der Betrachtung der Sinai-Ikone und des Mosaiks der Galla Placidia auf, dass, wenn die Wesen mit zwei Flügeln dargestellt werden, diese Codizes mit sich tragen können und eine Auslegung der Figuren als Evangelistensymbole nahelegen. Warum sonst sollten die Gestalten Bücher bei sich tragen, wenn sie nicht eben im Sinne Hieronymus auf die vier Evangelienchriften verweisen? Folglich müssten die Gestalten des Sinai-Klosters als die Evangelistensymbole zu verstehen sein und jene aus Ravenna als die Wiedergabe der biblischen Wesen.

### 2.3.4 Die Evangelisten-Frage

Doch sind die Evangelistensymbole nicht pauschal mit dem Apokalypse-Typus zu identifizieren? Um diese Frage beantworten zu können, muss sich zunächst die literarische Entwicklung der Evangelistensymbole vor Augen geführt werden:

Eine erstmalige Verbindung zu den Evangelisten stellt Irenäus von Lyon im 2. Jh. her. Die vierfache Form der Tetramorphen bei Ezechiel ist für ihn das Abbild der viergestaltigen Wirkungsweise des Gottessohns und Vorbild des in seiner Einheit vierfältigen Evangeliums.<sup>21</sup> In diesem Sinne sieht Irenäus in der Darstellung des Menschen die Menschwerdung Christi, im Löwen dessen allumfassende Macht und im Stier den Opfertod Christi. Der Adler wiederum beschreibt die „Ausgießung des Heiligen Geistes aus der Höhe“.<sup>22</sup> Diesen Gedanken ausbauend, schreibt Hieronymus circa zwei Jahrhunderte später in seinem Ezechiel-Kommentar, dass die vier Wesen der Cherubim mit den vier Evangelien in Verbindung zu bringen sind.<sup>23</sup> Der Konnex zwischen den vier apokalyptischen Wesen und den Evangelisten führt bald zu der Problematik, welchem Evangelisten welches Gesicht zuzuordnen sei. Man einigt sich auf die Auslegung des Hieronymus († 420), die eine Begründung der Zuordnung in den Evangelien sieht: Da Markus den Stammbaum Jesu beschreibt, wird er mit dem Menschen- bzw. dem Engelsgesicht identifiziert. Markus vergleicht in seinem ersten Kapitel die Bußpredigt

21 Irenäus von Lyon – Brox 1995, S. 115 (III, 11.8); vgl. weiter: Irenaeus u. a. 2002.

22 Schmidt – Schmidt 1981, 170.

23 Hieronymus – Scheck 2017, 21f. (Com. Ez. 1, 8a): „[The first face of a man signifies] Matthew because he has described the man as if it were ‘the book of the generation of Jesus Christ, son of David, son of Abraham’ [Mt 1,1]. They apply [the face] of the lion to Mark: ‘The beginning of the gospel of Jesus Christ, the Son of God. As it is written in the prophet Isaiah, A [sic] voice of one calling out in the desert, Prepare [sic] the way of the Lord, make his paths straight’ [Mk 1,1–3]. They apply the [face] of the calf to the Gospel of Luke, which begins with the priesthood of Zachariah [Lk 1,5]. [The face] of the eagle refers to the beginning of the Gospel of John, who began by flying up to the heights: ‘In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God’ [Joh 1,1].” Wenig später vertieft Hieronymus seine Erläuterung und erklärt die Anordnung der vier Gesichter der Cherubim: „The face means the beginning of the Gospels, from which the man and the lion, that is, the nativity of Christ [Mt 1,1–24] and the voice of the prophet thundering in the wilderness [Mk 1,1–3], occupy the right side; but that of the ox, that is, of the sacrificial victims and the priesthood of the Jews, is on the left [Lk 1,8–10]. That priesthood was abolished and has been transformed into a spiritual? [sic] priesthood, of which is said, ‘You are a priest forever in the order of Melchizedek’ [Ps 110,4; Hebr 5,6; 7,21], so that at any rate, they are all rooted in each other and are reckoned as a single corpus. But the eagle, which is above the nativity and above the prophecy that is fulfilled by the Lord’s advent, and is above the priesthood, that it has failed to mention, and is beyond all these things, relates the spiritual nativity [Joh 1,1–15], how the Father is in the Son and the Son in the Father [Joh 14,10].” (Hieronymus – Scheck 2017, 25 (Com. Ez. 1, 10).

des Johannes mit dem Brüllen eines Löwen, weshalb er zum Löwen wird. Lukas 1 wiederum spricht von dem Opfer des Priesters Zacharias symbolisiert folglich den Stier und da Johannes als Evangelist „höher als die anderen [fliegt]“, spiegelt sich in ihm der Adler wider.<sup>24</sup> Gregor der Große († 604) erweitert die Sinnbilder der Evangelisten und der apokalyptischen Wesen im Rahmen der Heilsgeschichte des Neuen Testaments. So gehen laut Gregor die Symbole nicht, wie bei Hieronymus auf die Wesenszüge der Evangelisten ein, sondern auf die einzelnen Charakteristika von Jesus Christus.<sup>25</sup> In der Tradition des Hieronymus interpretiert er die vier Wesen von Ez 1,5 sogleich als die vier Gestalten der Evangelisten<sup>26</sup>, wobei er sich in der Auslegung mehr auf die Beschreibung der Johannesoffenbarung stützt, die den vier Gesichtern ihre eigenen Körper zuweist.<sup>27</sup> Es wird deutlich, dass bereits Gregor den Ursprung der Wesen der Johannesoffenbarung in den beiden Visionen Ezechiels sieht. Die Verbindung der drei Bibeltexte führt somit sowohl literarisch als auch künstlerisch zur Formierung der vier apokalyptischen Wesen hin zu den Evangelistensymbolen.

Bei neun der insgesamt 24 untersuchten Beispiele des Apokalypse-Typus führen die Gestalten zwei Flügel und einen Codex mit sich. Nur zwei Exemplare, das Apsismosaik in Hosios David (Abb. 25) sowie das Kuppelfresko der Metamorphosis-Kirche von Koropi aus dem 10. Jh. (Abb. 41) zeigen die vier Wesen mit je drei Flügelpaaren und Codizes. Bei Darstellungen ohne Codex ist das Verhältnis von Flügeln zu diesen umgekehrt: Wesentlich mehr Befunde zeigen bei sechs Flügeln der Gestalten kein Evangelistenbuch. Nur zwei Beispiele mit zwei Flügeln werden ebenfalls ohne Buch abgebildet: So werden die bereits angesprochenen Gestalten im Mausoleum der Galla Placidia (Abb. 39) zwar mit einem Flügelpaar versehen, erhalten jedoch keinen Codex. Handelt es sich daher tatsächlich bereits um die Evangelistensymbole, wie weitestgehend angenommen wird oder eher um die vier Wesen der Offenbarung?

Ein weiteres Beispiel für die Zweiflügeligkeit der einzelnen Gestalten ohne Codex tritt im Relief der Kämpferunterseite des Kirchenportals der frühbyzantinischen Westkirche von Alahan Monastir (Abb. 8) in Kilikien hervor: Zu sehen ist eine typisch anmutende Darstellung des Apokalypse-Typus im Thronwagenkonnex. Mittig der thronende Christus, darunter ein Adlerkopf, links davon der Löwe und rechts der Stier. Auf den zweiten Blick ist allerdings ersichtlich, dass der vermeintliche Christus nicht als solcher zu verstehen, sondern die vierte Figur der biblischen Cherubim, der Mensch, ist. Alle vier Gestalten erscheinen wieder mit ihrem Oberkörper, auf dessen Rückseite je zwei Flügel angebracht sind. Sie halten keine Bücher in ihren Händen/Klauen und sind ebenfalls nicht nimbiert. Auf Grund der frühen Datierung des Kirchenbaus Anfang des 5. Jh. ist anzunehmen, dass eine Verbindung der Wesen mit den Evangelistensymbolen nicht in Frage kommt. Das Kloster befindet sich zudem in einem eher

24 Schmidt – Schmidt 1981, 171.

25 Schmidt – Schmidt 1981, 172.

26 Gregor der Große – Bürke 1983, S. 61 (2. Hom, 18).

27 Gregor der Große – Bürke 1983, S. 62 (2. Hom, 18/19).

abgelegenen Teil Kilikiens und selbst, wenn es sich später zu einer Art Pilgerzentrum entwickelt, ist schwer anzunehmen, dass sich die Idee des Hieronymus bereits derart schnell ausgebreitet hat und sogleich zur Anwendung kam. Irreführend in der aufgeführten Diskussion ist das vermeintliche Patrozinium der Kirche: Die dreischiffige Kirche im Westen der Klosteranlage und zugleich größte Kirche von Alahan Monastir wird gemeinhin als „*Kirche der Evangelisten*“ bezeichnet. Allerdings stammt dies nicht aus schriftlichen Quellen, die eine Zuweisung erlauben, sondern ist auf den Ausgräber der Anlage, Michael Gough, zurückzuführen, der der West-Kirche auf Grund der vier Wesen der Kämpferunterseite eben jenen Namen gab.<sup>28</sup> Dies ist jedoch in diesem Falle nicht korrekt und es sollte von einer solchen Zuweisung Abstand genommen werden, zumal nicht davon auszugehen ist, dass die Unterseite eines Kämpfers das Patrozinium einer Kirche beschreibt. Interessanterweise ist auf der Vorderseite des Kämpfers eine Büste in einer Mandorla dargestellt, die von zwei geflügelten Wesen, allem Anschein nach Engeln, getragen wird. Ob die Figur in der Mandorla Christus zeigt oder nicht, kann nicht genau gesagt werden. Ein Zusammenhang des Kirchenportals mit dem Patrozinium ist daher eher in der Büste zu suchen. Allerdings stellt sich die Frage, ob diese Überlegung zielführend ist und tatsächlich aus einem Kämpferstein die gesamte Aussagekraft einer großen dreischiffigen Basilika gewonnen werden kann. Stattdessen ist das Portal in seiner Schwellensituation und die Bedeutung der Wesen innerhalb dieser zu betrachten. Doch hierzu später mehr.

Letzten Endes ist es bei den frühen Bildbeispielen allein auf Grund ihres Aussehens problematisch eine strenge Unterscheidung zwischen Cherubim, bzw. den apokalyptischen Wesen und den Evangelistensymbolen zu fällen. Es ist auffällig, dass sobald die Viererkomposition im Konnex mit der Thronwagendarstellung Christi erscheint und die jeweiligen Gestalten maximal mit zwei Flügeln **und** einem Codex wiedergegeben werden, es sich um Evangelistensymbole handelt. Der Umkehrschluss jedoch, dass alle Darstellungen ohne die Bücher und mit sechs Flügel pro Wesen keine Evangelistensymbole, sondern die Cherubim im Sinne der Johannesoffenbarung verkörpern, kann nicht immer getroffen werden. Es ist daher jeder Befund für sich zu prüfen, vor allem im Hinblick auf die zeitliche Einordnung dessen in Relation zu den Schriften des Hieronymus. Im Falle Alahans und Ravennas erlaubt vor allem ihre frühe Datierung die Auslegung, dass es sich (noch) nicht um die Darstellung der Evangelisten, sondern tatsächlich um die Wesen Ezechiels handelt. Die Darstellung der Gestalten vor einem nachtblauen Sternenhimmel mit Grabkontext in Ravenna zum einem und die Schwellensituation von Alahan zum anderen, verweist viel mehr auf das Zeigen und Abgrenzen von Heiligkeit und Göttlichkeit hin, ohne Gott selbst darzustellen. Vor allem der Zusammenhang des Sternenhimmel-Gewölbes mit dem auf dem Außenbau befindlichen Pinienzapfen ist hierbei für Ravenna anzuführen: Verweist außen der Pinienzapfen auf die Auferstehung und gewissermaßen Unsterblichkeit der Toten, symbolisiert

28 Gough u. a. 1985, S. 75–145.

innen der Sternenhimmel über den Wesen in den Gewölbeecken die Präsenz Gottes sowie den göttlichen Himmel. So entsteht in Ravenna eine Art Schwellensituation, die zwar Irdisches von Himmlischem abgrenzt, jedoch durch die Verbindung des äußerlich befindlichen Pinienzapfens und dem inneren Himmelsgewölbe den Übergang des irdischen Todes zur himmlischen Auferstehung verdeutlicht.

## 2.4 Der „Engels“-Typus

Die letzte Erscheinungsform der Seraphim und Cherubim weicht von den bisher besprochenen Kategorien gänzlich ab: Dargestellt wird eine ein-köpfige Gestalt im menschlichen Körper mit zwei, vier oder sechs Flügeln sowie einem menschlichen Gesicht. In der Regel tragen diese Wesen eine lange Tunika und darüber ein Himation, das sogenannte „Philosophengewand“ der Antike. Weist die Gestalt zwei Flügel auf, so sind diese am Rücken angebracht, von wo aus sie zur Seite, nach oben oder unten gestreckt sind. (Abb. 6, 12) Bei zwei oder drei Flügelpaaren fungiert mindestens ein Flügelpaar – ähnlich wie beim Hagia Sophia- und Tetramorph-Typus – als Körperbedeckung (vgl. Abb. 42). Im Unterschied zu den zwei anderen Darstellungsweisen, ist der Körper meist unter den Flügeln noch fassbar: Nicht selten ist der Übergang vom Hals- zum Schulterbereich oder die gesamte Schulterpartie sichtbar. Dies ist vor allem ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zum Hagia Sophia-Typus, wo einzig der Kopf und wenigstens der Halsansatz zwischen den Flügeln hervorlugt. Schultern sowie der Rest des Körpers verschwinden jedoch dahinter und sind nicht sichtbar. Des Weiteren weisen die unter dem Federkleid hervorschauenden Hände in der Regel Teile des Tunika-Ärmels auf. Insgesamt erinnert die Form mehr an einen Menschen mit mehreren Flügeln, als an ein abstraktes Hagia Sophia-Wesen. Auf Grund dieser Darstellungsart liegt sogleich die Assoziation mit den allbekannten Engeln der christlichen Ikonographie nahe und erklärt die breite (heutige) Vorstellung, Cherubim und Seraphim seien Engel.

### 2.4.1 Seraphim und Cherubim als Engel

Doch die direkte Identifikation und Bezeichnung als „Engel“ ist problematisch: In Dionysios Areopagitas Himmels hierarchie, auf die im ikonographischen Teil der Arbeit noch genauer eingegangen werden soll, unterscheidet der Kirchenvater deutlich zwischen Seraphim, Cherubim und Erzengeln/Engeln. So bilden die ersten beiden zusammen mit den Thronen die oberste hierarchische Triade, während Mächte, Erzengel und Engel die unterste formen. Es sind Engel, die als Boten Gottes im direkten Kontakt zum Menschen stehen und sich wiederum von diesem, vor allem durch ihre nähere Stellung zu Gott unterscheiden. In der frühchristlichen Kunst wird diese Nähe zum Menschen dadurch sichtbar, dass sie kaum voneinander unterschieden werden können, denn basierend auf den Bibeltexten, werden die Engel als junge Männer abgebildet – ohne Flügel. Auch wenn die Johannesoffenbarung – wohlgermerkt als einzige Stelle der Bibel – schreibt, dass „*Engel hoch oben am Himmel fliegen*“, so geschieht dies ohne die

Nennung von Flügeln.<sup>29</sup> Auch andere Textpassagen des Neuen Testaments zu Engeln, bzw. göttlichen Boten erwähnen die Geschöpfe ohne Flügel.

In seiner Verteidigung des Christentums, um das Jahr 197, beschreibt Tertullian, dass jeder Geist sowie Engel und Dämonen, geflügelt sei. Dies würde ihnen ein plötzliches Erscheinen und einen einfachen Wechsel der Orte erlauben. Er identifiziert Flügel als Zeichen der Zugehörigkeit zum Überirdischen.<sup>30</sup> Inspiriert von, unter anderem römischen und griechischen Genien mit einem Paar Flügel, findet das Motiv des geflügelten Engels vermutlich erst ab dem frühen 5. Jh. Einzug in die christliche Ikonographie. Dimitrios Pallas vermutet dahinter eine Anregung durch die höfische oder kirchliche Aristokratie dieser Zeit.<sup>31</sup> Als Beispiel sei die Reidersche Tafel (Abb. 43) genannt, auf der der Verkündigungengel den drei Marien am Grabe nicht als geflügelter Jüngling, sondern als junger Mann im klassischen Philosophengewand erscheint.

#### 2.4.2 Die Zahl der Flügel – ein bedeutungsunterscheidendes Merkmal

Die Darstellungsformen des Hagia Sophia-Typus zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie nur einen Kopf besitzen und vier oder sechs Flügel haben, die den Körper komplett verdecken. Einzig Hände oder Füße können unter dem Federkleid hervorschauen. Diese Eigenschaft erlaubt bei der Betrachtung der etwas späteren westlichen Bildbeispiele (vgl. Abb. 44) nicht immer eine eindeutige Unterscheidung der Engels- und Hagia Sophia-Typen, da der Übergang fließend ist. Dies fällt bei der Betrachtung einzelner westlicher Handschriften auf, in der die ursprüngliche Form des Hagia Sophia-Typus immer mehr an „herkömmliche“ Engel erinnert, wobei der anthropomorphe Körper noch weitestgehend unter dem Flügelkleid versteckt wird.

Und vor allem die Zahl der Flügel ist es, die den Engels-Typus von den anderen Typen unterscheidet. Es können sowohl zwei, vier oder sechs Flügel am Wesen angebracht werden und nicht wie bei den vorherigen Typen entweder nur vier oder sechs Flügel oder nur zwei und sechs Flügel. Die Anzahl der Flügel jedoch sagt nichts über die eigentliche Bedeutung des Engelwesens aus. So ist die Darstellung eines sechsflügeligen Engels ebenso wie die eines Wesens mit „nur“ zwei Flügeln im Zusammenhang mit den visionären Geschöpfen möglich.

#### 2.4.3 Was nun? Engel oder nicht

Die Darstellung von Engeln in der Spätantike und ihr Verständnis in der frühchristlichen Theologie weist direkte Bezüge zu antiken Götterboten auf. Einmal mehr werden hiermit die Verbindung und sogar Verschmelzung der Kulturen deutlich. Doch die Engel sollen nicht als losgelöst oder abstraktes Beispiel für die lange Geschichte der Cherubim und Seraphim gesehen werden. So stellt sich doch die Frage, ob die visionären

<sup>29</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 424 (Offb 14,6).

<sup>30</sup> Hahn 2010, S. 77.

<sup>31</sup> Pallas 1978, S. Sp. 34.

Wesen nicht einfach eine spezielle Engelsgattung darstellen, die zwar auf weit ältere Vorbilder zurückgreifen, aber dennoch im Sinne der antiken oder christlichen Götterboten agieren. Hierbei ist anzumerken, dass Dionysios Areopagita in „*De Coelesti Hierarchia*“ nicht von einer Engels- sondern von einer Himmelhierarchie spricht. Er unterteilt den Himmel in drei Triaden mit je vier Untergruppen. So sind Cherubim und Seraphim Teil der ersten Triade, die Engel und Erzengel jedoch Teil der letzten Triade. Bedeutet dies, dass im Verständnis des 5. Jh. die einzige Beziehung zwischen Cherubim, Seraphim und den Engeln in ihrer Charakterisierung als Himmelswesen, nicht jedoch als Götterboten liegt? Der erste und entscheidendste Unterschied wird bereits bei Betrachtung der Bibeltexte augenscheinlich. Im Gegensatz zu Engeln, denen in der Bibel zwar die Fähigkeit des Fliegens zugesprochen wird, werden Cherubim und Seraphim mit Flügeln beschrieben. Engel hingegen sind junge androgyne Geschöpfe, die im Auftrag Gottes handeln und meist Botschaften übermitteln. Kann auf Grund der schon seit Frühzeiten existenten Flügel der Cherubim und Seraphim eine Trennung zwischen ihnen und den eigentlichen Engelwesen vollzogen werden? Des Weiteren sind Cherubim und Seraphim vielmehr geheimnisvolle Wesen, die nicht zur Erde niederkommen und daher nicht Teil der göttlichen Boten sind. Sie sind vielmehr Teil der himmlischen Sphäre. Der Text des Areopagitas macht diesen Unterschied deutlich: So sind die Engel der letzten Triade die einzigen Wesen seiner Himmelhierarchie, die mit dem Menschen in Verbindung treten. Cherubim und Seraphim sind davon jedoch ausgenommen und stehen zur Seite Gottes. Zwar mögen die Visionen Ezechiels oder Jesajas anderes implizieren, doch erscheinen den Propheten die beiden himmlischen Wesen einzig in Visionen und nicht auf der Erde. Sie vermitteln zudem keine göttlichen Botschaften, sondern zeigen den Weg zur Erlösung mit Gott. Es kann folglich festgestellt werden, dass sich Tradition und Vorstellung von Cherubim und Seraphim eigenständig und parallel zu den Engeln im frühen Christentum entwickelt und auf anderen Ideologien basiert haben.

## 2.5 Die Typen der Seraphim und Cherubim und ihre Unterscheidung

Die vorgestellte Typologie der visionären Wesen basiert auf einem losen Konstrukt, welches zunächst vor allem durch die äußeren Erscheinungsformen definiert wird. Wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde, kristallisieren sich bei den vier Typen bestimmte Erscheinungsformen und -variationen heraus, die in einer stark vereinfachenden Tabelle zusammengefasst werden:

Typus	Köpfe	Flügel	Sonst. Merkmale
<b>Hagia Sophia</b>	1	4 oder 6	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder
<b>Tetramorph</b>	4 (i.d.R.: Stier, Löwe, Mensch, Adler)	4 oder 6	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder
<b>Evangelisten</b>	1, aber vier Wesen (vgl. Tetramorph)	2 oder 6 ( <b>nie</b> 4)	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder; mit oder ohne Buch; meist als Thron Gottes
<b>Engel</b>	1	2, 4 oder 6	Anthropomorpher Körper, meist mit Heiligenschein

Tabelle 2: Grundlagenüberblick der vier Typen

Ein Blick auf die grobe „Grundausrüstung“ der einzelnen Typen zeigt auf, dass diese im Grunde stets mit den gleichen Charakteristika bedient werden und sich teilweise nur minimal vom anderen Typus, dann allerdings signifikant, unterscheiden. So ist die Zahl der Köpfe der einzige Unterschied zwischen dem Hagia Sophia-Typus und den Tetramorphen. Die Grenze zwischen den Gestalten der Hagia Sophia und dem Engels-Typus hingegen ist fließend und erlaubt nicht immer, wie am Beispiel westlicher Handschriften zu sehen ist, eine eindeutige Zuordnung.

Weshalb also die Einführung der vier Typen?

Wenn es auf den ersten Blick recht banal wirken mag, so ist der Umstand, dass bislang kein Überblickswerk existiert, das die unterschiedlichen Darstellungsvarianten über die Jahrhunderte hinweg zur Hand legt, Grund für eine Typologie. Es ist jedoch stets wichtig zu beachten, dass die Grenzen der einzelnen Typologien fließend sind und aus moderner Sicht künstlich geschaffen wurden. Man sollte nicht davon ausgehen, dass ein byzantinischer Künstler die einzelnen Darstellungsvarianten als spezifische Kategorien verstand, sondern als Abbildungsmöglichkeiten, die den jeweiligen ikonographischen oder architektonischen Bedürfnissen angepasst wurden. Die vorgestellte Typologie dient hauptsächlich dazu, einen Eindruck der Darstellungstendenzen zu vermitteln und basiert vor allem auf den biblischen Texten von Jesaja, Ezechiel und der Johannesoffenbarung. Interessanterweise können jedoch nicht alle Typen eindeutig mit den biblischen Gestalten identifiziert werden:

Am eindeutigsten erfolgt die Zuordnung der beiden Typen der Tetramorphen sowie Evangelisten, basieren sie vor allem auf der vier-Zahl ihrer Köpfe, auf den Visionsberichten von Ezechiel und schließlich der Johannesoffenbarung. So kann im Falle des Tetramorph-Typus immer davon ausgegangen werden, dass die Darstellung der Cherubim vorliegt. Bislang ist nur ein einziges Beispiel bekannt, welches einen Seraph als Tetramorph wiedergibt: Eine Emaille-Plakette eines Mosan-Kreuzes, heute in Nantes befindlich (Abb. 35) zeigt, ebenso wie sein Pendant im Louvre (Abb. 33) einen typischen Tetramorphen mit vier nimbierten Köpfen, sechs Flügeln, Händen und Füßen, die auf einem geflügelten Rad ruhen. Der einzige Unterschied der beiden Plaketten ist der, dass die Gestalt des Plättchens im Louvre inschriftlich als „CHERVIM“ bezeichnet, das Nantes-Wesen jedoch mit „SERAPHIM“ tituiert wird. Da es sich jedoch um einen singulären Befund handelt, der sowohl zeitlich als auch geographisch keinerlei weitere Tendenzen aufzeigt, kann dieses Beispiel in der Gesamtbetrachtung vernachlässigt werden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Apokalypse-Typus. Auch wenn bereits seit Irenäus eine Verbindung der vier Gestalten zu den Evangelien hergestellt wird, sollte nicht vor Anfang/Mitte des 5. Jh. davon ausgegangen werden, dass die Zuschreibung der vier Köpfe 1:1 mit den später bekannten Evangelisten einhergeht.<sup>32</sup> Stattdessen soll-

32 Irenäus von Lyon – Brox 1995, S. 115 (III, 11.8): „Wie sich also die Heilsordnung des Sohnes Gottes darstellt, so ist auch die Gestalt der Lebewesen; und wie die Gestalt der Lebewesen, so ist auch die Besonderheit des Evangeliums: Die Lebewesen sind nämlich viergestaltig, viergestaltig ist auch das Evangelium und viergestaltig die

ten sie vielmehr als eben jene apokalyptischen Wesen verstanden werden, auf denen Gott thront, wobei dieser in der christlichen Ikonographie durch seinen Sohn Christus „vertreten“ wird. Irenäus christologische Auslegung der vier Gestalten widerspricht somit nicht dem Verständnis der Johannesoffenbarung und identifiziert sie zugleich als Cherubim.

Meines Erachtens sollten eben jene Darstellungen **mit** Codex bereits als Evangelistensymbole oder als die mit den vier Evangelien in Verbindung stehenden Wesen verstanden werden. Wie bereits beschrieben sollte jedoch bei Darstellungen, die den vier Wesen **kein** Buch hinzugeben (vgl. Abb. 9) stets der ikonographische und zeitliche Kontext mit einbezogen werden, um eine annähernd eindeutige Zuordnung zu treffen.

Inwieweit der spätantike/byzantinische Betrachter tatsächlich diese Unterscheidung vorgenommen hat und wenn ja, ob diese bewusst erfolgte, kann jedoch nicht gesagt werden, zumal der Übergang in der Darstellungsform fließend zu erfolgen scheint. Das spätantike/byzantinische Auge könnte ebenfalls im Apokalypse-Typus ohne Buch die Darstellung der Evangelisten gesehen haben. Das Aufzeigen der unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten ist aber dennoch essenziell, da dies am Ende ein klareres Bild auf die Vergangenheit erlaubt und ein absolutes „modernes“ Denken verhindert.

So „einfach“ die Zuordnung der beiden soeben besprochenen Typen ist, so ungewiss ist die des Hagia Sophia- sowie Engels-Typus. Betrachtet man den Hagia Sophia-Typus und seine äußere Erscheinungsform ganz nüchtern (vgl. Tabelle 2), so ist eine Identifikation mit den bei Jesaja beschriebenen Seraphim naheliegend. Daraus jedoch sogleich den Schluss zu ziehen, dass alle Darstellungen des Hagia Sophia-Typus als Seraphim zu verstehen sind, ist – bedauerlicherweise – nicht ganz so einfach. Ich habe in den vergangenen Kapiteln bewusst darauf verzichtet die Typologien mit den Wesen in eine Verbindung zu setzen. Zwar ist die Zuordnung bei den tetramorphen Gestalten und dem Apokalypse-Typus sowohl naheliegend als auch beständig, jedoch kann dies nicht für die beiden anderen Typen gesagt werden.

Am einfachsten ist in Hinblick dessen die Untersuchung des Engels-Typus: Als eine Art Weiterentwicklung des Hagia Sophia-Typus und vor allem basierend auf der Vorstellung, dass das menschliche Auge nicht in der Lage ist, die eigentliche Form der Seraphim und Cherubim zu erfassen, bedient man sich „bekannter“ Erscheinungsformen himmlischer Wesen, die dem Menschen gegenübertreten: dem Engel. Es gibt jedoch keine schriftlichen Überlieferungen, anhand derer man eine direkte Zuordnung der Wesen vollziehen könnte.

*Heilsordnung des Herrn.*“; Irenäus zieht die Verbindung der vier Häupter der Cherubim zu den Evangelien, legt sie jedoch noch nicht als direkte Symbole der Evangelisten aus, sondern sieht in ihnen vielmehr die einzelnen heilversprechenden Wirkungsweisen Christi repräsentiert: „Die Kerubim sind nämlich viergestaltig (vgl. Ez. 1,6.10), und ihre Gestalten sind Abbilder der Heilsordnung des Sohnes Gottes.“ (S. 111: III, 11.8). Zwar verbindet er die Evangelien mit den einzelnen Gesichtern, jedoch unterscheidet sich die Zuordnung von der des Hieronymus: So sieht er im christologischen Sinne den Menschen bei Matthäus, den Adler bei Markus, den Löwen bei Johannes und den Stier bei Lukas (vgl. S. 111–115: III, 11.8). Hieronymus vertauscht später die Zuweisung von Adler und Löwe: Mensch: Matthäus, Löwe: Markus, Stier: Lukas, Adler: Johannes.

Als Beispiel soll eine Lorschener Handschrift herangezogen werden, die in das 2. Viertel/ 2. Drittel des 11. Jh. zu datieren ist (Abb. 42): Zu sehen ist das Motiv der Bundeslade, ähnlich, wie es bereits am Beispiel des Apsismosaiks von Germigny-des-Prés (Abb. 4) besprochen wurde. Innerhalb eines architektonisch umfassenen Bildfeldes erscheinen links und rechts der Bundeslade („*Arca Testamentum*“) antithetisch zwei nimbierte Engelswesen mit je sechs Flügeln. Sie unterscheiden sich rein äußerlich durch kein einziges Merkmal, jedoch durch die sie begleitende Inschrift. So ist der linke Engel als „CHERVBYN“ und der rechte Engel als „SERAPHYN“ bezeichnet. Ein Beispiel, das aufzeigt, dass eine direkte Identifikation der „Engel“ mit einem der Wesen nicht über ihr Äußeres im Engels-Typus erfolgen kann, sondern lediglich durch eine Prüfung des Kontextes und möglicher Begleitinschriften. Als ein weiteres Beispiel seien die beiden Flachreliefs des Chorumgangs von Saint Sernin in Toulouse genannt: Beide Reliefs zeigen je einen zweiflügeligen Engel mit Kreuzstab und offenem Rotulus (Abb. 45). Die Darstellung der beiden Engel ist vollkommen identisch und es ist wieder die beigelegte Inschrift, die den einen als Cherub und den anderen als Seraph identifiziert. Interessanterweise zeigt sich dieses Phänomen vor allem bei westlichen Abbildungen. Zwar wird in der Kosmographie des Kosmas Indikopleustes ein Seraph gleichfalls in Gestalt eines Engels (Abb. 6) gezeigt, jedoch ist die Dominanz der Befunde in den westlichen Gebieten Europas auffällig. Wie dies genau zu verstehen ist, soll später noch thematisiert werden. Doch zurück zu der eigentlichen Frage und der Problematik der unwiderlegbaren Zuweisung von Seraphim und Cherubim auf die einzelnen Darstellungstypen.

Im Falle des Engels-Typus kann somit gesagt werden, dass die Identifikation mit den Seraphim und Cherubim nicht auf den ersten Blick erfolgen kann. Vielmehr muss im einzelnen Fall wieder geprüft werden, in welchem Kontext sie erscheinen und welche inschriftlichen Belege eine Identifikation erlauben. Ein Beispiel, welches eine gute Identifikation ohne Inschriften ermöglicht, findet sich in den verlorenen Fresken des Langhauses von S. Paolo fuori le Mura in Rom (Abb. 10): Zu sehen ist im linken Bildbereich eine Gestalt mit nacktem Oberkörper, wobei der Unterkörper von zwei Flügeln bedeckt wird, zwei „fliegenden“ Flügeln und einem mit der linken Hand erhobenen Flammenschwert. Dahinter ist eine torartige architektonische Konstruktion angedeutet. Rechts bewegen sich zwei nackte Figuren, ein Mann und eine Frau, von der schwebenden Gestalt in Richtung des rechten Bildrandes weg. Gezeigt wird die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch einen Cherub, angelehnt an den Bibelvers Gen 4,24. Gott verstößt die beiden ersten Menschen aus dem Paradies und ein Cherub bewacht die Paradiespforte. Ausgehend von der biblischen Stelle liegt eine Assoziation des Engels mit einem Cherub auf der Hand. Allerdings ist an dieser Stelle auf die Problematik der überlieferten Fresken hinzuweisen: Die heute nicht mehr erhaltenen Langhausfresken sind durch Zeichnungen in der vatikanischen Bibliothek aus dem 17. Jh. überliefert. Inwieweit der Zeichner tatsächlich spätantike Fresken wiedergegeben hat und er dabei seine eigene künstlerische Freiheit in die Dokumentation der Fresken einfließen ließ, kann nach derzeitigem Standpunkt nicht gesagt werden. Trotzdem soll-

ten die Zeichnungen mit in die Diskussion einbezogen werden. Denn ob in Form des Hagia Sophia- oder Engels-Typus, erscheint weiterhin ein Cherub vor dem Paradies.

Die Zuordnung der Beispiele des Hagia Sophia-Typus zu Seraphim und/oder Cherubim ist bei weitem noch komplexer als bei dem soeben demonstrierten Engels-Typus. Es sollte von Anfang an davon ausgegangen werden, dass es sich sowohl um die eine als auch um die andere Gestalt handeln könnte. Denn die Tatsache, dass in zahlreichen Kontexten Cherubim in dieser Erscheinungsform auftreten, verhindert die sofortige Identifikation in allen anderen Fällen mit den Seraphim. Auffällig ist dabei die Gegenüberstellung der Darstellungen der Seraphim und Cherubim in der Kosmographie des Kosmas Indikopleustes (Abb. 6, 7): Auf beiden Handschriftenseiten werden sie jeweils im Hagia Sophia-Typus mit einem Kopf, sechs Flügeln im gleichen Kolorit wiedergegeben. Die für die Wesen von Ez 10 typischen Augen auf dem Körper der Cherubim findet sich bei allen wieder. Die einzige Unterscheidung liegt darin, dass die (inschriftlich benannten) Cherubim von fol. 74r (Abb. 7) mit ihren Füßen auf rötlichen Rädern stehen und seitlich aus ihrem Federkleid ihre Hände hervorschauen. Die, ebenfalls inschriftlich benannten Seraphim von fol. 72v (Abb. 6) hingegen werden ohne Hände und Füße abgebildet. Eine Unterscheidung basierend allein auf der An- oder Abwesenheit ihrer Extremitäten ist nicht möglich, zumal bei Jesaja im Text die Hände der Seraphim erwähnt werden.

Besonders die Tatsache, dass bis auf die vier Köpfe im Hagia Sophia-Typus alle sonst signifikanten Charakteristika von Jesaja **und** Ezechiel auftauchen, erschwert eine genaue Zuordnung des Textes. Allerdings sollte nicht als „Problem“ angesehen werden. Vielmehr stellt sich die Frage, ob es überhaupt wichtig ist in dieser Darstellungsweise zwischen den Wesen einwandfrei unterscheiden zu können. Ist es nicht das Spiel mit den einzelnen Eigenschaften, die genau die Kernaussage sowohl der Cherubim als auch Seraphim verdeutlichen? In allen biblischen Texten gibt es kein eindeutiges „Rezept“ für ihr Aussehen. Stattdessen bedient man sich vergleichender Elemente, die jedoch keineswegs zur klareren Abgrenzung der Wesen beitragen. Stattdessen sind sie stets von einer Art Schleier umfassen, die keine präzise Definition erlaubt, wie es vielleicht Tabelle 1 auf den ersten Blick suggeriert. Zu „modern“ ist das Bedürfnis die einzelnen Darstellungen genau zuzuweisen. Letzten Endes geht es um die Präsentation himmlischer Geschöpfe, die als Ausdruck göttlicher Präsenz und Heiligkeit zu verstehen sind. In diesem Kontext ist es gleich, ob das ein-köpfige Wesen mit sechs Flügeln und geflügelten Rädern als ein Seraph oder ein Cherub zu identifizieren ist. Vielmehr handelt es sich, wie bei der Johannesoffenbarung, um eine Art künstlerischen Hybrid aus beiden Wesen, dem vor allem ihre gemeinsame Aussage zu Grunde liegt: Die metaphorische Vergegenwärtigung Gottes und seiner Herrlichkeit, ohne diesen selbst abzubilden.

Dass dies für den ein oder anderen eine unbefriedigende Antwort auf die Identifikationsfrage ist, ist verständlich, doch möchte ich im Laufe der Arbeit weitere Punkte anführen, die zeigen, dass der Drang Dinge eindeutig zu definieren eher unserer heutigen Zeit entsprechen. Selbst wenn der spätantike/byzantinische Betrachter die Wesen

des Hagia Sophia-Typus unterschieden hat und konnte, ist nicht davon auszugehen, dass wir es heute ebenso vermögen und einwandfrei nachvollziehen können. Des Weiteren muss dem pauschal angesprochenem spätantiken/byzantinischen Betrachter eine Eigenheit zugestanden werden, die heute immer wieder in den Vordergrund gerückt und betont wird: Das Phänomen der individuellen Determination. Dabei möchte ich nicht die tatsächlich individuelle Analyse **eines** byzantinischen Individuums vorbringen – ein Umstand, der aus mangelnden Quellen schlichtweg nicht möglich ist – hingegen die Betrachtung einzelner Gruppen in unterschiedlichen zeitlichen Phasen und räumlichen Gegebenheiten. Denn sie wirken auf die Veränderungen der Vorstellungen der Seraphim und Cherubim ein. Ist es daher möglich aus kunsthistorischer Sicht diese historischen und regionalen Entwicklungstendenzen während der Jahrhunderte festzustellen?

### 3 Seraphim und Cherubim als Teil göttlicher Erfahrung

Auf Grund der wenig erhaltenen Beispiele aus dem frühen Christentum ist es nicht möglich ein stringentes Bild über die frühe Entwicklung der Erscheinungsformen der biblischen Wesen herauszuarbeiten. Ferner stellt sich in der vorgeschlagenen Herangehensweise der Typenanalyse die Problematik einer einseitigen Betrachtung. Deshalb ist, wie bereits aufgezeigt wurde, der Großteil der Darstellungsweisen individuell zu betrachten und nicht unbedingt als Ausdruck eines starren Systems zu verstehen, dem sie nur mit Hilfe einer aufgesetzten Bilddatenbank zu Teil geworden sind. Eine Untersuchung des Befundes mit Hilfe von Typendefinitionen erleichtert allerdings im ersten Schritt den Überblick über das Material. Um daher den Blick auf das Individuum nicht zu sehr einzuschränken, wurden die Typen bewusst weiter gespannt, da es im Hinblick auf die spätere Untersuchung nicht darum geht Flügel, Heiligenscheine oder Augen zu zählen. Vielmehr ist im nächsten Schritt zu untersuchen, unter welchen Bedingungen die einzelnen Abbildungsvarianten in den jeweiligen Kontexten gewählt wurden und inwieweit diese uns helfen die eigentliche Bedeutung des Gesamtbildes zu verstehen.

Seraphim und Cherubim sind Ausdruck göttlicher Erfahrung und Präsenz, wodurch einmal mehr die starke heilige Aufladung und Vergegenwärtigung Gottes Herrlichkeit im byzantinischen Kirchenraum betont wird – mehr sogar, als dem heutigen Betrachter im ersten Moment bewusst ist. Diese gewaltige göttliche Präsenz wird vor allem durch den Einfluss der biblischen und apokryphischen Texte verstärkt, in welchen die Wesen stets in einem engen Kontakt zu Gott stehen. Einzig die Darstellung der himmlischen Hierarchie stützt sich auf die nicht-kanonischen Schriften des Dionysius Areopagita. Doch alle Darstellungen haben eines gemeinsam: Sei es als Thronwagen Gottes, ganz im Sinne der ezechielschen oder apokalyptischen Kapitel, als Bewacher der Bundeslade oder des Paradieses im Namen Gottes, als göttliche Begleiter der Entschlafung Mariä oder als Wesen der himmlischen Hierarchie, ihre Aufladung mit Heiligkeit und vor allem ihr Bezug zu Gott, der durch Christus selbst anwesend, oder dessen Herrlichkeit schlichtweg durch sie ausgedrückt wird, ist als Grundgedanke der Abbildungen zu

verstehen. Dabei sind gerade folgende Punkte wichtig für die Betrachtung und Kontextualisierung des Kirchenraums:

Es handelt sich nicht „nur“ um den thronenden Christus auf den vier Wesen, sondern um Christus auf **dem** göttlichen Thronwagen.

Es handelt sich nicht „nur“ um die Darstellung der Bundeslade mit begleitenden Engeln, sondern um **den** Ausdruck göttlicher Präsenz und des Wortes Gottes, ohne ihn selbst darzustellen. Genau der gleiche Fall, ist bei der Bewachung des Paradieses zu vermerken.

Es handelt sich nicht „nur“ um mehrfach geflügelte Wesen, die Maria nach ihrem Tod mit in den Himmel nehmen, sondern um **die** Gott am nächsten stehenden Wesen, die in seinem Sinne handeln und Ausdruck seiner Präsenz und seines Willens werden.

Daran anknüpfen handelt es sich somit nicht „nur“ um Wesen, die Teil irgendeiner konstruierten Hierarchie sind, sondern im frühchristlichen Verständnis um **die** Wesen, die Gott am nächsten sind und dadurch als Erster Teil göttlicher Erfahrung werden. Ihre Gegenwart allein verdeutlicht für den Gläubigen die höchstmögliche Erfahrung göttlicher Erkenntnis, die für ihn jedoch nie erfahr- oder begreifbar sein wird. Die Wesen beschreiben eben jene verneinende Theologie göttlicher Erfahrung: Dem Menschen wird zwar göttliche Erkenntnis zuteil, jedoch nur bis zu einem gewissen Grad, denn eine Überwindung der hierarchischen Strukturen ist weder für den Menschen noch für die einzelnen himmlischen Wesen möglich.

Diese Beobachtungen zeigen einmal mehr auf, dass die Darstellung der Seraphim und Cherubim bislang in der Forschung unterschätzt wurde. Sie sind nicht einfach Trabantenwesen, die Gott oder Christus umgeben oder als obskure Mischwesen den Kirchenraum schmücken. In ihnen ist eine wesentlich höhere Aussagekraft zu finden, als bislang angenommen wurde – wenn man auf Grund des Forschungsstandes überhaupt davon sprechen möchte: Die Vergegenwärtigung göttlicher Erfahrung und Präsenz im Kirchenraum.

In den folgenden Kapiteln werden die soeben angeführten, einzelnen ikonographischen Kontexte anhand eines exemplarischen Bildbeispiels genauer untersucht und vorgestellt. Ferner zeigt ein Blick auf die historischen Umstände, inwieweit äußere Geschehnisse auf die Entwicklung des byzantinischen Bildverständnisses von Seraphim und Cherubim eingewirkt haben. Dabei ist das Einbeziehen relevanter zeitgenössischer Literatur nicht zu unterschätzen, da sie meist die dem Bild inhärente Bedeutung unterstreicht und so dem heutigen Betrachter erst bewusst werden lässt. Es sei jedoch an dieser Stelle vermerkt, dass es sich nach wie vor um eine kunsthistorische Untersuchung handelt und eine vergleichsweise intensive Bestandsaufnahme der Wesen in der frühchristlichen und byzantinischen Literatur nicht geboten werden kann. Mit Sicherheit gibt es hier noch einige Quellen, die genauer untersucht werden können und müssen. Letzten Endes soll jedoch gezeigt werden, dass die Wiedergabe der geflügelten Wesen nicht willkürlich in den ikonographischen Kontext erfolgt, sondern konkreten Vorstellungen folgt.

### 3.1 Das Theophanie-Prinzip des göttlichen Thronwagens

#### 3.1.1 Exkurs: Christus als Stellvertreter Gottes auf Erden

Bevor ich jedoch auf die einzelnen ikonographischen Kontexte zu sprechen komme, soll ein wichtiger Aspekt kurz geklärt und erläutert werden: Die Rolle Christi als Stellvertreter Gottes auf Erden und in ikonographischen Kontexten. Entgegen der vorgestellten biblischen Schriften, in welchen zum Beispiel die Cherubim den Thronwagen Gottes bilden, oder sowohl Seraphim als auch Cherubim direkt um Gottes Herrlichkeit zu verorten sind, werden die Wesen in der christlichen Kunst nicht mit Gott selber, sondern Christus abgebildet.<sup>33</sup> Die Frage nach einer adäquaten Repräsentation Gottes drückt sich nicht nur in der Wiedergabe der Wesen aus, sondern auch in der Einführung Christi in alttestamentarische Motive, wie zum Beispiel der Thronwagen-Ikonographie. Diese steht eng in Verbindung mit der Himmelfahrt Christi, doch die Tatsache, dass beide Themen miteinander verknüpft werden, zeigt auf, wie wichtig die Vorstellung ist, dass Christus als Sohn Gottes eine stellvertretende, mittelnde Rolle einnimmt zwischen dem Gläubigen und dem unsichtbaren Gott. Gut zeigt sich dies in der ikonodulen Schrift von Johannes Damascenus gegen die Ikonoklasten während des Bilderstreits.<sup>34</sup> In der Abhandlung, in welcher er die Problematik bespricht, wie denn der unsichtbare Gott darzustellen sei, soll nicht dieser in den Bildern wiedergegeben werden, sondern Christus, da er sich den Menschen gezeigt hat und gesehen wurde.<sup>35</sup> In seiner weiteren Ausführung beschreibt er Christus sogar als das natürliche und lebende Abbild Gottes. Christus beinhaltet für ihn alle heiligen Eigenschaften Gottes, mit dem einzigen Unterschied, dass er von Gott geschaffen wurde.<sup>36</sup> Wichtig für das weitere Verständnis im Text ist die Tatsache, dass Christus als Sohn Gottes diesen auf Erden repräsentiert und für die Menschheit einsteht. Seine Darstellung in Kontexten, die gemäß den biblischen Texten eine Wiedergabe Gottes annehmen ließen, zeigt einmal mehr seine stellvertretende Funktion Gottes auf. Er ist als allegorische Widerspiegelung göttlicher Präsenz zu verstehen, wobei dies nicht im Sinne des *Dunklen Stils*, wie bei den visionären Wesen erfolgt, zumal sein Zusammenhang zu Gott offensichtlich

33 Gott als älteren Mann mit weißer Haartracht darzustellen, wird scheinbar erst im 14. Jh. aufgegriffen und selbst dann ist es ein eher regionales Phänomen, wie in den slawischen Kirchen von Ohrid (v.XK.02) und Peja (v.XK.01) zu sehen ist.

34 Johannes Damascenus u. a. 1994; Johannes Damascenus u. a. 1996.

35 Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 93 (III,6): „[...] Darum bin ich mutig und bilde den unsichtbaren Gott nicht als einen unsichtbaren ab, sondern als einen, der um unsertwillen sichtbar geworden ist durch die Teilhabe an Fleisch und Blut. Nicht die unsichtbare Gottheit bilde ich ab, sondern das sichtbar gewordene Fleisch Gottes. Denn wenn es unmöglich ist, eine Seele abzubilden, um wieviel weniger Gott, der auch der Seele das Nichtstoffliche gegeben hat!“

36 Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 106 (III, 18): „Der Sohn ist natürliches, unveränderliches Bild des Vaters, ihm in jeder Hinsicht gleich, außer, daß er nicht ungezeugt und nicht Vater ist; denn der Vater ist ungezeugter Erzeuger, der Sohn aber gezeugt und nicht Vater.“; Es gibt noch eine Vielzahl weiterer Schriften, die sich mit der Rolle Christi beschäftigen und erläutern, weshalb er als Abbild Gottes gesehen werden kann und wie sich seine Natur ausdrückt. Im 4. und 5. Jh. entbrennt deswegen ein großer Streit, der die Kirche fast zu splaten droht.

ist und nicht erst begriffen werden muss. Durch die stellvertretende Funktion Christi ist es bereits im frühen Christentum möglich das Verbot der leibhaften Darstellung Gottes in der Kunst gewissermaßen zu umgehen und dennoch die biblischen Visionsberichte im Sinne einer Gottesschau wiederzugeben. Hierzu zählt vor allem das durch die Vision Ezechiels geprägte Bild der Erscheinung Gottes, der auf den himmlischen Wesen der vier-gesichtigen Cherubim thront. Durch die Wiedergabe Christi als auf den Wesen Thronender, wird einmal mehr seine Göttlichkeit unterstrichen, denn wer anders außer Gott oder Gottes Sohn könnte auf den Gestalten Platz nehmen, um von dort den Gläubigen zu erscheinen? Durch die Gabe eines erfassbaren Körpers rückt Gott so im Christentum dem Menschen näher, ohne sich selbst jedoch zu offenbaren.

### 3.1.2 Der thronende Christus und die vier Wesen – eine Thronwagendarstellung?

Die an die Visionsberichte des Alten Testaments angelehnte ikonographische Darstellung des thronenden Christi in der Mandorla, was vor allem auf den Ausführungen Ezechiels beruht, wird zu einem beliebten Programm frühchristlicher Kirchengestaltung. Besonders die Anbringung des Bildprogramms in den Hauptapsiden des Kirchenbaus verdeutlicht die große Bedeutung der visionären Gottesschau. Von dort aus erscheint Christus, meist auf einer sogenannten *Sella Curulis* sitzend in einer regenbogenfarbigen und lichtdurchfluteten Mandorla, wie es das Apsismosaik von Hosios David des Latmou Klosters in Thessaloniki (Abb. 25) zeigt. Um die göttliche Scheibe herum erscheinen die vier ezechielschen Gestalten: Links oben der Mensch, darunter der Löwe und rechts oben der Adler und wiederum darunter der Stier. Alle vier Wesen sind mit sechs Flügeln versehen, die wiederum mit Augen übersät sind. In ihren Klauen, bzw. Händen halten sie rote, mit Gemmen besetzte Codizes, die bereits darauf hindeuten, dass die Gestalten als Evangelistensymbole auszulegen sind. Allerdings handelt es sich um eine frühe Version der Darstellung der Evangelistensymbole, die selbst noch eng mit den biblischen Visionsberichten verknüpft ist, allen voran der Johannesoffenbarung. Denn die Beschreibung der Wesen mit sechs Flügeln, die mit Augen verziert sind und der Umstand, dass die vier Gestalten losgelöst voneinander erscheinen, liegt im letzten Buch des Neuen Testaments begründet. Auch wenn die Körper nur maximal zur Hälfte gezeigt werden, ist nicht unbedingt anzunehmen, dass sie unter der Mandorla miteinander verbunden wären. Ferner verweist das Fehlen von Rädern auf die mögliche Assoziation zur Johannesoffenbarung. Dabei handelt es sich zwar um ein Indiz, da die Darstellung von Rädern nicht zwingend notwendig ist, es verstärkt jedoch den Zusammenhang zum biblischen Text. Dieser starke Konnex ist es, der die Frage aufwirft, ob es sich bei Darstellungen dieser Art überhaupt um eine Thronwagenvision handelt, zumal die Apokalypse selbst nicht davon spricht, dass die vier Wesen den Thron tragen, sondern um ihn herum und auf ihm erscheinen. Eine ähnliche Assoziation könnte mit dem Apsismosaik in Hosios David einhergehen: Mensch, Löwe, Stier und Adler umgeben vielmehr die Mandorla Christi, als dass sie diese effektiv tragen.

Dem gegenüber stehen jedoch die Apsisfresken im ägyptischen Bawit, welche in mehr oder weniger individueller Ausprägung, die eben vorgestellte Szene wiedergeben. Vor allem Kapelle 6 (Abb. 9) kann exemplarisch für die Ausgestaltung der anderen Kapellen gesehen werden (Kat. Nr. *III.EGY.02-07*). Die verwendeten Elemente bleiben im Grunde dieselben, obschon das verstärkte Auftreten einer Darstellungsgattung die individuellen Züge der jeweiligen Malerwerkstätten zum Ausdruck bringt: In einer meist regenbogenfarbigen Mandorla erscheint der thronende Christus mit zum Segen erhobener linker Hand und geöffnetem Codex in der rechten. In der gleichen Anordnung, wie bei Hosios David erscheinen die Wesen um die christliche Erscheinung herum angeordnet. Im Unterschied zur griechischen Version sind es nur die Köpfe, nicht aber die Körper der Gestalten, die hervortreten. Vielmehr sind es ihre sechs Flügel, die wie scheibenartig aufgereiht sind und auf denen wiederum die besagten Augen erscheinen. In dieser Variante der Gottesvision scheint ebenfalls eine enge Verbindung zu der Beschreibung der Johannesoffenbarung zu bestehen: Die sechs Flügel, die Augen, die voneinander getrennten Häupter – alles Einzelheiten, die in der apokalyptischen Vision anzutreffen sind. Mit einem Unterschied: die Anbringung von jeweils zwei Rädern unterhalb der Flügelreihung entspricht nicht dem biblischen Text. Die Anbringung der Räder stellt eine Assoziation mit dem göttlichen Thronwagen der ezechielschen Visionen her und kann nicht einfach vernachlässigt werden. Handelt es sich hierbei also doch um das Verständnis der apokalyptischen Wesen als Thronwagen Christi im Sinne der Ezechiel-Vision?

Eine interessante weitere Darstellungsvariante, die versucht die Zugehörigkeit der Räder zu präzisieren, wird in einer weiteren Variante des thronenden Christi in der Mandorla in Bawit sichtbar. Die Kapellen Nr. 26 und 45 in Bawit (Abb. 46, 47) zeigen, wie die Mandorla des thronenden Gottessohns direkt auf einem Konstrukt ruht, das, bestehend aus vier Rädern und durch eine Querstrebe verbunden, eindeutig als Wagen zu identifizieren ist. Die vier Häupter der vier Wesen erscheinen größer, als in Kapelle 6 und werden von vier oder sechs ausgearbeiteten Flügeln umfasst, welche nicht an Scheiben erinnern.<sup>37</sup> Zwar wird in der Offenbarung kein derartiges Gefährt beschrieben, wie es Kapelle 26 und 45 zeigen, jedoch könnte der Versuch zu sehen sein, die Räder von den apokalyptischen Wesen zu trennen. Dadurch können die vier Geschöpfe als Bestandteile des göttlichen Thronwagens ausgeschlossen werden und entsprechen wiederum mehr der eigentlichen Vorstellung der Johannesoffenbarung. Diese verortet die Wesen um den Thron herum und auf ihm. Das „um herum“ darzustellen birgt seine offensichtlichen Schwierigkeiten, würde man durch eine künstlerische Wiedergabe die thronende Figur Christi und das ihn umgebende Licht gänzlich verdecken. Sie stattdessen aufgefächert darunter wiederzugeben könnte als eine Möglichkeit gesehen worden sein, so die apokalyptische Schrift getreu abzubilden.

<sup>37</sup> Die genaue Anzahl kann auf Grund der schlechten Reproduktionen nicht konkretisiert werden. Ebenso ist es nicht möglich festzustellen, ob die Körper und/oder Flügel mit Augen versehen sind.

Die Frage nach der Anbringung der Räder direkt unterhalb der Wesen ist jedoch hiermit noch nicht gelöst. Doch vielleicht vermag ein anderer Ansatz Licht ins Dunkel zu bringen. Das unterschiedliche Erscheinen der Räder in den Kapellen von Bawit, mag zwar Fragen hinsichtlich der biblischen Auslegung und Bezüge aufwerfen, jedoch kann bei allen Beispielen gesagt werden, dass es sich nicht um die Wiedergabe der Evangelistensymbole handelt. Die, vergleichsweise mit Hosios David später zu datierenden Fresken (6.–7. Jh.) zeigen alle visionären Gestalten ohne Codex, dem bereits etablierte Erkennungszeichen der Evangelistensymbole. Könnte ein Zusammenhang zwischen der Darstellung von Codizes und dem Fehlen von Rädern hergestellt werden? Ist anzunehmen, dass wenn Räder erscheinen, gleich ob an den Wesen oder als Wagenkonstrukt unterhalb der Mandorla Christi, es sich eher um die Wiedergabe von visionären Gestalten, als um die Evangelistensymbole, welche zwar noch eng mit der biblischen Visionstradition verbunden sind, jedoch nicht mehr als Thronwagen Christi gesehen werden, handelt? Bedeutet dies für die gesamte Interpretation derartiger Fresken und Mosaik, dass man sich vor allem die Frage vor Augen führen muss, ob nach wie vor eine Verbindung zu der Vorstellung des göttlichen Thronwagens besteht oder nicht?

### 3.1.3 Die Himmelfahrt Christi des Rabbula Evangeliiars

Eine weitere Art der Darstellung des göttlichen Thronwagens findet sich auf fol. 13v der syrischen Handschrift des sogenannten Rabbula Codex (Abb. 37) aus dem Jahr 586. Das Blatt zeigt im oberen Drittel eine mit weißer Toga bekleidete, stehende Figur, Christus, in einer Mandorla. In der rechten Hand hält er eine geöffnete Schriftrulle, die linke Hand ist im *ad locutio*-Gestus zum Segen erhoben. Die Mandorla wird von zwei geflügelten Wesen, Engel, deren Oberkörper unter der Mandorla verschwinden, getragen. Links und rechts der Mandorla finden sich zwei leicht gebückte Engel, die mit verdeckten Händen Christus goldene Kränze entgegenbringen. Unterhalb der Mandorla ist ein vierflügeliger Tetramorph zu sehen. Die Flügel sind über und über mit Augen bedeckt und an den beiden Seiten tauchen zwei in sich verschlungene Räder auf. Aus der Unterseite des Wesens zeigt eine Hand auf die sich darunter befindende Szenerie: Direkt unter der Hand steht eine in blauen Gewändern gekleidete Frau, die ihre Arme in Oranten-Haltung zur oberen Szene geöffnet hält.<sup>38</sup> Es handelt sich um *Maria Orans*, die fürbittende, bzw. betende Maria. Links und rechts von ihr sind wiederum zwei Engel zu sehen, die jeweils an zwei Männergruppen gerichtet zu diesen sprechen und entweder zur Mandorla verweisen (rechts) oder sich mit der Hand im Sprechgestus direkt an diese wenden (links). Die Männergruppen, bestehend aus jeweils sechs Personen, blicken hoch zur Mandorla und verweisen vereinzelt mit ausgestrecktem Arm auf die Szene im oberen Blattabschnitt. Zu sehen sind die zwölf Apostel.

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Apsis-Szenen, wird Christus nicht thronend dargestellt, sondern stehend in seiner Mandorla. Zudem erscheinen die vier Visi-

38 Tunica interior, Dalmatika und darüber eine lange Palla, mit der sie ihr Haupthaar bedeckt.

onshäupter nicht um die Aureole herum, sondern unterhalb der Mandorla und bilden ein Wesen. Die tetramorphe Gestalt mit vier Flügel streckt zwei Flügel seitlich nach unten und zwei weitere nach oben aus, wodurch der Anschein erweckt wird, dass sie die Mandorla Christi stützen, bzw. tragen. Das Geschöpf an sich orientiert sich an den biblischen Beschreibungen aus Ez 10, worauf vor allem das Erscheinen der Augen auf den Flügeln hinweist. Augenfällig sind vor allem die Darstellungsweisen der beiden Räder-Konstrukte links und rechts der visionären Gestalt, die an Ez 1,16 erinnern: „[...] *Und sie sahen aus und waren gemacht, als wäre ein Rad mitten im anderen Rad.*“<sup>39</sup> Diese Art der Beschreibung wird aufgegriffen, in dem man zwei Räder ineinander verschränkt und taucht in der christlichen Kunst nur ein weiteres Mal mit der Handschrift der Wiener Genesis (Abb. 12) und seiner Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies auf. Die Produktion dieses Manuskripts wird ebenfalls in eine syrische Werkstatt verortet und in die Mitte des 6. Jh. datiert. Es scheint, als ob entweder eine syrische Darstellungstradition vorliegt oder dass beide Handschriften sogar aus einem zusammengehörigen Werksverbund stammen. Allerdings unterscheiden sich die Räder beider Manuskripte vor allem dadurch, dass das Radkonstrukt der Wiener Genesis wesentlich detailreicher und elaborierter erscheint als jenes der Rabbula-Handschrift. Zudem stechen die unterschiedlichen Maltechniken, die sich vor allem im Pinselduktus sowie der Tendenz des Rabbula-Codex ausdrücken, die einzelnen Elemente durch eine feine schwarze Linie einzufassen, ins Auge. Im Gegensatz hierzu ist vor allem in der Wiener Genesis der elaboriertere Umgang mit den Farben zu betrachten, was sich einmal mehr in der Ausgestaltung des flammenden Rades vor der Paradiespforte zeigt: In den verschiedensten Orange-Nuancen versucht der Skriptor skizzenhaft das Erscheinen eines ezechielschen Rades darzustellen. Der Rabbula-Codex variiert hingegen nicht in den einzelnen Farbtönen, sondern verleiht den Rädern vor allem durch die schwarze Rahmenlinie ihren mehr oder weniger dreidimensionalen Charakter. Demnach ist eine gemeinsame Werkstattzugehörigkeit vor allem auf Grund der unterschiedlichen Malstile und -techniken auszuschließen. Stattdessen handelt es sich um ein syrisches Phänomen der künstlerischen Ausgestaltung des Bibeltextes. Dies stützt sich vor allem auf die Tatsache, dass die beiden einzigen Belege dieser Räder in einen ähnlichen geographischen Kontext zu verorten sind. Es mögen zwischen der Produktion der Handschriften circa 10–20 Jahre liegen, jedoch hindert es die Werkstatt nicht daran auf gleiche Vorstellungskonzepte zurückzugreifen.

Die Darstellung der Himmelfahrt Christi des Rabbula-Codex unterscheidet sich von anderen Beispielen nicht nur durch den stehenden Christus in der Mandorla und den sie von unten tragenden Tetramorphen, sondern auch durch die Erscheinung der syrischen Variante der ezechielschen Räder. Zwar wird die Mandorla von oben her von zwei geflügelten Engelwesen gehalten, allerdings widerspricht dies nicht der Vorstellung, dass Christus von dem tetramorphen Wesen getragen wird. Dabei sollte nicht an

39 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1140 (Ez 1,16).

der sitzenden Position Christi zwingend festgehalten werden, zumal bereits frühchristliche Himmelfahrt Darstellungen, oder generell göttliche Apotheosen der Spätantike, den zum Himmel Fahrenden in einem Pferdewagen mit eingespannten Pferden zeigen. Die stehende Figur Christi ist folglich vielmehr im Licht der spätantiken Bildtradition göttlicher Apotheosen zu verstehen. Diese Assoziation des Bildmotivs schließt den dargestellten Tetramorphen als Thronwagen Gottes zudem nicht aus, sondern unterstreicht vielmehr dieses Verständnis.

Auf Grund der stark an den Bibelstellen orientierten Äußeren der Wesen, den ineinander verschlungenen Rädern und ferner der Tatsache, dass Christi Mandorla auf den Flügeln des Tetramorph ruht und dies möglicherweise sogar im Sinne des göttlichen Thronwagens zu lesen ist, ist eine Identifikation mit Evangelistensymbolen auszuschließen. Stattdessen liegt der Bezug zu den ezechielschen Wesen auf der Hand. Eine Assoziation mit der Johannesoffenbarung ist auszuschließen, da es sich um **ein** Wesen mit vier Häuptern und nicht um **vier** Geschöpfe mit je einem Haupt handelt, die, wie gezeigt wurde, die Grundlage für die Formierung der Evangelistensymbole bilden.

In den letzten beiden Kapiteln konnte die große Ambivalenz der Darstellung Christi in der Mandorla und den visionären Wesen aufgezeigt werden. Einmal mehr wird bewusst, dass eine Pauschalisierung der Ikonographie schnell zu falschen Schlüssen führen kann und kleine Elemente das Zünglein an der Waage sein können. Eine pauschale Aussage zu treffen, dass ab der Einführung und Zuordnung der Evangelistensymbole unter Hieronymus alle viergestaltigen Wesen als Evangelistenzeichen zu verstehen sind ist problematisch. In den Jahrhunderten nach der Einführung ist festzustellen, dass bewusste ikonographische Aussagen getroffen werden, die eine deutliche Unterscheidung zwischen den beiden Interpretationsmöglichkeiten beschreiben. Das Hinzufügen der ezechielschen Rädern, kann daher ein Indiz dafür sein, dass es sich um die Cherubim der biblischen Ezechiel-Vision handelt und nicht um ihre spätere Auslegungsweise der Evangelistensymbole. Allerdings lässt die körperliche Einheit der vier Häupter des Menschen, Löwen, Stiers und Adlers die bildliche Interpretation als tetramorphe Cherubim in den Vordergrund rücken und zeigt ein weiteres Mal auf, dass die Gestalten des Tetramorph-Typus als Cherubim, bzw. als jene Gestalten der Ezechiel-Visionen zu verstehen sind.

### 3.1.4 Das Letzte Gericht von Torcello und seine Verbindung zu Konstantinopel

Eine weitere Darstellungsvariante der Thronwagenmotivik zeigt sich im Mosaik des Letzten Gerichts in Santa Maria Assunta in Torcello, nahe Venedig (Abb. 34). Das Mosaik des 11./12. Jh. gliedert sich in fünf Wandzonen, wobei jede einzelne Szene der Apokalypse wiedergegeben wird. Dabei fällt vor allem die Deesis-Darstellung in der Mitte der zweiten Zone von oben ins Auge: Zu sehen ist der thronende Christus in der Mandorla, flankiert von Maria und dem Apostel Johannes, welche beide im Gestus der Fürsprache wiedergegeben werden. Unterhalb der Mandorla erscheinen leicht versetzt

darunter zwei Wesen im Tetramorph-Typus, wobei das menschliche Haupt nimbiert ist. Die vier Flügel sind mit Augen übersät und unter dem unteren Flügelpaar schauen zwei Füße hervor. Jeweils an den einander zugewandten Seiten erscheint unterhalb des Stierkopfes, der bei beiden Wesen in die Mitte zeigt, eine Hand, die eine Art Heroldstab hält. Zwischen den beiden tetramorphen Geschöpfen sind zwei rote Räder, die durch eine Querstrebe verbunden sind und so als eine Art Wagenkonstrukt zu verstehen sind, ähnlich zu jenem, welcher bereits in den Kapellen 26 und 45 von Bawit (Abb. 46, 47) vorgefunden wurde. Direkt durch die beiden Querstreben des Wagens verläuft eine Art Flammenband, welches zu einer feurigen Szene in der vierten Szene führt. Dort werden einzelne Aspekte der Verdammten in der Hölle beschrieben.

Wie in den bereits angesprochenen Kapellen von Bawit, fungieren die beiden tetramorphen Gestalten nicht als göttlicher Thronwagen. Dies wird vor allem dadurch betont, dass die zwei Wesen in ihren Händen einen Stab halten, der nicht für das Tragen eines Throns ausgerichtet ist. Des Weiteren wird ein eigenes Wagenkonstrukt unterhalb der Mandorla abgebildet, auf der Christus zwar nicht thront, jedoch durchaus die Assoziation eines Thronwagens hervorgerufen wird. Es scheint sich bei der Positionierung der Wesen vielmehr um eine Anlehnung an den apokalyptischen Text zu handeln, welcher die Wesen nicht als göttliches Gefährt beschreibt, sondern sie um ihn herum anordnet. Andererseits könnte es sich schlichtweg um eine eigene Art der Interpretation der Ezechiel-Vision handeln. In dieser werden die Räder nicht unter den Cherubim verortet, sondern neben ihnen, an ihren Vorderseiten angebracht (Ez 1,15). Die Vorstellung von Ez 10, dass jeder Cherub von einem Rad begleitet wird, spricht zudem für die Auslegung des Mosaiks im Sinne von Ez 10, 9.

Es kann festgehalten werden, dass es sich um die Gestalten der ezechielschen Cherubim handelt, die unterhalb des göttlichen Throns mit ihren Rädern erscheinen. Ferner sei angemerkt, dass die Auslegung der ezechielschen Texte nicht explizit auf die Vorstellung des göttlichen Thronwagens hinweist, sondern es sich vielmehr um eine Auslegung handelt. Im Falle von Torcello, werden die jeweiligen Ezechiel-Abschnitte so verstanden, dass Gott in seiner Mandorla über den Wesen thront und sie nicht seinen Thronwagen bilden. Stattdessen bilden die beiden Räder eine einfache Wagenkonstruktion. Die Vorstellung des göttlichen Thronwagens bleibt somit in der frühchristlichen und byzantinischen Vorstellung bestehen, gleich nun, ob die Wesen den Wagen direkt bilden, oder diese Aufgabe von eigenständigen Rädern übernommen wird.

Ein Blick in die Darstellungstradition des Letzten Gerichts zeigt auf, dass Torcello als Paradebeispiel für diesen ikonographischen Kontext fungieren kann, der spätestens ab dem 11. Jh. fester Bestandteil der byzantinischen Ikonographie ist. Dabei variiert vor allem die Wagenkonstruktion unterhalb der Mandorla: Das früheste Beispiel der apokalyptischen Ikonographie wird von einer Elfenbeintafel beschrieben, welche in das 11. Jh. datiert wird (Abb. 48). Die Produktion der Tafel wurde bislang in Konstantinopel vermutet und weist eine erstaunliche Nähe zum Mosaik von Torcello auf, wenngleich die Szenenaufteilung variiert. Auf Grund des gleichartigen Befundes von Torcello ist

sogar anzunehmen, dass das Elfenbein nicht den Ausgangspunkt der Ikonographie beschreibt, sondern vielmehr ein anderes Mosaik oder Fresko aus einer heute nicht mehr erhaltenen Kirche Konstantinopels wiedergibt. Auf dem Elfenbein werden die Räder jedoch nicht dargestellt. Stattdessen tragen zwei sechsflügelige Gestalten des Hagia Sophia-Typus den Thron Christi, der ebenfalls wieder in einer Gloriole erscheint. Es ist ungewiss, ob der monomorphe Typus aus kompositorischen Gründen oder im Sinne einer „leichteren“ Herstellung und später besseren Sichtbarkeit gewählt wurde. Interessant ist jedoch, dass hier die Wesen wieder als Thronwagen Christi fungieren und kein Räderkonstrukt dafür eingesetzt wird.

Dieser Vorstellung folgt eine Handschrift der Bibliothèque Nationale de France in Paris, die ebenfalls diese apokalyptische Tradition bildnerisch wiedergibt. Fol 51v des Evangeliiars aus dem 12. Jh. zeigt unterhalb des Throns nebeneinander aufgereiht vier nimbierte Wesen des Hagia-Sophia Typus (Abb. 49), wobei die beiden inneren vier und die beiden äußeren sechs Flügel jeweils mit Augen erhalten. Unter den beiden inneren Gestalten finden sich in einfachen Linien zwei eng verbundene Räder mit kleinen Häkchen, die als Flügel zu interpretieren sind. Ein paar Seiten später, auf fol. 93v taucht eine zweite Version innerhalb des Manuskripts auf, welches das Letzte Gericht in verkürzter Weise darstellt (Abb. 50). So wird die Darstellung von vier auf drei szenische Zonen eingeschränkt. Die Wesen werden zahlenmäßig halbiert und verlieren ihr(e) Gesicht(er). Die Gestalt unterhalb des thronenden Christi wird zu einem Gebilde aus vier radial angeordneten, goldenen Flügeln.<sup>40</sup> Beide Handschriftenseiten zeigen die visionären Wesen, gleich welcher Gestalt, in einem Zusammenhang mit dem thronenden Christus, jedoch ohne die unmittelbare Vorstellung eines göttlichen Thronwagens. Ebenso verschwindet die Rolle der Räder oder sie scheint nur noch einen dekorativen Zweck auf fol. 51v zu erfüllen.

An den Rädern halten hingegen Fresken des 14. Jh. aus dem Kosovo (Abb. 51) sowie Bosnien und Herzegowina (Abb. 52) fest. Sie entfernen die visionären Gestalten gänzlich aus der Komposition und vergrößern stattdessen die beiden Räder, welche des Weiteren mit Flügeln versehen werden. Durch diese Zusammenstellung bleibt zwar die Vorstellung des göttlichen Thronwagens erhalten, jedoch verschwinden die visionären Gestalten und an ihre Stelle rücken die Räder, welche nun als eigenständige Wesen fungieren und als jene bereits angesprochenen Ophanim zu interpretieren sind.

### 3.1.5 Die Vorstellung des göttlichen Thronwagens und seiner Gestalten

Das Motiv des göttlichen Thronwagens, dargestellt durch Christus in der Mandorla, getragen von den visionären Wesen oder einem Räderkonstrukt zeigt sich als fester Bestandteil der christlichen Ikonographie. Es ist vor allem die Vorstellung des gött-

<sup>40</sup> Eine sehr ähnliche und vermutlich mit dieser Darstellung in einem Zusammenhang stehende Version findet sich auf dem sogenannten Evangeliiar des Zaren Ivan Alexander aus der Mitte des 14. Jh. in der British Library, London (Add. MS 39627, fol. 124r), Kat. Nr. I.BGR.01.

lichen Thronwagens, die den Wesen in Kombination mit dem thronenden Christus immanent zu sein scheint. So konnte festgestellt werden, dass die Interpretation der vier Gestalten als Evangelistensymbole nicht mehr die Funktion des göttlichen Thronwagens erfüllt. Allerdings tauchen ebenfalls vereinzelt Befunde auf, die eindeutig als visionäre Gestalten einzuordnen, in Verbindung mit Christus in der Mandorla jedoch nicht immer als Thronwagen zu interpretieren, sind. Dann handelt es sich jedoch um die Darstellung der Seraphim oder Cherubim im Tetramorphen- oder Hagia Sophia-Typus, nicht aber im Apokalypse-Typus. Die Betonung liegt vor allem auf dem Aspekt, dass den tetramorphen Wesen ein Körper für vier Köpfe gemein ist und nicht im Sinne der Johannesoffenbarung geteilt wird.

Wie im Vergleich der Apsis-Ausgestaltungen von Hosios David (Abb. 25) und den Kapellen von Bawit (Abb. 9) zu sehen war, ist das Hinzufügen von Rädern als eine Hilfestellung für die Unterscheidung zwischen den sozusagen „reinen“ Evangelistensymbolen und den visionären Gestalten im Apokalypse-Typus anzusehen. Ihre Präsenz, gleich als Attribut der Gestalten oder als selbstständiges Wagenkonstrukt, steht in enger Verbindung mit den ezechielschen Vorstellungen der sich unterhalb Gottes Thron befindlichen Visionsgeschöpfe als Thronwagen. Es ist letztlich das Attribut des Codex, das eine Zuordnung der vier Gestalten zu den Evangelistensymbolen erlaubt und zugleich eine Interpretation als Cherubim oder bloße himmlische Wesen der Apokalypse ablehnt.

Es wird einmal mehr deutlich, dass das Erscheinen des Christi in der Mandorla, umgeben von den himmlischen Gestalten als bildgewordene Gottesvision zu verstehen ist. Dabei handelt es sich nicht „nur“ um eine bloße Vision der Göttlichkeit, sondern an eine Reminiszenz an die Visionen der alttestamentarischen Propheten Ezechiels und Jesajas. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es sich bei Christus in der Mandorla und den ihn umringenden Evangelistensymbolen um keine Theophanie handelt. Im Gegenteil, der Gläubige wird einer göttlichen Vision zuteil. Allerdings ohne den Bezug zu Cherubim und Seraphim, denn dies würde die Interpretation der einzelnen Köpfe als die Symbole der Evangelisten sprengen und sie wieder zu jenen himmlischen Gestalten werden lassen. Dadurch ergeben sich zwei unterschiedliche theophanische Momente der Erscheinung Christi: Durch die Kombination des christlichen Thrones mit den alttestamentarischen Wesen, auch wenn sie im Apokalypse-Typus erscheinen, bleibt der Bezug zu jenen Visionsszenen, wie sie Ezechiel, Jesaja und Johannes erfahren, bestehen. Die Darstellung der Gestalten des Apokalypse-Typus als Evangelistensymbole zeichnet die Vision hingegen im Kontext der christlichen Heilsbotschaft aus. Durch die Wiedergabe Christi mit den Evangelisten, die sein Handeln bezeugen, wird vor allem seine eigenständige göttliche Natur unterstrichen und nicht nur seine Funktion als Stellvertreter Gottes, bzw. die indirekte Vergegenwärtigung der Präsenz Gottes.

Der Grat zwischen den Evangelistensymbolen und den apokalyptischen Wesen ist ohne Frage ein schmaler, vor allem weil erstere sich durch die exegetische Untersuchung der biblischen Schriften im frühen Christentum aus letzteren entwickeln. Es soll

des Weiteren nicht gesagt sein, dass ihre Kombination mit dem thronenden Christus in der Mandorla nicht auch göttliche Präsenz und Herrlichkeit ausdrückt. Allerdings nicht im Sinne des visionären Thronwagen Gottes. Diese Vorstellung bleibt den himmlischen Wesen zu eigen und wird **nicht** auf die Evangelistensymbole übertragen, wenngleich diese die Darstellungsformen des Apokalypse-Typus nach und nach übernehmen.

Es stellt sich ferner die Frage, inwieweit auch die im biblischen Kapitel festgestellte Eigenschaft der visionären Wesen, eine Distanz zwischen Mensch und Gott aufzubauen und Gottes Präsenz sogar zu verschleiern, in den Thronwagen-Szenarien zum Tragen kommen. Wie bereits zu Beginn des Kapitels festgestellt wurde, wird Christus (bereits) sehr früh als fleischgewordene Repräsentanz Gottes auf Erden verstanden. Seine bildliche Wiedergabe kann folglich als allegorische Darstellung Gottes Herrlichkeit verstanden werden. Es ist nicht nur Christus selbst, der dem Gläubigen im Kirchenraum bildlich begegnet, sondern auch Gott. Dieses Verständnis wird vor allem durch die Präsenz der visionären Gestalten betont, sei es in Form des Hagia Sophia-, Tetramorphen- oder Apokalypse-Typus. Es scheint, als versuche man eine künstlerische Lösung für die Ausgestaltung der biblischen Visionsbeschreibungen zu finden, in denen die göttliche Herrlichkeit zwar auf einem Thron sitzend, umgeben von himmlischen Gestalten beschrieben wird, jedoch keine Aussage über eigentliches Erscheinen getroffen wird. Der Umstand, dass Gottes tatsächliche Person nicht erfahrbar ist und daher nicht direkt wiedergegeben werden kann und darf, erschwert es umso mehr, den Visionen bildlich habhaft zu werden. Die Vorstellung, dass Gott durch Christus wirkt, Christus dadurch in Gott selbst aufgeht und zudem sich dem Menschen in seiner irdischen Erscheinungsform als Mensch zu erkennen gegeben hat, ermöglicht die Vision künstlerisch festzuhalten. Dabei wird Christus anstatt der nicht wiedergebbaren Herrlichkeit Gottes auf dem himmlischen Thron dargestellt, umringt von den visionären Gestalten, die seinen Thronwagen bilden. Ihre Erscheinung legitimiert einmal mehr die göttliche Stellvertreterfunktion Christi, da kein anderes Wesen auf dem Thron Platz nehmen könnte, wo sie doch bereits die höchsten Geschöpfe des Himmels unter Gott sind. Einzig einer gleichwertigen Figur oder Gott selbst ist es daher möglich auf ihnen Platz zu nehmen.

Zum ersten Mal kann hierdurch der in der Einleitung vorgestellte Begriff des *Dunklen Stils* angewendet werden: Bei der Darstellung des meist thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von den visionären Wesen, handelt es sich nicht um die bloße Wiedergabe dessen, sondern um eine komplexe theologische Komposition, die in einer engen Verbindung zu den biblischen Texten steht. Dieser Hintergrund ist jedoch nicht offensichtlich und erschließt sich dem Betrachter oder Gläubigen erst durch das Heranziehen weiterer exegetischer Schriften oder Vorstellungen, durch dessen Hilfe die vermeintlich erste Bedeutung des Dargestellten durchdrungen werden kann. Der Schleier hebt sich und die allgegenwärtige Präsenz Gottes tritt zum Vorschein. Inwieweit diese Auslegung noch in der Kombination mit den Evangelistensymbolen mitschwingt ist fraglich. Sie werden ebenfalls durch die apokalyptischen Wesen geformt und bilden

zusammen mit der Mandorla Christi einen visionären Kontext. Allerdings wird durch sie Christus eigene Bedeutung und Rolle im heilsgeschichtlichen Zusammenhang hervorgehoben und weniger der Bezug zu alttestamentarischen Geschöpfen und Gottes Erscheinung in Visionen. Es stellt sich sogar vielmehr die Frage, ob durch die Auslegung als Evangelistensymbole dieser visionäre Bezug überwunden wird, zumal Gott den Menschen nicht mehr nur in Visionen, sondern durch seinen Sohn im tatsächlichen Leben erschienen ist.

### 3.2 Die paradiesischen Cherubim und die „Willkür“ der byzantinischen Ikonographie

Die tiefe Verbindung der Darstellung der visionären Gestalten zu den biblischen Schriften, wird einmal mehr durch den ikonographischen Ausdruck der Cherubim als Hüter des Paradieses deutlich. So beordert Gott, nachdem er Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben hat, Cherubim mit Flammenschwert vor die Paradiespforte, um diese zu bewachen.

Die Paradies-Ikonographie der Cherubim lässt sich in zwei Gruppen unterteilen, wobei die Darstellung der ezechielschen Gestalten gleichbleibt: Ein vier- oder sechsflügeliges Wesen im Hagia Sophia-Typus mit oder ohne (Flammen-)Schwert erscheint vor einer Art Tür mit Rahmen (vgl. Abb. 53). Dieses Portal ist meistens rot eingefärbt (vgl. Abb. 54), wobei die davor schwebende Gestalt entweder komplett rot, mit rötlicher Färbung (vgl. Abb. 55) oder in neutralen Farbtönen (vgl. Abb. 56) abgebildet wird. Der Kontext dieser Komposition ist entweder die bereits genannte Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies (vgl. Abb. 10) oder die Darstellung der Erwählten vor der Paradiespforte (vgl. Abb. 54, 55), die meist im Rahmen des Letzten Gerichts um Einlass bitten, wie es in dem bereits besprochenen Mosaik von Torcello zu sehen ist (Abb. 34).

#### 3.2.1 Das flammende Rad vor dem Paradies

Das früheste noch im Original erhaltene Beispiel der Vertreibung aus dem Paradies ist auf fol. 1v der Wiener Genesis (Abb. 12), die heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrt wird. Interessanterweise handelt es sich um keine klassische Darstellung der Wesen vor der Paradiespforte, wie es in späteren Beispielen zu sehen sein wird: In der unteren Hälfte des Schriftblattes ist auf der linken Seite zu sehen, wie Adam und Eva bereits der Versuchung der sich am äußersten Bäumchen windenden Schlange erlegen sind und mit gesenktem Haupt zur verschlossenen Paradiespforte gehen, die sich rechts der Szenerie befindet. Auf der anderen Seite des Tores erscheint ein Engel in Frontalansicht, der zwischen der Pforte (links) und einer erneuten Darstellung der ersten Sünder (rechts) steht. Eine dritte, undefinierbare Person erscheint hinter Adam und Eva. Zwischen dem Engel und der Paradiespforte wird ein großes, ovales Rad mit mehreren Querstreben inmitten züngelnder Flammen wiedergegeben, welches bereits im vorherigen Kapitel im Zusammenhang mit der Himmelfahrt Christi vorgestellt wurde. Das Rad selbst steht in Flammen und erinnert an die feurige Beschreibung

der Cherubim bei Ez 1. Die Darstellung ist deshalb so spannend, da es keine weitere vergleichende Wiedergabe der Vertreibungsszene gibt und ihre Deutung noch zahlreiche Fragen aufwirft. Es scheint, als hätte sich der Scriptor bei der Anfertigung an den bei Ezechiel erscheinenden Räder orientiert und zugleich die geteilte Vorstellung der Cherubim und ihren Rädern wiedergegeben. Diese Trennung der Räder von den ezechielschen Gestalten ist kein unbekanntes Phänomen, sondern wurde bereits im Judentum unternommen, wo die Räder als eigenständige Wesen, die Ophanim, verstanden werden. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich um die Darstellung eines Ophanim zusammen mit einem Cherub in der Erscheinungsform eines Engels handelt. Die bildliche Wiedergabe der Cherubim, ebenso der Seraphim in Gestalt eines Engels wäre nichts Ungewöhnliches und ist in anderen Bildbeispielen zu sehen, was bereits die Untersuchungen des Engels-Typus gezeigt hat. Allerdings wird in späteren Paradiesdarstellungen zu sehen sein, dass es immer eine Engelsgestalt ist, die Adam und Eva aus dem Paradies herausführt. Es bleibt jedoch im Verständnis ein Cherubim als Verkörperung des göttlichen Willens, der die Stammeltern in Form eines Engels aus dem Paradies vertreibt. Dies wird einmal mehr durch die Vorstellung des Engels als göttlichen Boten, der die Weisungen Gottes ausführt und mit dem Menschen in eine direkte Beziehung tritt, unterstrichen.

Ein weiterer Blick auf die Bibeltexte könnte einen wichtigen Aspekt der Darstellung erhellen. Wie bereits im biblischen Kapitel dargelegt wurde, sind zwei Traditionsstränge zu beobachten, wovon der eine die Cherubim mit einem Flammenschwert vor dem Paradies positioniert und der andere hingegen nur die Flamme des zuckenden Schwertes vor dem Garten Eden beschreibt. Lässt sich daher feststellen, dass die Wiedergabe des flammenden Radgebildes der Wiener Genesis mit der „*Flamme des zuckenden Schwertes*“ der Masoretischen Übersetzung in Verbindung zu setzen ist?<sup>41</sup> Einerseits wird mit dieser Interpretation nicht erklärt, weshalb ein Radkonstrukt vor der Pforte erscheint. Andererseits wird die Verbindung zu einer gewissen Darstellungsweise eines feurigen Kontexts aufgezeigt. Vielleicht ist es sogar die Kombination zweier Bibeltexte: So wird ein flammendes Rad der ezechielschen Vision wiedergegeben, das aber zugleich der Flamme des Schwertes entsprechen könnte, welche vor dem Paradies erscheint. Beides steht in einem engen Zusammenhang zu den Cherubim und könnte in diesem Falle metaphorisch für die ominösen Gestalten der Ezechiel-Vision gesehen werden. Dass die Cherubim im biblischen Paradies-Kapitel nicht genauer beschrieben werden, könnte dazu beitragen, dass in dieser Version der Ausgestaltung versucht wird, ihre genaue Figur zu umgehen und stattdessen metaphorisch darzustellen: Sei es als flammendes Rad allein oder in Kombination mit der daneben erscheinenden Engelsgestalt.

<sup>41</sup> Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 10 (Gen 3,24); diese Beschreibung erscheint ebenfalls in Philon v. Alexandrias Schrift *De Cherubim*: „[...] τὰ Χερουβίμ καὶ τὴν φλογίνην ῥομφαίαν [...]“, Philon von Alexandria – Gorez 1963, S. 18 (De Cherubim 1).

### 3.2.2 Die aktive Vertreibung durch einen Cherub

Eine weitere Abbildung der Cherubim als Wächter der Paradiespforte findet sich nur noch in Zeichnungen aus dem 17. Jh. der nicht mehr erhaltenen Langhausfresken von S. Paolo fuori le Mura (vmtl. um 425, Abb. 10, 11).<sup>42</sup> Die erste Szene zeigt links ein vierflügeliges Wesen im Engels-Typus, der mit erhobenem Flammenschwert vor einer Portalarchitektur schwebt. Sein Oberkörper ist nackt und sein Unterkörper wird von einem Flügelpaar verdeckt. Das an seinem Rücken angebrachte Flügelpaar erlaubt ihm auf Adam und Eva dynamisch zuzufiegen, die beide vollkommen nackt sind und ihre Scham bedecken. Sie gehen von ihm weg, in Richtung des rechten Szenenrandes. Dieses zerstörte Fresko zeigt als einziges das Wesen, wie es aktiv das Sünderpärchen aus dem Paradies vertreibt. Die vermutlich darauffolgende Szene zeigt Adam beim Ackerbau und Eva mit ihrem ersten Kind. Sie sind beide bekleidet und im Hintergrund deuten vier Bäume eine Art Wald oder Landschaft an.<sup>43</sup> Am linken Bildrand ist ein weiteres mehrflügeliges Wesen zu sehen, dessen Kopf mit einem Nimbus hinterfangen ist und dessen Füße, die durch ein langes Gewand verborgen sind, auf drei einfachen Rädern ruhen. Die Flügelanordnung ist ebenfalls ungewöhnlich und erinnert eher an einen bauschigen Federmantel der heutigen Zeit als an die Flügelkonstellation der Seraphim und Cherubim. Ob es sich um zwei oder vier Flügel handelt, kann daher nicht gesagt werden. Die Flügel bedecken den Unterkörper der Gestalt, ohne ein weiteres Flügelpaar nach oben hin aufzurichten.

Die untypischen Erscheinungsbilder der Paradieswesen der beiden verlorenen Fresken ist entweder auf die künstlerische Freiheit des Zeichners des 17. Jh. zurückzuführen, oder es handelt sich tatsächlich um eine der Darstellungen der ersten ikonographischen Entwicklungsphase der Cherubim, in der die Feinheiten noch nicht systematisch ausgeprägt sind. Die Vorstellung, bzw. das ikonographische Motiv, dass Adam und Eva von einem Cherub aus dem Paradies vertrieben werden, findet sich in der Folgezeit nicht mehr wieder. Stattdessen verharrt der Cherub im Hagia Sophia-Typus vor der Paradiespforte, mal mit seinem Flammenschwert, mal ohne. Dies wird vor allem im Paradiesmosaik im Dom von Monreale exemplarisch gezeigt (Abb. 53): In rötlicher Färbung, mit erhobenem Schwert und seinen sechs Flügeln bewacht ein Cherub das architektonisch an einen Turm angelehnte Torkonstrukt zum Paradies. Links von ihm schiebt ein Engel die in Fellen gekleideten Adam und Eva weg von der Paradiespforte. In der darüberstehenden Inschrift wird beschrieben, wie Gott Adam und Eva aus dem Paradies vertreibt und (bildlich) einen Cherub (in der Inschrift im Plural wiedergege-

<sup>42</sup> Die Vorstellung der Zeichnungen erfolgt bewusst nicht als die "frühste" bekannte Version der Vertreibung aus dem Paradies, zumal nicht gesagt werden kann, wie stark der individuelle Einfluss des Künstlers aus dem 17. Jh. einzuordnen ist.

<sup>43</sup> Das Motiv des den Acker bestellenden Adam und der daneben sitzenden Eva findet sich in keinem weiteren Beispiel wieder. Einzig ein Fresko aus der Mitte des 14. Jh. zeigt Adam und Eva bekleidet vor der Paradiespforte sitzend, jedoch nicht bei einer landwirtschaftlichen Tätigkeit (vgl. Kat. Nr.: V.XK.02).

ben, analog zum Bibeltext) davor mit einem flammenden Schwert positioniert.<sup>44</sup> Alle weiteren Darstellungsvarianten der Vertreibung aus dem Paradies zeigen Cherubim in der gleichen Art und Weise, wie sie in den Szenen des Letzten Gerichts und den Auswählten vor der Paradiespforte erscheinen: Als vier- oder sechsflügelige Gestalten des Hagia Sophia-Typus vor einer architektonisch umfassten Tür.

Eine konkrete Analyse, ob es sich im bildnerischen Sinne bei den einzelnen Bildbeispielen um Cherubim handelt, ist auf Grund der konkreten biblischen Zuweisung der Aufgabe das Paradies zu bewachen nicht erforderlich. Allerdings entspricht das Äußere der untersuchten paradiesischen Wesen nicht der tetramorphen Erscheinung bei Ezechiel. Dies bedeutet jedoch nicht, dass im frühchristlichen Verständnis Seraphim das Paradies bewacht haben. Es wird hingegen viel mehr deutlich, dass die Darstellung der Seraphim und Cherubim in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst nur bis zu einem gewissen Grad eindeutigen ikonographischen Regeln unterworfen waren. Damit sei nicht gesagt, dass die Wahl der Typen willkürlich getroffen wurde. Wie vor allem in diesem Kapitel gezeigt wurde, werden die paradiesischen Cherubim zum Großteil im Hagia Sophia-Typus wiedergegeben. Es scheint, als würde hier ein Konsens in dieser kontextuellen Darstellungsweise der Cherubim vorliegen. Ihre Darstellung erinnert vielmehr an die der Seraphim, jedoch wird dadurch ersichtlich, dass der an und für sich „logisch“ als Seraphim zu interpretierende Hagia Sophia-Typus eben nicht so einfach mit den Wesen Jesajas identifiziert werden kann.

### 3.2.3 Von Köpfen, Schwertern und Speeren

Die Frage, warum die Cherubim im paradiesischen Kontext selten mit ihren vier Köpfen wiedergegeben werden, kann nicht ohne weiteres beantwortet werden. Tatsächlich liegen bislang nur zwei bekannte Beispiele vor, die den Cherub vor der Paradiespforte mit vier Köpfen zeigen. Die erste Überlegung, die einen in den Sinn kommt, wäre, dass aus kompositorischen Gründen auf die vier Köpfe verzichtet wird, da diese keinen Platz vor oder innerhalb der Portalkonstruktion hätten. Allerdings zeigt fol. 119v des Chludov Psalter im 9. Jh. den Cherub vor der Paradiespforte eben doch mit vier Köpfen (Kat. Nr. II.TUR.01). Eine weitere Handschrift des 9. Jh. gibt den Cherub im Tetramorph-Typus wieder: Das Manuskript der Pariser Nationalbibliothek zeigt auf einer ganzen Seite in zwei von drei Bildzonen den Sündenfall und die daraus resultierende Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies (Abb. 56). In der zweiten Spalte wird, ähnlich wie im Dommosaik von Monreale der sechsflügelige Cherub vor der Paradiespforte im linken Bildfeld wiedergegeben. Rechts davon erscheint die Vertreibung der Stammeltern durch einen nimbierten Engel. Im Gegensatz zu Monreale wird der Cherub mit den vier ezechielschen Köpfen ganz im Sinne des tetramorphen Typus und ohne Flammenschwert abgebildet. Der Fokus liegt dabei vor allem auf dem mittig angebrachten Menschenkopf, der mit einem Nimbus umfasst ist. Um den menschlichen Kopf herum

44 „hIC·EXPVLIT·ADA·7·EVA·DE·PAR|DISO·DS·7·POSVIT·CHERVBIN·CV|TODE·CV·FLAMEO·GLADIO:“

werden die rötlich gefärbten Häupter von Löwe (links), Stier (recht) und Adler (darüber) angebracht. Über dem tetramorphen Cherub steht in griechischen Buchstaben „das Flammenschwert“ geschrieben.<sup>45</sup> Die Betrachtung des Cherubs zeigt jedoch kein Flammenschwert, wie es zum Beispiel in Monreale gesehen werden kann und auch die Untersuchung des griechischen Begriffs „*ρόμφαία*“ (Schwert) erlaubt keine alternative Übersetzung, die ein Fehlen erklären könnte, sondern wird unter anderem für die Bezeichnung von Goliaths Schwert benutzt.<sup>46</sup> Einzig ein länglicher, schmaler Strich, der sich oberhalb der zu einer Faust geballten rechten Hand findet, könnte etwas Ähnliches andeuten. Auf Grund des Zustandes des Blattes und zahlreicher Farbabplatzungen ist es jedoch schwer zu sagen, ob es sich um einen Farbriss oder einen langen schmalen Stab handelt, den der Cherub in seiner Hand hält. Und selbst davon ausgehend, dass es sich um einen Stab handelt, ist kein Zusammenhang zu einem tatsächlichen flammenden Schwert oder einer Flamme eines Schwertes zu erkennen. Ein Vergleich mit anderen Paradiesdarstellung lässt jedoch erkennen, dass es drei Möglichkeiten der attributiven Ausstattung des Cherubs vor der Paradiespforte gibt:

- a) Kein Attribut (vgl. Abb. 11, 34)
- b) Beigabe eines tatsächlichen Schwertes (vgl. u. a. Dommosaik von Monreale, Abb. 53 oder Zeichnung des verlorenen Langhausfreskos von S. Paolo fuori le Mura, Abb. 10)
- c) Beigabe eines langen Speers (vgl. u. a. Panagia phorbiotissa, Asinou, Abb. 55 und womöglich Wiener Genesis, Abb. 12)

Im Unterschied jedoch zu den Rädern im bereits besprochenen Thronwagen-Kontext, scheint das Fehlen oder Hinzufügen eines Schwertes oder Stabes keine wesentliche Hilfestellung zur Interpretation der jeweiligen Paradiesszene zu geben. Vielmehr wird der Eindruck geweckt, als dass es sich eher um eine individuelle Art der Ausgestaltung handelt, die den Cherub mit einem solchen Attribut versieht oder nicht. Es könnte der Bezug zu der jeweiligen Tradition des Bibeltextes dahinterstecken, wonach entweder ein Flammenschwert oder die Flamme eines Schwertes mit den Cherubim erscheint. Je nach Zuordnung des Bildes zum Text, entspricht sowohl das Fehlen als auch die Präsenz eines Schwertes einer richtigen Darstellung des Bibeltextes.

Auch ist kein aussagekräftiger Zusammenhang zwischen den Attributen und der Anzahl der Köpfe festzustellen. Zwar halten beide vorgestellte Handschriften mit tetramorphen Paradieswächter lange Stäbe, bzw. Speere in den Händen, jedoch ist der Befund zu gering, um hier eine stichfeste Argumentation darauf aufzubauen. Beide Handschriften stammen aus dem 9. Jh. und sind wohl dem griechisch-sprachigen

45 „ΗΦΛΟΓΙΝΗΡΟΜΦΑΙΑ“ (*ή φλόγινη ρομφαία*).

46 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 385 (1. Sam 17,51): „Da lief David hin, trat zu dem Philister, nahm dessen Schwert und gab ihm den Todesstoß und schlug ihm den Kopf ab. Und die Philister sahen, dass ihr Held tot war, und sie flohen.“

Raum, wenn nicht sogar Konstantinopel zuzuordnen. Allerdings fehlen hier weitere mögliche regionale und zeitgenössische Beispiele, um eine spezielle regionale Tradition feststellen zu können. Letztlich bilden die Darstellungen der beiden Manuskripte eine Ausnahme zu den sonst sehr eindeutig ikonographisch bestimmbareren Cherubim der Paradiespforte.

### 3.3 Cherubim und Seraphim inkognito – schleierhafte Darstellungen der Wesen

Ein weiterer ikonographischer Kontext der Cherubim wird durch das Erscheinen der Cherubim als Hüter der Bundeslade beschrieben, dessen Bildbeispiele jedoch sehr gering ausfallen. Generell kann gesagt werden, dass das ikonographische Motiv der Bundeslade zahlenmäßig wenig aufgegriffen wird und wenn, dann zusammen mit jenen biblischen Wesen. Insgesamt sind bis heute fünf Beispiele bekannt, die einen Zusammenhang der Gestalten mit der Lade herstellen. Diese können wiederum in zwei Gruppen unterteilt werden, wobei sich ihre Motivik doch stets sehr ähnelt:

Die erste Gruppe wird nur von drei Handschriften gebildet: Fol. 48r einer Kopie des 9. Jh. der Kosmographie des Kosmas Indikopleustes aus dem Vatikan (Abb. 5), fol. 82r einer anderen Ausgabe der Kosmographie, welche sich heute auf dem Sinai befindet (Abb. 57) sowie fol. 231v einer weiteren Handschrift aus dem Vatikan (Abb. 58). Sie alle zeigen je zwei Darstellungen des Tetramorph-Typus, der der Beschreibung von Ez 10 folgt: vier Köpfe, vier Flügel und Augen auf dem Federkleid. Die zweite Gruppe wird von dem Apsismosaik aus der Kapelle Theodulfs in Germigny-des-Prés (Abb. 4) und fol. 44v einer Lorscher Handschrift, die sich heute ebenfalls im Vatikan befindet (Abb. 42), beschrieben. Letztere Gruppe zeichnet sich vor allem durch die Darstellung der inschriftlich benannten Cherubim (und Seraphim) im Engels-Typus aus.

#### 3.3.1 ... dann mache zwei goldene Cherubim

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Kontexten der visionären Wesen, ist der Befund, der das Thema der Bundeslade in der byzantinischen Kunst behandelt, erstaunlich klein und beschränkt sich nur auf das Medium der Handschriften. Dabei ist auffällig, dass alle drei Manuskripte, die jene Bundeslade ikonographisch thematisieren, gewissermaßen das gleiche Bild wiedergeben. Bezüglich der das Bildfeld begleitenden Inschriften ist auffällig, dass je jünger die Handschriften werden, desto verkürzter diese erscheinen – der Bildinhalt bleibt jedoch der gleiche. So gibt das Manuskript des Katherinen-Klosters im Sinai die Szene am ausführlichsten wieder (Abb. 57):

In einem rechteckigen Bildfeld erscheint in der Mitte ein großer vertikaler Kasten, dessen Oberseite durch eine goldene Fläche abgerundet wird. Dieser Kasten wird von einem rot, blau, goldenen Muster überzogen und in seiner Mitte erscheinen zwei große goldene Balken, die als Türchen zu interpretieren sind. Links und rechts der Kiste erscheinen frontal zwei nimbierte Männer im Soldatengewand. Die Hand ihrer jeweils zur Mitte gerichteten Seite ist auf das gewölbte Dach der Kiste gelegt, die äußere

Hand hält einen langen goldenen Stab. Ebenfalls links und rechts orientiert an der Kiste erscheinen über dieser, zwei goldene Wesen im Tetramorph-Typus. Diese sind schräg ausgerichtet, wobei ihr unterstes Flügelpaar in etwa die Ellbogen der beiden bärtigen Männer berührt, und ihr oberstes Flügelpaar sich in der Mitte über dem Kasten trifft. Durch ihre Anordnung bilden sie eine Art Spitzdach über der vertikalen Kiste. Ihre vier Flügel sind mit Augen übersät und die Anordnung ihrer vier Köpfe gleicht jener, wie sie bei dem Tetramorphen im Manuskript der Pariser Nationalbibliothek und der Szene der Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 56) zu sehen war. Die Köpfe der beiden Wesen sind jedoch nicht nimbirt. Ein für die folgende Betrachtung wichtiges Element ist, dass der gesamte Corpus sowie die vier Häupter in goldener Farbe wiedergegeben werden und einzig ihre Umrisslinien einen bräunlichen Ton annehmen.

Ohne die Inschriften zu berücksichtigen, erinnert die Szene an eine eigenartige Darstellung der biblischen Beschreibung der Bundeslade und der über ihr sich erstreckenden Cherubim. Wie in den biblischen Texten werden zwei Wesen wiedergegeben und ihre Flügel berühren sich über der Lade. Ferner ein Bestandteil des Textes ist ihre goldene Färbung. Die links und rechts der tetramorphen Goldwesen angebrachten Inschriften bestätigen diese Vermutung, da beide als Cherubim bezeichnet werden. Vor allem die unter ihnen angebrachte Bezeichnung als „*ἰλαστήριον*“ – im hebräischen als *Kapporeth* bezeichnet – beschreibt den göttlichen Gnadenstuhl, der als Deckel der Bundeslade fungierte und zwei aus Gold getriebene Cherubim umfasste. Um letzten Endes sämtliche interpretatorischen Zweifel aus den Weg zu räumen, erscheint unterhalb der vermeintlichen Lade eine weitere Inschrift: „*ἡ κίβωτός του μαρτύριου*“. Dabei bietet die Übersetzung entweder eine „Kiste des Märtyrers“ an, oder, was in Verbindung mit den bereits vorgefundenen Inschriften mehr Sinn machen würde, die „Kiste des Zeugnisses, bzw. des Dekalogs“.<sup>47</sup> Es handelt sich somit um die inschriftliche Identifikation des Gebildes mit der Bundeslade und der sich darin befindlichen Gesetzestafeln, die den Bund zwischen Gott und Mose bezeugen.

Folglich erscheinen die Cherubim nicht nur gemäß den Bibeltexten sinngemäß über der Lade, sondern bilden zugleich ihren Deckel. Es ist festzustellen, dass man sich nicht nur heute darüber wundert, wie die Bundeslade in ihren einzelnen historischen Etappen ausgesehen hat und zugleich mit den Visionsbeschreibungen des Ezechiel zu vereinigen sind, sondern auch das frühe Christentum nach Lösungen suchte. Als Ausdruck dieser Lösungsfindung können die Bilder der drei Handschriften gesehen werden.

47 Anmerkungen zur Übersetzung: „*τό μαρτύριον*“ kann gemäß des TLG (Thesaurus Linguae Graecae) mit Zeugnis, Bezeugung oder Beweis übersetzt werden. Eine weitere Möglichkeit versteht unter dem Begriff den Schrein eines Märtyrers, wobei im Zusammenhang mit der vorliegenden Inschrift eine Dopplung erfolgen würde: Die Kiste des Schreins des Märtyrers. Dies würde inhaltlich und in Zusammenhang mit den als Gnadenstern bezeichneten Cherubim wenig Sinn machen. Eine weitere Übersetzungsmöglichkeit findet sich in der Septuaginta wieder, die unter „*τὰ μαρτύρια*“ die Tafeln des Dekalogs, also der Zehn Gebote versteht (u. a. Lev 16,13). Auf Grund der bereits existierenden Verbindung des Ausdrucks im Plural zu den Tafeln Mose, ist eine Verbindung des vorliegenden Begriffes sinnvoll.

Die Identifikation der beiden abgebildeten Männer kann jedoch auf Grund der Inschriften nicht gegeben werden und in Verbindung zu den biblischen Texten findet sich keine Interpretationsmöglichkeit. So bietet im Vergleich zu den anderen beiden Inschriften der Blätter, vor allem die der jüngsten Handschrift, fol. 231v der vatikanischen Bibliothek in Rom aus dem 12. Jh. (Abb. 58) nicht nur schwer zu entziffernde Phrasen, sondern auch keine Nennungen der beiden Männer. Die anderen beiden Inschriften, zum einen das bislang besprochene Blatt aus dem Sinai (Abb. 57) und zum anderen die Seite einer weiteren Handschrift aus Rom (Abb. 5) stimmen in ihren Bezeichnungen nicht überein, wie die folgende Tabelle zeigt:

	II.EGY.01 (fol. 82r, Sinai)	V.EGY.01 (fol. 48r, Rom)
Cherubim	<i>χερουβίμ</i>	
Gnadenstuhl/Deckel der Bundeslade	<i>ιλαστήριον</i>	<i>ιλαστήριον</i>
Bundeslade	<i>ή κιβωτός του μαρτύριου</i>	<i>ή κιβωτός του μαρτύριου</i>
Mann mit grauem Bart	<i>[?]αχαρ[?]</i>	<i>χαιρουβ</i>
Mann mit braunem Bart	<i>[?]αβια</i>	<i>χαιρουβ</i>

Vermutlich handelt es sich jedoch bei den Männern gemäß der Sinai Handschrift um die Hohepriester Zacharias (links) und Abia (rechts). Dies ist ebenfalls auf Grund des Begleittextes der Miniatur anzunehmen: Der folgende Text beschreibt Zacharias und Abia, welche beide nicht gleichzeitig gelebt haben, als Priester des Jerusalemer Tempels, die jedes Jahr abwechselnd für den Sündenerlass eintraten.<sup>48</sup>

Aus diesem Grund kann für alle drei Blätter festgestellt werden, dass sie eine einzig in Handschriften auftauchende Tradition der Abbildung der Bundeslade beschreiben. Dabei bildet das Manuskript aus Sinai die älteste erhaltene Version dessen, ohne den Anspruch zu erheben Ausgangspunkt dieser Darstellungskonvention zu sein. Dafür müssten vor allem weitere Blätter der einzelnen Handschriften miteinander verglichen werden, um eine mögliche weitere Korrelation der Zusammenstellung der Manuskripte herauszuarbeiten.

Eine weitere interessante Darstellung, die zwar nicht die Bundeslade an sich, sondern das Innere des Allerheiligsten des Jerusalemer Tempels wiedergibt, findet sich auf fol. 165r des Psalter 61 im Kloster Pantokratoros auf dem Berg Athos (Abb. 59). Zu sehen sind auf der rechten Bildseite der Aufbau eines Tisches mit roter Tischdecke, auf welchem ein goldenes Gefäß mit spitzen Deckel zu sehen ist. Dies ist eine, wenn auch zu den bisherigen Darstellungen ungewöhnliche Form der Bundeslade.<sup>49</sup> Darüber erscheinen, ähnlich wie auf den anderen Manuskriptseiten zu sehen war, zwei schräge tetramorphe Wesen in goldener Färbung. Im Unterschied zu den besprochenen Seiten werden sie hier jedoch nicht von zwei Männern gehalten, sondern erscheinen

<sup>48</sup> Brubaker 2006, S. 11.

<sup>49</sup> Dufrenne 1966, S. 35.

losgelöst und werden inschriftlich als „die Cherubim“ bezeichnet. Die Szene wird von einem goldenen Säulengang umfasst. Unterhalb des Tisches, mittig der Schmalseite des Umgangs erscheint ein großer Kasten, dessen Inneres mit einem roten Vorhang verdeckt ist. Darauf steht ein siebenarmiger Kerzenleuchter, ein ovales Gefäß, sowie ein bauchiger Krug mit zwei Henkeln. Im linken Bereich des Blattes unterhalb der Stiftshütte sowie des linken Psalmtextes werden drei namentlich genannte Männer in unterschiedlicher Gewandung gezeigt. Es handelt sich dabei um den Ikonoklasten Johannes VII. Grammatikos, David, den Autor des beigefügten Psalms, und Beseleel, der in Gottes Auftrag das Gotteshaus anfertigt. Es sei im Zuge dessen angemerkt, dass das Motiv der Stiftshütte in der Zeit des Ikonoklasmus, vor allem im 9. Jh., zu einer bevorzugten Darstellung der ikonoklastischen Fraktion wird.<sup>50</sup> Die Kombination mit dem beigefügten Psalm 113,12–15 und den drei Figuren ist dabei kein Zufall, da eben dieser Bibelvers gegen die Verehrung von religiösen Bildern spricht und fester Bestandteil der ikonoklastischen Argumentation ist. Doch handelt es sich hierbei nun um eine Handschrift aus ikonoklastischer Feder? Dufrenne und Brubaker nehmen an, dass die Darstellung von David und Beseleel, die sich deutlich von Johannes abwenden und vielmehr auf das Allerheiligste verweisen, zeigt, dass es eine ikonodule Handschrift ist: David lehnt die bilderablehnende Auslegung seines Psalms durch Johannes ab und zeigt stattdessen auf, dass Gott dem Menschen durchaus erlaubt hat, eine gewisse materielle Manifestation von Heiligem auszuführen. Dies ist unter anderem am Allerheiligsten zu sehen, welches Beseleel im Auftrag Gottes angefertigt hat.<sup>51</sup> Durch die Manuskriptseite wird die ikonodule Position einmal mehr legitimiert, zumal sie sich nicht nur auf die biblischen Texte, sondern auch auf die vergangenen christlichen Vorstellungen stützen kann.<sup>52</sup>

Die Darstellung der Cherubim über der Bundeslade im Spiegel des Ikonoklasmus verdeutlicht einmal mehr den indirekten Ausdruck göttlicher Präsenz durch die Bildkomposition der Bundeslade und der sie begleitenden visionären Wesen. Dass in der ikonodulen Argumentation gegen die Ikonoklasten gerade die göttliche Legitimation

<sup>50</sup> Brubaker 2006, S. 16.

<sup>51</sup> Dufrenne 1966, S. 35; Brubaker 2006, S. 16.

<sup>52</sup> Brubaker 2006, S. 16, 17; in einer nur noch fragmentarischen Handschrift, schreibt Hypatius von Ephesus an den Weibischof Julian von Atramytion, weshalb religiöse Bilder verehrungswürdig sind. Hierbei führt er die zwei goldenen Cherubim im Jerusalemer Allerheiligsten als Beispiel an: „*Indeed, even the holy prophet Moses, who made the above legislation at God's prompting, set up in the Holy of Holies golden images of the Cherubim of beaten work. [...] For these reasons we, too, permit material adornment in the sanctuaries, not because God considers gold and silver, silken vestments and vessels encrusted with gems to be precious and holy, but because we allow every order of the faithful to be guided in a suitable manner and to be led up to the Godhead, inasmuch as some men are guided even by such things towards the intelligible beauty, and from the abundant light of the sanctuaries to the intelligible and immaterial light. [...]*“ (Mango 1972, S. 117 (Hypatius of Ephesus, *Miscellaneous Enquiries*)). Johannes Damascenus sieht in seiner zweiten Schrift gegen jene Bildverleugner die Bundeslade sowie Cherubim des Allerheiligsten als Beispiel, dass Bilder angefertigt werden dürfen: „*Daß nun das Bundeszelt, der Vorhang, die Lade, der Tisch und alles im Zelt Bilder, modelle und Werke von Menschenhand waren, die vom gesamten Volk Israel verehrt wurden – dazu auch noch die Kerubim, die als Schnitzwerke auf Befehl Gottes angefertigt worden waren, das ist hinreichend nachgewiesen.*“ (Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 80 (II, 22)).

vorgelegt wird, dass der Mensch ein Abbild von Heiligkeit durch die Bundeslade und das Allerheiligste **mit** den Cherubim fertigen darf, kann kein Zufall sein. Man nutzt die ikonoklastische Argumentation, die das Allerheiligste als Beispiel nimmt, keine Bilder herstellen zu dürfen, um zu verdeutlichen, dass gerade die Bundeslade und die visionären Wesen materieller Ausdruck von Heiligkeit und Gottes Präsenz sind.

Die Wiedergabe der Bundeslade in allen vier Handschriften beschreibt zudem einen Erklärungsversuch, wie die Visionen der Cherubim Ezechiels mit jenen goldenen Statuen und Figuren im Jerusalemer Tempel miteinander zu vereinbaren sind. Interessanterweise werden die Figuren der Zeichnungen nicht direkt auf den Deckel der Lade angebracht, sondern schweben leicht darüber. Dies könnte eine erweiterte Form der Zusammenführung der biblischen Texte bedeuten, in denen nicht nur die Figuren als kleine Statuetten **auf** der Bundeslade erscheinen, sondern als große Standfiguren des Jerusalemer Tempels ihre Flügel **über** der Lade vereinen und neben ihr positioniert sind.

### 3.3.2 Der Engels-Typus und die Bundeslade

Doch nicht nur die vorgestellten Handschriften versuchen eine Erklärung für die sich unterscheidenden biblischen Beschreibungen der Cherubim und der damit einhergehenden Wiedergabe der Bundeslade zu geben: Ein Apsismosaik aus dem beginnenden 9. Jh. in einer Kapelle in Germigny-des-Prés, nahe Paris (Abb. 4) und eine Handschrift des 2. Viertel/Drittel des 11. Jh. aus Lorsch (Abb. 42) zeigen die Bundeslade als horizontalen Kasten mit seitlich angebrachten Tragestangen und links und rechts aufgestellten großen Engeln.

Das 806 von Bischof Theodulf von Orléans gestiftete Mosaik in Germigny-des-Prés ist nicht nur auf Grund der Tatsache, dass es sich um das älteste und einzig erhaltene christliche Wandmosaik dieser Zeit in Frankreich handelt, bekannt, sondern auch da sich seine Ikonographie deutlich von allen anderen unterscheidet.<sup>53</sup> Es zeigt einen interessanten Versuch alle biblischen Texte, die sich auf die Beschreibung der Bundeslade und dem Allerheiligsten des Jerusalemer Tempels beziehen, miteinander zu verbinden: Die goldene Bundeslade wird als vertikaler und rechteckiger Kasten mit zwei Tragestangen wiedergegeben, die vorne und hinten an den Längsseiten angebracht sind. Es ist unklar, ob die Bundeslade mit Gegenständen, wie es bei der Lorschener Handschrift zu sehen ist, gefüllt oder geschlossen war, da das Mosaik an dieser Stelle spätestens nach den zwei Restaurationsphasen 1841 und 1856 nicht mehr intakt ist.<sup>54</sup>

Links und rechts der Bundeslade sind zwei große nimbierte Engelsgestalten wiedergegeben, deren Flügelpaar sich über der Bundeslade berührt. Zwei kleine Engelsfiguren mit zwei Flügeln werden, gewissermaßen ähnlich zur Hollywood-Bundeslade (Abb. 26) an den schmalen Enden der Lade antithetisch und einander zugewandt angebracht. Es

<sup>53</sup> Mackie 2007, S. 45.

<sup>54</sup> Eine Diskussion der einzelnen Restaurationsphasen des Mosaiks sowie der Problematik der im März 1847 von Maximilien Théodore Chrétin angefertigten Zeichnungen des Apsismosaiks findet sich u. a. bei Poilpré 1998; Freeman – Meyvaert 2001, S. 129–131; Mackie 2007, S. 45.

berühren sich jedoch nur ihre inneren Flügel und ihre Haltung ist nicht wie bei der Film-Lade komplett zur Mitte hin ausgerichtet. Sie sind goldgefärbt und erwecken den Anschein, zur gleichfarbigen Lade dekorativ dazugehörig zu sein. Die Haltung der vier Engel spiegelt sich: Es sind alle vier frontal ausgerichtet und ihre Hände sind erhoben. Auf Grund dieser Spiegelung der kleinen und großen Engel ist nicht davon auszugehen, dass es sich um eine unerklärliche Darstellung von Erzengeln bei der Bundeslade handelt, sondern beide Male um die bildliche Wiedergabe von Cherubim im Engels-Typus. Zwischen den Flügeln der beiden großen Engelsgestalten erscheint eine Hand, die auf die Bundeslade verweist. Es ist das traditionelle Motiv der Hand Gottes, wodurch seine Gegenwart über der Lade ausgedrückt wird.<sup>55</sup> Das, unterhalb der Szene erscheinende Inschriftenband ruft den Gläubigen dazu auf, das heilige Orakel, die Cherubim und die glänzende Bundeslade Gottes zu erblicken.<sup>56</sup> Das Zusammenspiel aus Komposition, biblischen Textbezügen und der vorzufindenden Inschrift verweist einmal mehr auf das Verständnis, dass es sich nicht „nur“ um Engel, sondern um in dieser Form erscheinende Cherubim handelt.

Die Vorstellung, dass die visionären Wesen in einer weiteren Erscheinungsform auftauchen können, die nichts mit den bisher betrachteten Bibeltexten zu tun hat, wirft Fragen auf. Allerdings ist festzustellen, dass die „Tarnung“ der göttlichen Geschöpfe als Engel in Germigny-des-Prés keinen Einzelfall bildet. Die naheliegendste Verbindung findet sich in der Lorscher Handschrift (Abb. 42) aus dem 11. Jh., die in einer ähnlichen Art und Weise eine rechteckige Bundeslade mit Tragestangen umringt von zwei Engel mit sechs Flügeln auf einer halben Buchseite wiedergibt. Im Gegensatz zum Mosaik Theodulfs sind auf der Lade selbst keine kleinen Wesen dargestellt, zumal sie geöffnet ist und dadurch ein Blick auf die Deckeloberfläche verwehrt wird. Sie steht leicht erhöht auf einem kleinen braunen Hügel und die Komposition aus Lade und den beiden Engeln ist von einer Art Steinmauer umfasst, die links und rechts in zwei Säulen

55 Freeman – Meyvaert 2001, S. 133, 134: Freeman und Meyvaert nehmen hierbei an, dass es sich jedoch um die Hand des auferstandenen Christi handelt, zumal ihrer Ansicht nach, der Schatten in der Mitte der Hand seine Wundmale darstellt, die er erhielt, als er an das Kreuz genagelt wurde. Doch vergleicht man diese Hand mit der erhobenen Hand des linken Engels, so ist, wenn auch in einer etwas helleren Schattierung, die gleiche Falte zu erkennen. Meines Erachtens ist dies nicht die Hand Christi im Rahmen seiner Auferstehung, sondern die Hand Gottes. Diese wird, wie am Daumen zu sehen ist, mit starken Schatten gezeichnet, wodurch die Handfalte selbst stärker kontrastiert wird. Die Autoren ziehen im Zuge der Identifikation mit den Wundmalen Christi ein Gedicht Theodulfs zu Rate, welches davon spricht, weshalb die Wundmale nach Christi Auferstehung weiterhin zu sehen sind. Es liegt mir nicht daran, die theologischen Auseinandersetzungen Theodulfs abzustreiten, jedoch liegt hierbei eine Überinterpretation des Mosaiks vor.

56 Freeman – Meyvaert 2001, S. 125: „ORACLUM SCM ET CERUBIN HIC ASPICE SPECTANS ET TESTAMENTI EN MICAT ARCA DEI | HAEC CERNENS PRECIBUSQUE STUDENS PULSARE TONANTEM THEODULFUM VOTIS IUNGITO QUASO TUIS.“ Poilpré 1998, S. 284: „Oraculum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testamenti en micat arca Dei | Haec cernens precibus que studens pulsare tonantem Theodulfum votis jungito queso tuis.“ Freeman – Meyvaert 2001, S. 135 (Endnote 3): Freeman und Meyvaert weisen darauf hin, dass Theodulf sich hier auf angelsächsischen Theologen Beda Venerabilis beziehen könnte, der in seinem Werk *De templo* mit „*oraculum*“ das Allerheiligste des Tempels bezeichnet. Allerdings merken die Autoren an, dass der Deckel der Lade damit gemeint sein könnte, da dieser bei Ex 37,6 mit „*oraculum*“ gleichgesetzt wird.

endet. Eine Identifikation des Kastens ist nicht nur auf Grund der Motivik, sondern auch durch eine über der Lade erscheinenden Inschrift möglich: Diese bezeichnet das Objekt als „ARCA TESTAMENT“, als Bundeslade. Die sechsflügeligen Wesen im Engels-Typus werden inschriftlich benannt: Das linke Wesen wird als Cherub („CHERVBYN“) und das rechte als Seraph („SERAPHYN“) titulierte. Es ist erstaunlich, dass es sich um eine eigenartige Weiterentwicklung der Motivik und des Verständnisses handelt: Einerseits ist zu sehen, dass eine Darstellung der Cherubim im Zusammenhang mit der Bundeslade durchaus als Engel erfolgen kann, andererseits irritiert das Erscheinen eines Seraphs in der Szene.

Ein Blick in die darunterliegende Szenerie, der restlichen Hälfte der Manuskriptseite gibt keinen Hinweis auf das Erscheinen des Seraphs: Zu sehen sind fünf mit Musikinstrumenten ausgestattete Männer, die in Richtung Bundeslade blicken. Sie sind alle inschriftlich mit Namen versehen, wobei vor allem die Darstellung des mittleren Mannes stutzig werden lässt: Zu sehen ist ein gekrönter Mann in einem langen Gewand und einer Chlamys, der als David bezeichnet wird. Die Darstellung des israelitischen Königs David, der die Bundeslade nach Jerusalem überführt hat, scheint kein Zufall zu sein. Die Beigabe von Musikinstrumenten und zugleich die architektonische Umfassung der Lade durch eine Art Stadtmauer scheint auf den Einzug der Lade in Jerusalem zu verweisen.<sup>57</sup>

Es wird generell nicht deutlich, weshalb die Lorscher Handschrift neben der Bundeslade den Seraph hinzufügt. Vielleicht liegt es an der Vorstellung, dass es sich bei beiden Wesen um hochrangige göttliche Geschöpfe handelt und in diesem Sinne nicht zwischen beiden unterschieden wird. Das gleiche Aussehen der Engel und die Tatsache, dass beide mit sechs Flügeln erscheinen, könnte darauf hinweisen. Vielmehr scheint es in dieser Darstellung jedoch darum zu gehen, die neue Positionierung der Lade in der Stadt Jerusalem wiederzugeben und zugleich die durch die Wesen ausgedrückte göttliche Legitimation des Aktes darzustellen. Und so werden die beiden Gestalten der Seraphim und Cherubim erneut zu einem indirekten Ausdruck der göttlichen Herrlichkeit. Es muss eben erst diese Ebene verstanden werden, zumal es sich sonst lediglich um eine Darstellung der Bundeslade mit den sie flankierenden himmlischen Wesen handelt. In Verbindung jedoch mit der darunterliegenden Szene wird deutlich, dass nicht nur der historische Moment der Überführung der Lade nach Jerusalem ausgedrückt wird, sondern die Präsenz Gottes in der Stadt selbst. Dies ergibt sich vor allem aus dem Umstand, dass die Bundeslade nicht einfach nur ein Kultgegenstand ist, sondern **das** Kultobjekt, welches den heiligen Bund zwischen Gott und Mose verwahrt.

57 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 413 (2. Sam 6,5): „Und David und das ganze Haus Israel tanzten vor dem HERRN, mit verschiedenen Hölzern vom Wacholder, mit Leiern, mit Harfen und Pauken, mit Rasseln und mit Zimbeln.“ Nicht mit einbezogen wird die Tatsache, dass die Bundeslade nicht sogleich von König David in die Stadt eingeführt wird, sondern der Umzug erst nach einer dreimonatigen Unterbrechung vollendet wird.

Die bildliche Wiedergabe der Cherubim in Form von Engeln widerspricht, wie man sehen konnte, nicht der eigentlichen Vorstellung der visionären Wesen. Hinzukommt vor allem der Umstand, dass die Bibeltexte einen großen Raum an Interpretation bezüglich der äußeren Erscheinungsform der Visionsgestalten lassen.

Ein wesentlicher Aspekt jedoch, der sich vor allem im karolingischen Mosaik von Germigny-des-Prés ausdrückt, ist die Frage, wie Göttlichkeit dargestellt werden kann, ohne selbst Gott oder Christus abzubilden. Einen Hinweis hierauf gibt die zweite Zeile des Inschriftenbands, in welchem der Gläubige ferner gebeten wird, Theodulf in seine Gebete mit einzubeziehen. Dieser ist mit Theodulf von Orléans zu identifizieren, welcher nicht nur Stifter des Mosaiks ist, sondern auch Mitverfasser der von Karl d. Gr. beauftragten Schrift *Opus Caroli Regis*.<sup>58</sup> Diese wurde um das Jahr 791 verfasst und erlaubt einen Blick auf die Vorstellungen Theodulfs, die sich in „seinem“ Mosaik ausdrücken: In den Absätzen, die sich auf die Bundeslade sowie die Cherubim beziehen wird deutlich, dass sich Theodulf stark an den biblischen Texten des Alten Testaments orientiert.<sup>59</sup> Ebenso wie bereits bei den frühen Kirchenvätern versinnbildlicht für Theodulf die Bundeslade und die sie begleitenden Cherubim zum einen Gott selbst als auch seinen Sohn Christus. In Hinblick auf das vorliegende Mosaik erscheint es, dass zu einer Zeit, zu der sich im Osten die erste Phase des Bilderstreits wieder beruhigt, es nach wie vor für Theodulf und seine Kapellenausgestaltung wichtig ist, keinen Anreiz zur direkten Bilderverehrung von Heiligen zu schaffen. Stattdessen sind es die Cherubim, die in ihrer Engels-Gestalt dem Gläubigen über der Bundeslade entgegentreten und indirekt Gott und Christus widerspiegeln. Vermutlich könnte sogar auf Grund des

58 Theodulf von Orléans – Freeman 1998, S. 1; Mackie 2007, S. 46, 47; v.a. Nan 2018, S. 49: Die hier im Folgenden besprochenen Abschnitte des *Opus Caroli Regis* sind vor allem als Reaktion auf das Ende des ersten Bilderstreites 787 (siehe z. Konzil von Nicäa) im Byzantinischen Reich zu verstehen. Auf Grund einer freien lateinischen Übersetzung der Ergebnisse des Konzils durch einen der beiden päpstlichen Legaten wurden einige Ausdrücke mehrdeutig oder sogar bedeutungslos. Hierzu zählte vor allem die simultane Übersetzung der beiden Begriffe *προσκύνησις* (dt.: fußfällige Anbetung, Verehrung) und *λατρεία* (dt.: Dienst, Gottesdienst, oder Götzendienst) mit *adoratio* (dt.: Anbetung). Diese Übersetzung bleibt bis 873 fehlerhaft, bis der neue Bibliothekar Anastasius sie korrigiert. Dadurch verstanden Karl d.Gr. und sein Hof die wieder erlaubte Bilderverehrung im Sinne eines wiedereinsetzenden Bilderkultes. Ferner, so schien es, würde jeder exkommuniziert werden, der nicht der neuen Anordnung Folge leisten würde. Auf Grund dessen wurde vom karolingischen Hof (und Theodulf als vmtl. Hauptautor) der folgende Standpunkt im *Opus Caroli* vorgelegt: Man erlaubte die Existenz von Bildern, ohne diese als notwendig für die Erlösung zu verstehen. Die Verehrung von Bildern innerhalb und außerhalb der Kirche wurde akzeptiert. Allerdings lehnte man eine Exkommunikation bei Nichtbefolgung ab. Es ist ferner anzunehmen, dass die Schrift selbst nicht zu Lebzeiten Theodulfs im Umlauf war. Eine ausführliche Untersuchung der Auswirkungen des Ende des ersten byzantinischen Bilderstreits und vor allem der byzantinischen Theologie auf das karolingische Reich findet sich in Alexandru D. Nans Dissertationsschrift *Le controversie teologice tra Bizanzio e l'Impero franco sotto i Carolingi* (Nan 2018).

59 Theodulf von Orléans – Freeman 1998, S. 104 (Liber I,XV/XX): „*Quam absurde agant, qui ad confirmandas imagines exemplum divinae legis proferunt dicentes propitiatorium et duos cherubim aureos et arcam testimonii prescipientem Domino Moysen fecisse.*“ (Liber I,VX; kompletter lateinischer Text vgl. S. 169–175); „*Quod non minus omnibus, sed pene cunctis plus Tharasius delerasse dinoscitur dicens: Sicut veteres habuerunt cherubim obumbrantem propitiatorium, et nos imagines Domini nostri Iesu Christi et sanctae Die genetricis et sanctorum eius habeamus obumbrantes altare.*“ (Liber I,XX; kompletter lateinischer Text vgl. S. 195–203).

Patroziniums als Kirche des Erlösers, und demzufolge Christus, angenommen werden, dass Theodulf mit dem Mosaik die Gestalt Christi auszudrücken versucht.<sup>60</sup>

Vielleicht ist gerade im Licht des zweiten Konzils von Nicäa und der Tatsache, dass sich Theodulf im *Opus Caroli Regis* mit diesem auseinandergesetzt hat ein Indiz, weshalb ausgerechnet die Gestalt der Engel verwendet wird: Tatsächlich wird in Nicäa nicht nur der erste Bilderstreit zu Gunsten der Ikonodulen beendet, sondern zugleich wird der Engelskult als solcher wiedereingeführt. Vielleicht ist es gerade dieser Umstand, der den sonst so nah mit der Bibel verbundenen Theodulf dazu bewegt, die Cherubim als Engel wiederzubegeben.

### 3.3.3 Die Fähigkeit der Gestaltenwandlung

Doch was genau bedeutet es, wenn Cherubim oder Seraphim in Form von Engeln dargestellt werden? Was steckt hinter einer Darstellung, wie sie beispielsweise in Germigny-des-Prés zu finden ist? Vor allem steht die Suche nach Ausdrucksformen von Heiligkeit im Vordergrund. Allerdings ist dennoch auffällig, dass man von der eigentlich bisher gängigen Erscheinungsform der Cherubim im Hagia Sophia-, Tetramorphen- oder Apokalypse-Typus abweicht und sie in einer Form wiedergibt, die sich nicht aus den eigentlichen visionären Bibeltexten ableiten lässt. Natürlich könnte vor allem die Beschreibung der Cherubim-Standfiguren im Allerheiligsten des Jerusalemer Tempels als zweiflügelige Engel interpretiert werden, aber genauso könnte man sich – polemisch gesagt – zweiflügelige Kühe über der Lade vorstellen. Ihr eigentliches Aussehen ist nicht bekannt und wird nicht genauer definiert, wodurch vor allem die jeweilige imaginative Determination angesprochen wird. Die Wahl der Erscheinung der Cherubim über der Bundeslade in der französischen Kapelle muss demnach einen anderen Hintergrund haben und sollte nicht zu leichtfertig mit einer besonderen Art der Textinterpretation der biblischen Tempelbeschreibung erklärt werden.

Die Wiedergabe von Seraphim und Cherubim im Engels-Typus findet sich jedoch nicht nur in Germigny-des-Prés oder der Lorschener Handschrift, sondern auch in vereinzelten weiteren Bildbeispielen. So wird der Cherub, der Adam und Eva in S. Paolo

<sup>60</sup> Mackie 2007, S. v.a. ab S. 48: Gillian Mackie nimmt in seiner Arbeit an, dass nicht die verschleierte Darstellung von Gott und Christus zu sehen ist, sondern stattdessen die Jungfrau Maria. Zu Recht verweist er auf frühe christliche Theologen, die in der Bundeslade ein Symbol für Maria sehen. Allerdings ist dies meines Erachtens nach, das einzige Indiz, welches das Mosaik von Germigny-des-Prés in einen Zusammenhang mit Maria als die Bundeslade bringen könnte. So gibt er selbst zu, dass es in den Schriften Theodulfs keinen Hinweis auf eine derartige Verbindung gibt, er jedoch in seiner spanisch-visigotischen Herkunft Belege dafür sieht. Die Auslegung Freeman und Meyvaerts, die in dem Mosaik vielmehr das Symbol des wiederauferstandenen Christi und der Erlösung der Menschheit sehen, lehne ich ab (vgl. Freeman – Meyvaert 2001, S. v.a. ab S. 133). Wie bereits angemerkt, sehe ich in der Hand Gottes keinen Hinweis auf die Wundmale Christi, sondern verstehe es als eine Handfalte, wie sie beim linken Engelwesen zu sehen ist. Des Weiteren zeigt Nan, dass im Sinne des *Opus Caroli* keine Verbindung zwischen der Verehrung der Bilder und der Erlösung gesehen wurde. In das alttestamentarische Motiv der Bundeslade nun das Erlöser-Prinzip hineinzuinterpretieren würde im weitesten Sinne wider der karolingischen Schrift zu verstehen sein (Nan 2018, S. 58). Es sei festgehalten, dass es sich hierbei um die allegorische Darstellung Gottes und/oder vielmehr sogar Christi im Sinne der Vorstellungen Theodulfs handelt.

fuori le Mura in Rom aus dem Paradies vertreibt (Abb. 10) in einer Gestalt, die mehr einem Engel als einem Cherub der anderen Typen gleicht, dargestellt. Natürlich ist die individuelle Färbung des Zeichners aus dem 17. Jh. miteinzuberechnen. Allerdings gehe ich nicht davon aus, dass er in einer skizzierten Studie der römischen Fresken gänzlich neue Wesen kreiert, sondern tatsächlich so gut es geht den Kern des Freskos wiedergibt, der den Cherub in Form eines Engels versteht. Doch dieses Beispiel vermag noch nicht die Frage zu beantworten, warum in manchen Darstellungen explizit der Engels-Typus über die gängigen Versatzstücke gewählt wird. An dieser Stelle ist zu betonen, dass es sich um eine bewusste Entscheidung handelt und nicht einfach um eine Darstellungsform, die sich, angelehnt an die Bilder von Engel mit den anderen Typen, vor allem, was die Flügelzahl und -stellung betrifft, vermischt.

Das prägnanteste Beispiel beschreibt fol. 72v, ein weiteres Blatt der im ersten Teil dieses Kapitels vorgestellten Handschrift des 9. Jh. in der vatikanischen Bibliothek (Abb. 6). Zu sehen ist nicht etwa die Vertreibung aus dem Paradies oder die bewachte Bundeslade, sondern die Prophetenvision des Jesajas. Das Bildfeld nimmt zwei Drittel des Blattes in Anspruch. In etwa der Mitte erscheint der thronende Christus, dessen Hand zum Segensgestus erhoben ist. Er wird von zwei sechsflügeligen Wesen im Hagia Sophia-Typus flankiert, deren Flügel mit Augen übersät sind. Sie werden inschriftlich als Seraphim bezeichnet und zwischen ihnen und Christus erscheint dreimal der Ausdruck „*AIIOC*“, „heilig“, was auf ihr wechselseitiges Rufen vor dem göttlichen Thron verweist. In der rechten unteren Bildecke sitzt, ebenfalls inschriftlich benannt, der Prophet Jesaja, der zu einem zweiflügeligen Engel blickt, der auf ihn zugeht und mit seiner linken Hand eine lange Zange erhoben hat.

Die Verbindung zu dem biblischen Visionsbericht Jesajas ist in der Malerei offensichtlich. Einzig die Tatsache, dass nicht ein sechsflügeliger Seraph Jesaja mit einer Zange die Kohlen zur Sündenbereinigung auf die Lippen legt, sondern ein Engel unterscheidet sich von der Gottesschau. Doch was könnte hinter dieser Darstellung stecken?

Für Origenes ist das Verbot, dass kein Lebewesen Gott je erblicken wird, wie es in Exodus 33,20<sup>61</sup> zu lesen ist, durch die Tatsache ausgedrückt, dass die Flügel der Seraphim Jesaja daran hindern, das tatsächliche Gesicht und die Gestalt Gottes zu erblicken.<sup>62</sup> So verdecken die Seraphim mit ihren sechs Flügeln nicht den eigenen Körper und das eigene Gesicht, sondern vielmehr die Gestalt Gottes.<sup>63</sup> Johannes Chrysostomos führt dies sogar noch weiter aus und erklärt, dass Jesaja tatsächlich nicht die wahre Form Gottes gesehen haben kann, sondern einzig jene Gestalt, die Gott gewählt hat, um von Jesaja erfasst zu werden.<sup>64</sup> Im Gegensatz hierzu steht die Vorstellung der Himelshierarchie des Dionysius Areopagita: Er legt Jesaja 6 so aus, dass nicht ein Seraph Jesaja die glühenden Kohlen der Erkenntnis in den Mund legt, sondern ein Engel. Da

61 Siehe Propp 2006, S. 21: „*And he said, 'You may not see my Face, for Man may not see me and live.'*“

62 Origenes u. a. 2009, S. 205 (Hom. Is. 1,5); Hollerich 1999, S. 52.

63 Origenes u. a. 2009, S. 199, 201 (Hom. Is. 1,2).

64 Chrysostomos u. a. 1983, S. 257 (Com. Is. VI, 1).

kein Geschöpf seinen ihm zugewiesenen hierarchisch determinierten Rang verlassen kann, ist es nicht möglich, dass es ein Seraph ist. Unter all den himmlischen Mächten sind es die Engel, die dem Menschen gegenüber treten und von ihnen begriffen werden können. Dadurch fungieren sie als Boten Gottes. Im dionysischen Sinne muss es sich daher um einen Engel gehandelt haben, der Jesaja von seinen Sünden bereinigt hat. In Anbetracht dessen sind zwei Interpretationsmöglichkeiten der Kosmographie unter einer möglichen Einflussnahme der Vorstellung des Dionysius möglich:

- a) Die Kosmographie stützt sich auf die Vorstellungen von Dionysius: Seiner Meinung nach bereinigt ein anderes Wesen, ein Engel, Jesaja von seinen Sünden. Die Seraphim sind weiterhin um Gott positioniert. Sie sind dem menschlichen Auge nach wie vor verborgen und nicht begreifbar. Dies wird durch die Handschrift wiedergegeben, in der ein Engel anstelle eines Seraphs auf Jesaja zutritt, um ihm die Kohlen auf die Lippen zu legen. Die eigentliche Gestalt der Seraphim und Gottes bleibt Jesaja dennoch verborgen, was durch die parallele Darstellung ausgedrückt wird.
- b) Die Kosmographie stützt sich nicht auf die Exegese des Dionysius, ist aber im Sinne der bei ihm auffindbaren apophatischen Theologie zu verstehen. Dies würde die Vorstellung verstärken, nach der der Mensch das Wesen der Seraphim und Cherubim unter keinen Umständen verstehen kann. Ihr Erscheinen in den biblischen Visionen erfolgt unter der Gestalt eines Engels, die der Mensch bereits kennt und welcher mit ihnen in Kontakt tritt. Durch ihre „Maskierung“ ist es dem Menschen nach wie vor unmöglich ihr wahres Aussehen zu begreifen und unrechtmäßigerweise göttliche Erkenntnis zu erlangen, die ihm nicht zu Teil werden darf. Diese Auslegung stützt sich allerdings wiederum auf das dionysische Verständnis, dass jeder Ebene im Himmel nur ein bestimmter Grad an göttlicher Erkenntnis anheimfallen kann. Dass der Mensch die oberste Stufe, Seraphim oder Cherubim, zu Gesicht bekommen und begreifen könnte, würde dem Konzept widersprechen.

Allerdings ist die Idee der apophatischen Theologie nicht erst bei Dionysius anzutreffen, sondern bereits bei Origenes gegenwärtig und auch schon früher greifbar: So ist die Vorstellung, dass der Mensch das Wesen der Seraphim und Cherubim nicht begreifen kann und darf bereits im frühen Judentum zu sehen und könnte in der Kosmographie (noch) bekannt gewesen sein.

Das Dilemma also, Seraphim sowohl um Gott als auch gleichzeitig die Vision Jesajas abzubilden, ohne Jesaja im bildlichen Sinne zu viel Erkenntnis Gottes sowie der Wesen zuzugestehen, ist somit durch die Darstellung in der Kosmographie gelöst worden.

Ob die Kosmographie definitiv unter den pseudo-dionysischen Gesichtspunkten zu verstehen ist, oder den bereits bestehenden Aspekten der apophatischen Theologie, kann nicht definitiv gesagt werden. Eine Untersuchung des gesamten Textkomplexes

könnte hierzu Aufschluss bieten. Dass eine Gleichzeitigkeit von Bild und biblischen Text vorliegt und ein gewisser Zusammenhang beider Medien besteht, ist nicht von der Hand zu weisen. Ferner erscheinen beide Szenarien plausibel, zumal sie ihrer Datierung passend erklären, weshalb auf einem Blatt zweierlei Darstellungen der visionären Wesen zu finden sind.

Diese Auslegung und Problematik lässt stutzig werden: Könnte es einen Zusammenhang zwischen der Engels-Darstellung der Gestalten in der Kosmographie von Indikopleustes und dem bereits vorgestellten Engels-Typus geben? Wäre es nicht möglich, dass man, weil man sich des Dilemmas um der bibelnahen Darstellung von Seraphim und Cherubim bewusst ist, auf eine Erscheinung zurückgreift, die weder versucht ihre tatsächliche Erscheinung wiederzugeben noch die Problematik anspricht, dass der Mensch die Wesen nicht begreifen kann?

Dieser Überlegung würde allerdings die Darstellung des Apsisfreskos der Kirche Nr. 3 in Güllüdere widersprechen (Abb. 60). Hier wird ebenfalls dargestellt, wie Jesajas Lippen von glühenden Kohlen berührt werden, die ihm ein sechsflügeliges Wesen darreicht.<sup>65</sup> Diese Gestaltung erinnert ungemein an die der Kosmographie, allerdings erscheint die himmlische Gestalt nicht als Engel, sondern gemäß dem biblischen Visionsbericht als sechsflügelige Gestalt im Hagia Sophia-Typus. Dennoch ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen und das Beispiel von Güllüdere könnte auch auf eine regionale/individuelle Auslegung hinweisen.

### 3.4 Seraphim und Cherubim in geordneten Verhältnissen

Die im letzten Kapitel aufgeführte Problematik des (nicht-)Begriffens von Seraphim und Cherubim im Rahmen einer hierarchischen Himmelsstruktur soll im folgenden Kapitel eingehender betrachtet werden, zumal diese auch in den darstellenden Künsten aufgegriffen wird.

Es seien daher an dieser Stelle die Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel nochmal kurz zusammengefasst: Die Nähe der visionären Wesen zur Herrlichkeit Gottes unterscheidet sie von, zum Beispiel Engeln, welche im Auftrag Gottes handeln und als himmlische Boten zu verstehen sind. Im Gegensatz zu Seraphim und Cherubim treten sie mit den Menschen in eine direkte Verbindung, die sich deutlich von deren visionären Erscheinungskontexten unterscheiden. Aus diesem Grundgedanken bildet sich eine simple Differenzierung der himmlischen Wesen: Seraphim und Cherubim sind direkt um Gott und können nicht mit dem Menschen in Kontakt treten. Sie erscheinen einzig in visionären Szenen und es ist dem Menschen nicht möglich ihr tatsächliches Aussehen zu begreifen, was vor allem durch die verschleiern den Beschreibungen der Gestalten in den biblischen Texten zum Ausdruck kommt. Wie bereits im vorherigen Kapitel aufgezeigt findet sich in dieser Vorstellung die Idee einer himmlischen Struktur, die keinem Wesen ermöglicht seine eigene Ebene nach oben oder nach unten zu verlassen.

<sup>65</sup> Warland 2013, S. 67.

### 3.4.1 Die Himmlische Hierarchie des Baptisteriums von San Marco

Wie im vorherigen Kapitel über die Engelserscheinungen der Wesen festgestellt wurde, ganz gleich ob die Engel als „getarnte“ Cherubim und Seraphim oder als Sinnbilder für die visionären Wesen zu verstehen sind, oder womöglich als ihre Stellvertreter fungieren, so bleibt die Kernaussage die gleiche: Seraphim und Cherubim können vom Menschen nicht begriffen werden und es bedarf daher anderer Formen, um zum einen ihre eigene Figur zu verschleiern und zum anderen zugleich dem Ausdruck der Göttlichkeit gerecht zu werden, in einem Maße, der für den Menschen begreifbar ist. Dies zeigt sich im Kuppelmosaik der Basilika von San Marco in Venedig aus dem 13. Jh. (Abb. 61). Das Mosaik gliedert sich oberhalb des Taufbeckens in drei Zonen, wobei die mittlere von einem thronenden Christus eingenommen wird. Links und rechts wird er von zwei rötlich eingefärbten Wesen mit sechs Flügeln im Hagia Sophia-Typus flankiert. Das zweite Band wird von neun konzentrisch angeordneten Engeln mit langen brennenden Kerzen eingenommen. Es ist einzig ihr nackter Oberkörper zu sehen.<sup>66</sup> Das dritte und den größten Raum in der Kuppel einnehmende Band wird von wiederum neun geflügelten Engelsingestalten eingenommen. Es handelt sich – inschriftlich festgehalten – um die neun himmlischen Ränge gemäß der Himmelshierarchie des Dionysius Areopagita, die von je einem Engel individuell dargestellt werden.<sup>67</sup>

### 3.4.2 Die Vorstellung hierarchischen Denkens – ein Exkurs in frühchristliche Texte

Hinter diesem Mosaik steckt das Konzept der hierarchischen Erkenntnistheorie, die vor allem im späten 5. oder frühen 6. Jh. durch den Pseudoepigraphen Dionysius Areopagita und seine Abhandlungen über die Himmlischen Hierarchien sowie der Kirchlichen Hierarchie zum Ausdruck kommen.<sup>68</sup> Seiner Ansicht nach wohnt dem Himmel eine ebenso strukturierte Logik inne, wie sie in der irdischen Organisation der Kirche und der ihr eigenen Ämtern zu finden ist.<sup>69</sup> Mit seinen himmlischen Hierarchiestrukturen

<sup>66</sup> Horn 1991, S. 119: Horn interpretiert diese neun Engel als neun Planeten.

<sup>67</sup> Eine genaue Beschreibung und Untersuchung der einzelnen Ränge findet sich in Eftalia Rentetzis Artikel über die Himmelshierarchie der Baptisteriumskuppel in San Marco (Rentetzi 2010).

<sup>68</sup> Coakley – Stang 2009, S. 11/12: Stang nimmt an, dass unter einem Pseudonym geschriebene Schriften als „*an ecstatic devotional practice in the service of 'unknowing' both God and self*“ zu verstehen sind. Die Wahl eines apostolisch-nahen Pseudonyms diene vermutlich dazu den Ursprung in den eigenwilligen Bewegungen syrischer Klöster im 5. Jh. zu widerlegen, die wiederum ihre eigenen Wurzeln, dank der apokryphen Thomas-Literatur, in die apostolische Zeit legen. Des Weiteren führt die Verortung des Autors in das spätantike Athen zu einer Vereinigung von christlicher Offenbarung und paganer Philosophie, was schließlich durch den Neoplatonismus zur Zeit des tatsächlichen Autors des *Corpus Dionysiaca* ausgedrückt wird. Erstmals wird Dionysius Areopagita mit seinem dritten Brief 533 durch severische Monophysiten, wenngleich etwas ungenau, zitiert (Louth 1981, S. 160, 161).

<sup>69</sup> Über die Vorstellung einer hierarchischen Ordnung der Engelsklassen im Himmel ist in den biblischen Schriften nur wenig bekannt. Zwar ist die namentliche Nennung der Wesen bei Jesaja und Ezechiel interessant, jedoch erfährt man in diesen Texten keine explizite Vorstellung über hierarchische Ränge der Himmelswesen. Vielmehr scheint die Nennung von Namen, unter anderem bei den Erzengeln Michael, Gabriel, Raphael und vielen weiteren, darauf hinzuweisen, dass sie individuell zu unterscheiden sind und eigene Charaktere besitzen

greift Areopagita die Gedanken Platons auf.<sup>70</sup> Die einzelnen hierarchischen Stufen sind als „Lichter“ zu verstehen, die von Gott, dem Urlicht, ausgehen.<sup>71</sup> Im Gegensatz zu Origenes oder Evagrius, die ein eher flexibles und instabiles Hierarchiemodell beschreiben, unterscheidet Dionysius strikt zwischen den Menschen und der himmlischen Hierarchie und trennt die jeweiligen Ränge voneinander (vgl. Graphik 4). So strukturiert er den Himmel in drei Triaden mit jeweils drei Ebenen<sup>72</sup>: Die erste Ordnung wird von Seraphim, Cherubim und Thronen eingenommen. Sie besitzt laut Dionysios die größtmögliche Gottesähnlichkeit, da Cherubim, Seraphim und Throne unmittelbar mit Gott verbunden sind. Die Seraphim bewegen sich dabei unaufhörlich um Gott herum und strahlen eine leuchtende und reinigende Kraft aus. Er bezeichnet sie als „ἐμπρησταί“, „Entzündeter“ und „Erwärmende“, sowie als „θερμαίνοντες“, die „Anfachenden“. Die Cherubim haben nach ihm erkennende und gottschauende Fähigkeiten sowie die Eigenschaft neidlos die ihnen gegebene Weisheit weiterzugeben.<sup>73</sup> Ferner beschreiben die vier Wesen Ezechiels und ihr jeweiliges Erscheinungsbild bestimmte Eigenschaften und Pflichten: Nach ihm ist der Löwe Ausdruck der Herrschaft, Dominanz sowie Kraft und Unbesiegbarkeit. Der Ochse symbolisiert für ihn die Fähigkeit, Wissen tief zu „pflügen“ und zu begreifen. Das Pferd, so schreibt Glenn Peers, welches interessanterweise nicht Teil der vier Wesen ist, sondern als der Mensch gemeint ist, beschreibt Gehorsamkeit und Gelehrigkeit.<sup>74</sup>

(Gavin 2009, S. 20). Erst in der jüdischen Kommentarliteratur wird die Vorstellung einer Himmelshierarchie ausgearbeitet. Der jüdische Volksglaube weist zahlreiche Engel unterschiedlicher Herkunft auf, die zwischen Gott und den Menschen stehen. Die Pharisäer verfügen über eine ausgebildete Engelslehre. Das Christentum wählt nach und nach einzelne Engelsklassen und baut diese zu einer Hierarchie auf. Dabei scheint sich diese an der Hierarchie des Henoch Buches zu orientieren, nach der auf Cherubim, Seraphim und Ophanim die „Engel der Gewalten“ und die „Engel der Herrschaften“ folgen. (Wulff 1894, S. 10; Kautzsch 1900, S. 2).

70 Areopagita – Heil 1986, S. 25.

71 Hammerstein 1962, S. 26.

72 Das zweite Buch Henoch unterscheidet zudem in 20 verschiedene Engelsklassen und teilt diese auf zehn Stufen auf. Oftmals erscheinen in der jüdischen Engelshierarchie noch weitere Namen der rabbinischen Lehre, diese verschwinden jedoch bald wieder (Bietenhard 1951, S. 137).

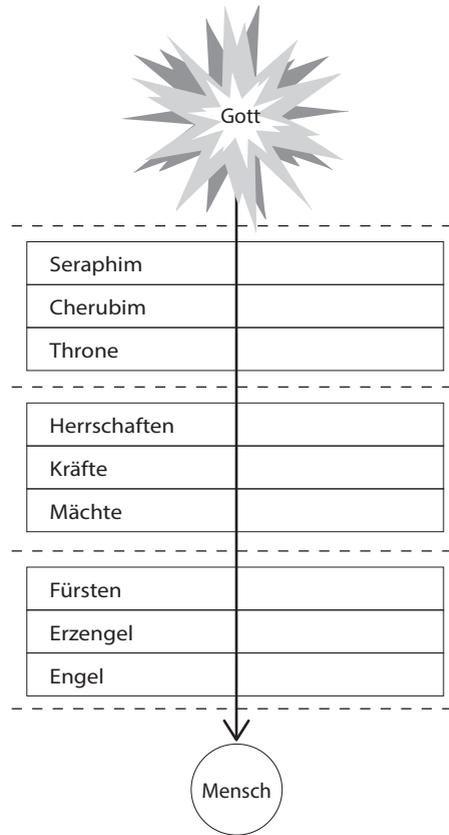
73 Areopagita – Heil 1986, S. 44 (De Coel. Hier. VII, 1): „Und zwar bedeutet die Benennung Seraphim, wie die Kenner des Hebräischen sagen, entweder ‚Entflammter‘ oder ‚Erhitzer‘; die Benennung Cherubim ‚Fülle der Erkenntnis‘ oder ‚Ergießen des Wissens‘. [...] So haben die höchsten Seinsstufen also die Namen ‚Erhitzer‘, ‚Throne‘, ‚Ausguß des Wissens‘; die ihre gottähnlichen Eigenschaften enthüllen. Denn die Benennung Seraphim gibt uns Aufschluß über ihre nie unterbrochene, ewige Bewegung um alles göttliche Wesen, die hitzige, rasche, überkochende Natur der unverwandten, nie erlahmenden, nie ablenkenden Bewegung, die Eigenschaft, das Tiefgestellte energisch an sich anzugleichen, wie als ob sie auf jenes ihre Wärme übertrügen und sie zur eigenen Hitze entflammten, (die Eigenschaft) glühend und allesverbrennend zu reinigen, ihre nicht zu verhüllende, unauslöschliche, nie vergehende Lichtform und Leuchtkraft, die alle unerleuchtete Verdunkelung vertreibt und zum Verschwinden bringt. Der Name Cherubim bezeichnet ihre Fähigkeit, Gott zu schauen, die Lichtausstrahlung höchster Art aufzunehmen und in erstmals wirksam gewordener Kraft die Harmonie des Gottesprinzips zu schauen, die Erfülltheit mit der wissend machenden Mitteilung und die Bereitschaft, im Überfließen des geschenkten Wissens vorbehaltlos den Nachstehenden davon abzugeben.“

74 Peers 2001, S. 91; Areopagita – Heil 1986, S. 69 (De Coel. Hier. XV, 8).

Die zweite anthropomorphe Triade wird von Herrschaften, Kräften und Mächten gebildet und die letzte, welche ebenfalls als anthropomorph beschrieben wird, wird von Fürsten, Erzengeln und Engeln geformt. Dionysios beschreibt sie als körperlose Wesen. Sie sind unsichtbar, überweltlich, immateriell, unberührbar und haben großes Wissen inne.<sup>75</sup> Der Unterschied der einzelnen Wesensarten zu Gott besteht laut Dionysios darin, dass Gottes Denken aus einer unmittelbaren Selbsterkenntnis hervorgeht, die Wesensarten jedoch als Erkenntnis der Ideen zu verstehen sind, welche ihnen durch Gott vermittelt werden.<sup>76</sup> Hieraus ergibt sich ein Schöpfer-Geschöpf-Verhältnis zwischen Gott und den himmlischen Geschöpfen.

Die einzelnen Wesen sind nicht in der Lage ihre jeweiligen Stufen weder nach oben noch nach unten hin zu verlassen, streben jedoch stets danach sich bestmöglich für ihre Verhältnisse zu perfektionieren. Dionysius negiert demnach die freie Beweglichkeit der Geschöpfe außerhalb ihrer Ränge und konzipiert eine strikte

Himmelshierarchie.<sup>77</sup> Es ist folglich – im Sinne Areopagitas – verständlich, dass es nicht ein Seraph gewesen sein kann, der Jesaja die Kohlen gebracht hat, sondern ein Engel, da es der untersten Triade einzig möglich ist in einen Kontakt mit den Menschen zu treten. In der Beschreibung der himmlischen Strukturen gleicht vor allem das syrische Testament des Adams sehr der Dionysischen Hierarchie, die am Ende einzig Seraphim und Cherubim miteinander vertauscht.<sup>78</sup> Allerdings liegt keine klare Datierung der Hierarchie des Adam-Testaments vor. Es kann daher nicht konkret bestimmt werden, ob das Testament auf Dionysius oder Dionysius auf das Testament Adams eingewirkt hat. Robinson nimmt an, dass der Text womöglich bereits in biblischer Zeit geschrieben



Graphik 3: Hierarchische Struktur des Himmels und die Weitergabe göttlichen Lichts nach Dionysius Areopagita

<sup>75</sup> Brons 1976, S. 43.

<sup>76</sup> Brons 1976, S. 44.

<sup>77</sup> Gavin 2009, S. 60–61.

<sup>78</sup> Robinson 1982, S. 76–85 (Sek Syr Adam): (von niedrigster Stufe zur höchsten): Engel – Erzengel – Archon – Fürstentümer – Kräfte – Herrschaften – Throne – Seraphim – Cherubim.

wurde und folglich sehr früh einzuordnen ist.<sup>79</sup> Des Weiteren sei auf den räumlichen Kontext verwiesen, zumal Dionysius Areopagita selbst aus dem Umfeld syrischer Mönche stammen soll. Sollte die These Robinsons korrekt sein, so würde es bedeuten, dass das syrische Adam-Testament ein mögliches Urbild der dionysischen Himmelshierarchie beschreibt und seine Anordnung keineswegs „neu“ ist. Dionysius greift vielmehr auf eine im syrischen Raum bekannte Himmelsstruktur zurück, die er seinen Anforderungen und Vorstellungen anpasst.<sup>80</sup> Die neun Ränge des Himmels werden gleichsam in den Apostolischen Konstitutionen genannt, allerdings wiederum in einer anderen Reihenfolge. Es scheint weniger um eine hierarchische Anordnung, als um eine Nennung aller einzelner Ordnungen zu gehen.<sup>81</sup>

Die dionysische Andeutung eines streng durchhierarchisierten Himmels mit zahlreichen Himmelsbewohnern ist ebenfalls bei Origenes zu finden: In seiner Schrift über die Prinzipien geht Origenes nochmals auf seine Auslegung der Seraphim als Christus und den Heiligen Geist ein und beschreibt zugleich folgende Ordnung: *„Dazu teilte mein hebräischer Lehrer folgendes mit. Weil einzig und allein der Herr Jesus Christus und der heilige [sic] Geist Anfang und Ende aller Dinge begreifen könnten, habe Jesaja, sagte er, unter dem Bilde einer Vision gesagt [vgl. Jes. 6,2 f.], es seien bloß zwei Seraphe [sic], die ,mit zwei Flügeln das Antlitz‘ Gottes ,bedecken, mit zweien seine Füße und mit zweien fliegen, wobei sie einander zurufen und sagen: Heilig, heilig, heilig, Herr der Heerscharen; die ganze Erde ist erfüllt von deiner Herrlichkeit‘. Wenn also nur die beiden Seraphe [sic] ihre Flügel vor das Angesicht Gottes und vor seine Füße halten, so darf man die Behauptung wagen, daß weder ,die Heere der heiligen Engel‘ noch die heiligen Throne, Herrschaften, Reiche und Gewalten‘ [vgl. Lk. 2,13; Kol. 1,16] den Anfang aller Dinge und das Ende des Alls vollkommen wissen können. Doch muß man erkennen, daß diese hier aufgezählten Geister und Mächte den Ursprüngen selber am nächsten sind und so viel [an Erkenntnis] erreichen, wie es die übrigen nicht können. Aber was auch immer diese Mächte durch Offenbarung des Sohnes Gottes und des heiligen [sic] Geistes erkennen – sie werden zwar sehr viel begreifen können, und die höheren viel mehr als die niederen; doch alles zu begreifen ist ihnen unmöglich. Denn es steht geschrieben [Jes. Sir. 16, 21]: ,Das meiste von Gottes Werken liegt im Verborgenen.“*<sup>82</sup> In diesem Zitat wird deutlich, dass sich hinter den Seraphim noch eine weitere Anzahl von himmlischen Wesen verbergen, die Teil eines konkreten hierarchischen Systems sind. Die Vorstellung, dass der Himmel eindeutigen Strukturen, ebenso wie auf der Erde, unterworfen ist, ist ein gängiges und vor allem wichtiges Prinzip in der Vorstellung des frühen Christentums.

79 Robinson 1982, S. 153.

80 Toepel 2006, S. 4 (Fußnote 10): Alexander Toepel merkt an, dass nicht davon auszugehen ist, dass die syrischen Schatzhöhlentexte bereits vor dem ausgehenden 7. Jh. rezipiert wurden. So basieren die Aufzählungen der Engelsränge nach Toepel vornehmlich auf der Peschitta-Version von Kol 1,16, wo die Throne, Hoheiten, Herrschaften und Gewalten in einer gleichen Anordnung erscheinen.

81 Metzger 1987, S. 77 (VII, 35.3): *„La multitude des autres ordres, anges, archanges, trônes, seigneuries, principautés, autorités, puissances, crient à voix forte [...]“*

82 Origenes u. a. 1976, S. 777–779 (De Princ. IV 3, 14).

Des Weiteren ist einmal mehr das stets verborgene Handeln Gottes zu betonen, welches Origenes am Ende anführt. Der Umstand, dass die Seraphim um Gott herum anzutreffen sind, und dass sie vor allem dazu dienen Gott zu verbergen, erlaubt einen direkten Bezug zum Begriff des *Dunklen Stils*: Sie sind es, die es zu durchdringend gilt um Gottes Wesen und Handeln zu erfahren.

Des Weiteren sind bei Gregor von Nazianz einige Ansätze des hierarchischen Denkens greifbar. So beschreibt er die ständigen Bewegungen der Engel in einzelnen Etappen der den jeweiligen Engeln möglichen erfahrbaren Erleuchtung. Dies greift Dionysios in seiner Hierarchiebeschreibung auf, indem er erklärt, dass jedes Wesen der oberen Stufe auf, die unter ihm liegende einwirkt. Jedoch beeinflusst erst die letzte Stufe, die der Engel, direkt den Menschen.<sup>83</sup>

Mit seiner Schrift beeinflusst Pseudo-Dionysios grundlegend die Rezeption sowie den Zugang zur Angelologie ab dem 6. Jh.. Allerdings ist sein Einfluss erst spät mit einer langsamen Verbreitung zu vermerken. Seine Schriften werden erst etwa ab dem 11. Jh. in der Liturgie aufgenommen, was sich in der Kunst bemerkbar macht.<sup>84</sup> Bis dahin dominieren vor allem die Vorstellungen Gregors des Großen zu der Ordnung der himmlischen Welt die damalige Theologie. Er sieht die Engelschöre als Gemeinschaften an, die von Gott mit unterschiedlichen Pflichten betraut werden. Auch bei ihm bilden Cherubim und Seraphim die erste Gruppe und umgeben kontemplativ und lobpreisend den Thron Gottes. Die zweite Gruppe besteht aus fünf Engelschören, die in den Kosmos reichen. Die Letzte wiederum wird, wie bei Dionysios, von den Erzengeln und Engeln gebildet, die in einem direkten Kontakt zu den Menschen stehen.<sup>85</sup>

### 3.4.3 Die Darstellung der himmlischen Hierarchie als „westliches“ Phänomen

Der Vergleich der Schrift des Dionysius mit dem Mosaik von San Marco zeigt, dass alle Chöre gemäß der himmlischen Hierarchie wiedergegeben werden. Ihre Reihenfolge im Kuppelring entspricht der Anordnung des Dionysius, jedoch ohne Unterteilung der einzelnen Stufen und Ränge. Dadurch geht vor allem der dionysische Kerngedanke verloren, demnach keiner seine jeweilige Ordnung verlassen kann. Ein ähnliches Mosaik findet sich in der Kuppel des Baptisteriums von Florenz (Abb. 62). Ähnlich wie bei San Marco, werden die neun himmlischen Ränge im äußeren Kuppelband – die zentrale Fläche der Kuppel wird durch ornamentalen Dekor verziert – in acht Segmenten abgebildet. Christus erscheint ebenfalls in einem dieser Kompartimente und wird von vier sechsflügeligen Wesen im Hagia Sophia Typus flankiert. Die Flügel zweier Wesen sind rötlich, die der unteren beiden sind bläulich gefärbt. Gezeigt werden somit im zentralen Feld Christus und die Gott am nächsten stehenden Himmelswesen – Seraphim und Cherubim.

<sup>83</sup> Wulff 1894, S. 11.

<sup>84</sup> Peers 2001, S. 5.

<sup>85</sup> Schmidt – Schmidt 1981, S. 141.

Es ist erstaunlich, dass beide Mosaik mit der Wiedergabe der himmlischen Ränge in Baptisterien auftauchen. Betrachtet man das Beispiel von San Marco, so ist das Mosaik direkt über dem Taufbecken angebracht. Dies kann kein Zufall sein, bezieht man die Überlegung mit ein, dass durch den Tauf-Ritus ein „neuer“ Christ in die Gemeinde eingeführt wird. Daher ist ein klar propagandistischer Effekt erzielt worden: Der Täufling erfährt durch den Akt des Taufens, Teilhabe am göttlichen Licht und der ihm möglichen Erkenntnis. Es geht nicht um die direkte Darstellung der hierarchischen Ordnung, zumal die Umsetzung in der Kuppel schwierig wäre, sondern vielmehr um die einzelnen Chöre des Himmels, die sich um Gott und Christus scharen. Der „neue“ Christ erlebt sich nun als Teil eines großen Ganzen. Dabei erkennt er nicht nur die Himmelsbewohner, sondern Christus selbst, der ihm – wie in den biblischen Visionen – auf enigmatischen Wesen thronend gegenübertritt und ihn segnet. Es ist anzumerken, dass die Gestalten, auf denen Christus thronet, ein weiteres Mal im hierarchischen Mosaikring erscheinen. Dort allerdings in Form des Engels-Typus. Diese verdeutlicht, dass sich dem Betrachter im Moment seiner Taufe der Himmel öffnet und er diesen als solchen erkennt, er die eigentliche Gestalt der Dinge jedoch nicht erfahren kann. Allein durch die Dopplung der Wesen, einmal als Teil der himmlischen Hierarchie und einmal als Thron Gottes ist es nicht möglich, festzuhalten, welche Erscheinungsform die Wesen im eigentlichen Himmel erfahren. Durch ihre Darstellung und klare Nennung sind sie Teil der Erleuchtung im Akt des Taufens, verdunkeln zugleich jedoch den Blick auf das eigentliche Geschehen. Dadurch wird verhindert, dass man sich eine zu klare Vorstellung des Himmels schaffen kann. Diese ist zwar durch biblische und frühchristliche Texte vage bekannt, jedoch nicht konkretisiert. Allerdings ist nicht davon auszugehen, dass diese Komplexität dem Täufling und den ihn begleitenden Personen bewusst ist oder war. Vielmehr wird ihnen ihre Teilhabe am christlichen Glauben vor Augen geführt und der direkte Segen Christi.

Obwohl, wie festgestellt werden konnte, die Vorstellung eines strukturierten Himmels nicht erst im 13. Jh. auftaucht, beschreibt gerade das künstlerische Aufgreifen der Motive ein regionales Phänomen: Es findet sich außerhalb des byzantinischen Reichs, in Italien und Frankreich und bildet dort eine lange Darstellungstradition, die bis weit in die Gotik reicht. Die textlichen Grundlagen hierfür bietet Dionysius, der selbst auf bereits bestehende Vorstellungen von himmlischen Ordnungen und Systeme zurückgreift und diese seinen Ideen nach modifiziert. Durch Johannes Scotus Eriugenas Übersetzung und Kommentar wird er dem lateinischen Westen nähergebracht. Scotus Reflektion des Textes zieht sich durch die kommenden Jahrhunderte hindurch und so gelangt die Himmelshierarchie in das mittelalterliche Bewusstsein.<sup>86</sup> Weshalb in der byzantinischen Kunst keine Darstellung der himmlischen Hierarchie zu finden ist, bleibt unklar. Auffällig ist jedoch, dass auch Dionysius Texte kaum Verbreitung im byzantinischen Reich finden.

<sup>86</sup> Hammerstein 1962, S. 27.

Meines Erachtens hängt dies damit zusammen, dass die Darstellung unterschiedlicher himmlischer Gestalten, seien es Engel, Räder sowie die Wesen der einzelnen Typen bereits fester Bestandteil der byzantinischen Ikonographie sind – stärker als im Westen. Sie erscheinen an den Kirchenwänden und sind, wie später noch zu sehen sein wird, integraler Bestandteil des liturgischen Ritus, der sie nicht nur anruft, sondern sie auch „real“ werden lässt. Die imaginative Präsenz aller himmlischen Wesen in der byzantinischen Kirche, bedarf keiner weiteren bildlichen Manifestation. Es genügt schlichtweg diejenigen wiederzugeben, die für den liturgischen Ritus oder einzelne ikonographische Szenen von Belang sind. Des Weiteren werden einzig jene dargestellt, deren Aussehen durch die Bibeltexte bekannt sind. Alle weiteren Einheiten der himmlischen Ränge haben sich nicht gezeigt und können folglich nicht dargestellt werden.

### 3.5 Cherubim und Seraphim als Seelenbegleiter Mariä

Eine weitere Tradition der Darstellung der visionären Wesen zeigt sich in der Koimesis-Darstellung, der Entschlafung Mariä, in der vornehmlich die Erscheinungsform des Hagia Sophia-Typus gewählt wird. Als Beschreibungsgrundlage der Koimesis soll das Mosaik des Chora-Klosters aus dem 2. Viertel des 14. Jh. (Abb. 68) dienen: Links und Rechts von einer Vielzahl von Männern und Frauen umgeben, liegt Maria im Vordergrund der Abbildung auf ihrem Totenbett. Hinter ihr stehend erscheint Christus mit Nimbus und von einer Mandorla umfasst. In seinen Händen hält er eine ebenfalls nimbierte kleine Figur. Über Christus, innerhalb oder direkt über der Mandorlaspitze schwebend, erscheint ein sechsflügeliges Wesen im Hagia Sophia-Typus. Innerhalb der Mandorla werden links und rechts von Christus monochromatische Engel innerhalb der graublauen Mandorla wiedergegeben.

Allerdings scheint es sich bei der Darstellungsart der Koimesis mit den Wesen im Chora-Klosters um eine Tradition zu handeln, die erst ab dem beginnenden 14. Jh. eintritt und augenscheinlich seinen Ausgang im Koimesis-Mosaik des Chora-Klosters nimmt. Denn wie aus dem Befund hervorgeht, zeigen jüngere Beispiele der Koimesis, wie die einer Elfenbeintafel aus dem Hessischen Landesmuseum aus dem späten 9. Jh. den Marientod ohne die visionären Gestalten.<sup>87</sup> Auch das Fresko im Kirchenraum des St. Georgs Klosters in Kurbinovo (Ende 12. Jh., Kat. Nr. I.MKD.01) beschreibt den Marientod ohne die Wesen. Einzig in der darüber befindlichen Szene wird der thronende Christus umringt von vier Wesen im Hagia Sophia-Typus gezeigt.

Mit oder ohne den Wesen ist im Falle der Koimesis-Ikonographie ersichtlich, dass den Darstellungen eine dominante Tradition zu Grunde liegt, die spätestens ab dem 9. Jh. bildlich geformt wurde. Die Präsenz frühchristlicher Texte zum Tod Mariä, bekannt unter dem Oberbegriff der „*Transitus Marie*“, belegen jedoch, dass ein weit älteres

<sup>87</sup> Eine Bilddatei (ohne Angabe der Inventarnummer) findet sich bei Wikipedia: [commons.wikimedia.org/wiki/File:Death\\_of\\_Mary\\_\(Koimesis\),\\_Constantinople,\\_late\\_900s,\\_ivory\\_-\\_Hessisches\\_Landesmuseum\\_Darmstadt\\_-\\_Darmstadt,\\_Germany\\_-\\_DSC\\_00247.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Mary_(Koimesis),_Constantinople,_late_900s,_ivory_-_Hessisches_Landesmuseum_Darmstadt_-_Darmstadt,_Germany_-_DSC_00247.jpg) (30.03.2022).

Thema vorliegt. Dieses findet durch die Einführung des Festes der Maria Himmelfahrt im 5. Jh. in Jerusalem seinen Höhepunkt.<sup>88</sup> Die Datierung jener Texte gestaltet sich auf Grund einer Vielzahl von redaktionellen Ebenen in den einzelnen Schriften als schwierig. Es kann allerdings angenommen werden, dass ein Zusammenhang zwischen der Blütezeit jener Texte im 5./6. Jh. und der im 5. Jh. in Jerusalem vollzogenen Einführung des Festes der Maria Himmelfahrt besteht. Vermutlich existieren bereits im 4. Jh. Texte zur Entschlafung Mariens, die in der Jerusalemer Festeinführung gipfeln.<sup>89</sup>

Allen Texten liegt die Idee zu Grunde, dass Maria im Sterben liegt und von den Aposteln umringt wird, die ihr baldiges Ableben bedauern. Kurz vor ihrem Tode erscheint Christus, der ihre Aufnahme in den Himmel verkündigt. Eben diese Szenerie wird in der byzantinischen Bildtradition der Koimesis wiedergegeben. Eine erstaunliche Nähe zur Ikonographie findet sich im Pariser Manuskript BN Copte 129 ff. 28 u. 29, editiert und übersetzt bei Hans Förster:<sup>90</sup> Bevor Maria stirbt, verkündet ihr Christus

<sup>88</sup> Für den Einstieg in die Problematik der *Transitus Mariae*-Literatur sei die Arbeit von Hans Förster angemerkt (Förster 2006), der unter besonderer Berücksichtigung der koptischen Ausgaben einen guten Überblick der Redaktionen bietet.

<sup>89</sup> Förster 2006, S. 70.

<sup>90</sup> Förster 2006, S. 52–54: „(f. 28r) Während Michael zu seiner Rechten war und Gabriel zu seiner Linken. Er (5) begrüßte [wörtl.: umarmte] seine jungfräuliche Mutter, danach die Apostel, einen nach dem andern. Danach (10) sprach er zu Petrus: ‚O mein Auserwählter, Petrus. Erhebe dich und bereite den (15) Altar vor [wörtl.: mache die Vorbereitungen für den Altar], damit ich euch dieses andere Mal versammle mit meiner jungfräulichen Mutter. Sie ist noch nicht (20) aus diesem Körper von euch geschieden [wörtlich: Sie hat sich noch nicht von euch in diesem Körper abgeschieden].‘ Petrus aber, der große Apostel, er bereitete den Altar (25) vor, und unser Herr brachte die Gabe dar. Er (Spalte 2) versammelte seine jungfräuliche Mutter mit den Aposteln, die sich sehr (5) fürchteten [wörtl.: in einer großen Furcht], während die Engel und die Erzengel ihn umringten. Nach dem Gottesdienst aber nahm (10) der Erlöser einige himmlische Gewänder, er breitete sie aus (15) mit seiner eigenen Hand über dem Bett der heiligen Jungfrau Maria zusammen mit den vier Zwei-ge[n] [wörtlich: und die (20) vier Zweige] vom Baum des Lebens. Er gab jeden in eine Ecke ihres (25) Ruhebettes. Und in dieser Stunde legte sich [wörtl.: stieg] die heilige Jungfrau Maria auf ihr (f. 28v) Ruhebett, während ihr Gesicht nach Osten gewendet war, (5) während die heiligen Jungfrauen zusammen mit den Aposteln sie umgaben. Der Erlöser aber (10) setzte sich auf das Bett an ihre rechte Seite und küßte sie oftmals (15). Danach sprach er: ‚Gepriesen bist du, o (ð) meine Mutter, denn du hast mich geboren in diese Welt. (20) Gepriesen ist dein Leib, o meine Mutter, denn du hast den getragen, der Himmel und Erde trägt, (25) das bin ich. Gepriesen sind deine Brüste, o (ð) meine Mutter, denn du hast sie in meinen (Spalte 2) Mund hineingegeben, während ich das All ernähre. Gepriesen sind deine Lippen, (5) o meine Mutter, denn du hast mich oftmals geküßt mit deinem Mund. Ich bin Gott, (10) der geschaffen hat die ganze Welt. Gepriesen sind deine Augen, o meine Mutter, (15) denn du hast mich angesehen [wörtl.: in mein Gesicht hineingesehen], als ich noch klein war und auf deinen Arm gehoben war. (20) Gepriesen sind deine Ohren, denn du hast verborgene Geheimnisse gehört, solche, die keiner (25) kennt außer mir und meinem Vater und dem heiligen Geist. Ich werde meine Engel dich (f. 29r) umsorgen lassen, o meine Mutter, ich werde meine Engel dir dienen lassen, (5) o meine Mutter, in meinem Königreich. Ich werde die Cherubim und die Seraphim (10) deiner Seele aufwarten lassen. Siehe, deinen Thron habe ich aufgestellt für dich zu meiner Rechten, o meine Mutter, im (15) Himmelreich<sup>240</sup> [wörtl.: Königreich der Himmel]. Siehe, die Tür des Himmelreiches ist aufgetan (20) für dich [wörtl.: Siehe, die Tür des Himmelreichs, sie haben sie geöffnet für dich], o meine Mutter. Siehe, alle Ordnungen der Himmel und die Mächte haben sich (25) bekrönt und sind gekommen, um dir zu begegnen [wörtl.: sie sind für deine Ankunft gekommen]. Fürchte dich nicht o meine Mutter: Keine Macht des (Spalte 2) Todes wird zu dir kommen können, denn du bist meine (5) jungfräuliche Mutter: ‚Ihre Seele (yuc) sprang vor Freude auf. Sie rief aus: ‚Mein Herr und mein (10) Gott und mein Sohn. Ich liebe die Schönheit deines Hauses und den Ort deiner Ehre.‘ (15) Und nachdem sie dies gesagt hatte, öffnete sie ihren Mund und gab ihre Seele in die Hände ihres göttlichen Sohnes (20) am 21. des Monats Tybi in der Art wie einer, der in einem (25)

(unter anderem), dass ihr Engel und Erzengel im Himmel dienen und Cherubim und Seraphim ihrer Seele aufwarten werden. Als sie nach seinen Worten stirbt, verlässt ihre Seele über ihren Mund den Körper und Maria „gibt ihre Seele in die Hände ihres göttlichen Sohnes“. Daraufhin nehmen sich Engel, Erzengel, Cherubim und Seraphim ihrer Seele an, bis sie im Himmel aufgenommen wird und singen Hymnen.

Die Darstellung der Entschlafung Mariä im Pariser Fragment erklärt zahlreiche Momente der Koimesis-Ikonographie: Soeben entschlafen, hat sich Mariä Seele, in Form einer kleinen nimbierten Figur in den Händen Christi niedergelassen. Über und um ihn herum erscheinen die himmlischen Heerscharen, die sich im weiteren Verlauf ihrer Seele annehmen und Hymnen singen. Die Aufnahme Mariä in den Himmel steht in den byzantinischen Abbildungen kurz bevor.

### 3.6 Die ikonographische Welt der Seraphim und Cherubim – Eindrücke und Ausblicke

Wie im letzten Kapitel über die Ikonographie der Wesen gezeigt werden konnte, erscheinen die Gestalten der Seraphim und Cherubim stets in einer engen Verbindung zur Figur Christi oder weiteren biblischen Szenen, die einen göttlichen sowie heiligen Kontext beschreiben. Der Großteil der ikonographischen Handlungen, in welchen man sich der Wesen bedient, basiert auf den im ersten Teil der Arbeit vorgestellten biblischen Texten: Sie erscheinen als Thron Gottes, Hüter der Bundeslade oder des Paradieses, Teilnehmer des letzten Gerichtes oder als Begleitwesen der Seele Mariä. Weitere Bildmotive, die im Rahmen der Liturgie vorgestellt werden sollen, sind die Apostelkommunion sowie die Himmlische Liturgie. Sie basieren, ähnlich wie die Himmelshierarchien Italiens, nicht hauptsächlich auf der Bibel, sondern auf den liturgischen Vorstellungen des Byzantinischen Reichs.

All diese einzelnen ikonographischen Kontexte, seien sie nun biblisch oder christlich-byzantinisch inspiriert, haben das Erscheinen von mindestens einem visionären Wesen gemein. Es ist von Interesse dabei festzustellen, dass die einzelnen Typen, die im vorherigen Kapitel vorgestellt wurden, Muster aufweisen und jeweils nur in bestimmten Kontexten erscheinen. Der Verdacht, dass nicht alle Typen beliebig in jeder Ikonographie benutzt werden können, hat sich im Rahmen der Auswertung der Datenbank-

*angenehmen Schlaf versinkt [wörtl.: der einschläft in einem Schlaf, der süß ist]. Die Engel und Erzengel und die Cherubim und die Serafim (verso Sp. 1) nahmen ihre Seele, während sie Hymnen sangen vor ihr in Anwesenheit unseres Erlösers, bis sie (5) aufgenommen [wörtl.: bis man sie in die Himmel aufnahm] wurde in die Himmel. Und die ganze Schar der Engel kam heraus zu ihr (10) und begrüßte sie kniefällig: ‚Du bist die Mutter Gottes.‘ Und in dieser Art richteten sie ihren (15) Thron zur Rechten ihres Sohnes her. Sie war Königin mit ihm an dem Ort, von dem die Trauer des Herzens und (20) die Betrübnis und das Seufzen fliehen. Ihre gesamte Lebenszeit aber sind sechzig (25) Jahre. Sie gebar den Sohn Gottes, als sie in ihrem (Sp. 2) fünfzehnten Jahr war, und sie verbrachte dreißig Jahre, indem sie ihm diente, nachdem sie (5) ihn geboren hatte. Und sie lebte weitere fünfzehn Jahre nach der Auferstehung ihres Sohnes. (10) Diese alle zusammen ergeben sechzig Jahre. Sie vollendete ihren Lauf am 21. des (15) Monats Tybi. Und ihre Kleidung, die auf ihr lag, und ihr Mantel und die (20) himmlischen Gewänder, die unser Herr über ihr ausgebreitet hatte, und die Zweige vom Baum des (25) Lebens befestigte man an ihrem heiligen Körper, und man bedeckte sie.“*

befunde bestätigt und wird in der folgenden Tabelle über die Beziehungen der einzelnen Typen zu den ikonographischen Kontexten ersichtlich:

	Typen			
	Hagia Sophia	Tetramorph	Apokalypse	Engel
Thron Gottes (Theophanie)	✓	✓	✓	
Letztes Gericht	✓	✓		
Hetoimasia	✓	✓		
Paradies	✓	✓		✓
Bundeslade		✓		✓
Himmelshierarchie	✓			✓
Koimesis	✓			
Apostelkommunion	✓			
Himmlische Liturgie	✓	✓	✓	✓

Tabelle 3: Auswertung der Beziehung zwischen den Typen der Seraphim und Cherubim sowie den ikonographischen Kontexten.

Es ist festzustellen, dass im Gegensatz zu allen anderen Darstellungsvarianten der Seraphim und Cherubim, der Hagia Sophia-Typus in sämtlichen ikonographischen Kontexten erscheinen kann. Einzig die Bundeslade ist dem Tetramorphen- sowie Engelstypus vorbehalten. Das Bild eines Tetramorphen wird hingegen nicht in der Himmelshierarchie, der Koimesis sowie der Apostelkommunion verwendet. Vor allem die letzten beiden sind einzig dem Hagia Sophia-Typus vorbehalten. Der Engels-Typus erscheint ebenfalls im Zusammenhang mit der Himmelshierarchie, der Bundeslade sowie dem Paradies. Ein einziges Mal, in der Darstellung der Himmlischen Liturgie bedient man sich einer Art gefederten Engelskörper, mit vier Flügeln. Dies ist im Deckenfresko der Kirche der Sts. Konstantin und Helena in Ohrid (Abb. 63) zu sehen.

Im Gegensatz zu den anderen drei Darstellungskategorien erscheint der Apokalypse-Typus hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Thron Gottes und somit der Theophanie. Dies zeigt, dass das Verständnis der Wesen im Sinne der Johannesoffenbarung und in Kombination mit den Gestalten als Thron Gottes bestehen bleibt. Der bereits früh einsetzende Drang, die Wesen nicht nur im Sinne des Alten Testaments zu interpretieren, sondern sie auch in den Heilskontext des Neuen Testaments zu setzen, drückt sich durch ihre baldige Auslegung als Evangelistensymbole aus. Die Darstellung des Apokalypse-Typus ist somit hauptsächlich dem Thron Christi vorbehalten und wird nur ein einziges Mal durch die Anbringung auf zwei Flabella unterbrochen. Durch die Darstellung auf den beiden Flabella (Abb.15, 16) des Brooklyn Museums werden die vier Wesen in einen klar liturgischen Zusammenhang gesetzt. Sie werden durch ihre Präsenz auf den Fächern Teil der irdischen Liturgie und symbolisieren zugleich die Himmlische Liturgie.

Diese Untersuchung zeigt, dass die Darstellung der Seraphim und Cherubim keineswegs willkürlich benutzt wird. Stattdessen ist man sich der Bedeutung der einzelnen Typen bewusst und ordnet sie entsprechend den einzelnen Ikonographien zu. Es bleibt einzig die Frage offen, ob die Kombination aus ikonographischen Kontext und Typus eine präzise Identifikation mit den Seraphim oder Cherubim erlaubt. Zur Veranschaulichung sei eine weitere Tabelle angeführt:

	Typen			
	Hagia Sophia	Tetramorph	Apokalypse	Engel
Thron Gottes (Theophanie)	S/C	C	E/O	
Letztes Gericht	S/C	C		
Hetoimasia	S/C	C		
Paradies	C	C		C
Bundeslade		C		C
Himmelshierarchie	S/C			S/C
Koimesis	C			
Apostelkommunion	S/C			
Himmlische Liturgie	S/C	C	O	S/C

Tabelle 4: Auswertung der Identifikation von Seraphim und Cherubim durch die Verbindung von Typus und Ikonographie: S = Seraphim, C = Cherubim, E = Evangelistensymbole, O = Wesen der Offb 4.

Wie bereits im Kapitel der Typen festgehalten wurde, so ist einzig der Tetramorph-Typus, basierend auf den Ezechiel-Schriften, als Cherubim zu identifizieren. Der Apokalypse-Typus weist in eine ähnliche Richtung, wobei individuell zu prüfen ist, ob es sich tatsächlich um die Evangelistensymbole oder die Wesen der Johannesoffenbarung handelt. Natürlich könnte der Apokalypse-Typus auch mit den Cherubim in Verbindung gebracht werden. Allerdings ist dies vor allem auf Grund des Befundes des ersten Teils meines Erachtens problematisch, zumal die Offenbarung selbst keine Bezeichnung der Wesen angibt. Stattdessen wirken die Visionsberichte Jesajas und Ezechiels gleichermaßen auf ihre Formung ein.

Weniger einfach sind der Hagia Sophia- sowie der Engels-Typus zuzuordnen. Sämtliche Beispiele sind individuell zu prüfen. Einzig die ikonographischen Kontexte, welche auf textlichen Beschreibungen basieren, die sie eindeutig in Verbindung mit den Wesen bringen sind identifizierbar. Hierzu gehört das Paradies, die Bundeslade sowie die Koimesis. Sie lassen sich, dank der biblischen oder apokryphen Texte eindeutig mit den Cherubim verbinden, sofern sie nicht, wie in der einzigen Ausnahme, der Lorscher Handschrift (Abb. 42), inschriftlich als Seraphim bezeichnet werden.

Es konnte kein Muster in den zahlreichen Belegen gefunden werden, das eine direkte Zuweisung eines ikonographischen Kontextes und Typus mit den Seraphim ermöglicht. Wie bereits im Typologie-Kapitel festgestellt wurde, sind Seraphim meist eindeutig durch Inschriften zu identifizieren, die jedoch nur selten angebracht sind.

Nach wie vor sehe ich von einer pauschalen Zuweisung aller ein-köpfigen Wesen mit sechs Flügeln zu den Seraphim ab, da auch Cherubim auf diese Art dargestellt werden können. Folglich kann am Ende der ikonographischen Untersuchungen nicht geklärt werden, ob die Gestalten der Hagia Sophia in Istanbul als Seraphim oder Cherubim zu identifizieren sind.

Meines Erachtens zeigt jedoch das Beispiel der Hagia Sophia eindrücklich, dass es nicht darum geht, die Wesen präzise zu identifizieren. Ihr Erscheinen in den einzelnen Ikonographien bezeichnet sie nicht nur als himmlische oder sogar göttliche Begleitfiguren, sondern zeigt die Verschmelzung sowie Abgrenzung von himmlischen und irdischen Geschehen auf. Dies wird unter anderem durch die Darstellung der Wesen in den Kuppelpendentifs ausgedrückt. Dabei ist grundlegend zu beachten, dass die Kuppel der byzantinischen Kirche als Teil des Himmels verstanden wird.<sup>91</sup> Diese tief verwurzelte Vorstellung zeigt sich darin, dass die Kuppel nur von göttlichen, bzw. himmlischen Motiven, wie Christus Pantokrator oder seine Himmelfahrt eingenommen wird. Des Weiteren geben Inschriften,<sup>92</sup> oder auch Kirchenbeschreibungen Grund zu der Annahme, dass die Kuppel ein Synonym für himmlisches Geschehen ist:

In seiner Predigt 34 beschreibt Leo VI. Porphyrogennetos das Pantokratormosaik einer Kirche, die sein Schwiegervater, Stylianus Zaoutzas, nach 886 und vor 893 in Konstantinopel erbauen ließ.<sup>93</sup> Zum einen erwähnt er unterhalb des Kuppelgewölbes Engel, durch die Gott mit den Menschen in Kontakt tritt. Des Weiteren erscheinen himmlische Wesen, die er unter anderem als die „Mehräugigen“ sowie die „Sechsflügeligen“ identifiziert. Es ist offensichtlich, dass Leo VI. hierbei von den Cherubim und Seraphim der biblischen Visionstexte spricht. Auffällig ist jedoch, dass er sie eben nicht als diese bezeichnet, sondern mit ihren Charakteristika vorstellt. Es ist nicht davon auszugehen, dass er nicht um ihre Bedeutung wusste. Stattdessen zeigt es meines Erachtens auf, dass er in diesem Falle Seraphim und Cherubim definitiv mit den Wesen zu identifizieren sucht, sondern eine Beschreibung ihrer Darstellung anzugeben. Ferner geht es nicht darum sie beim Namen zu nennen, sondern die Präsenz göttlicher Wesen im Kirchenraum festzuhalten. Das Erscheinen unterhalb der Kuppel und folglich wahr-

91 Vgl. hierzu v.a. die Untersuchungen von Karl Lehmann, der in seinem Artikel „*The Dome of Heaven*“ ausführlich die Geschichte. Anhand von einzelnen Beispiele legt er die Entwicklung des metaphorischen Verständnisses der christlichen Kirchenkuppel als Himmel/himmlisches Geschehen (Lehmann 1945).

92 Dies wird vor allem durch eine Inschrift in der Apsis der Kirche des hl. Mamas von Gökçe (Kat.Nr. I.TUR.3) deutlich: „Mit Ehrfurcht soll man die Schwelle des Bemas überschreiten, mit Sehnsucht zum Naos des Herren gehen, oben (i.e. im Gewölbe) gibt es nämlich den Kosmos der Körperlosen, die Ordnung der Engel, sechsflügelige schnell bewegte, viellängige Cherubim, und der Prodromos ruft in der Wüste und die Herrin (Maria) verehrt (?) den Herrn... Schütze und bewache Deinen Diener, den Presbyter Theontas, (den Sohn?) des Amino (?).“ (Warland 2013, S. 67).

93 Mango 1972, S. 203, 204 (Leo VI, Sermon 34): „*And at the springing of the hemisphere (hēmikulkion) are represented, all around, His servitors whose being is higher than that of matter. They are the messengers (angeli) of God's communications to men, and are named accordingly. Some of them ... are called polyomata because of the multitude of their eyes. ... And others are named after the number of wings, namely six, which they have. The disposition of their wings is indicative of the mysterious hiddenness and folding in upon itself of the Godhead ... while veiling their faces and feet teaches us that the Godhead is altogether incomprehensible and invisible.*“

scheinlich in den Pendentifs zeigt auf, dass sie an der Schwelle zum Himmel stehen. Sie betonen somit auf der einen Seite die unmittelbare Nähe im Kirchenraum zum göttlichen Geschehen der Kuppel, zugleich grenzen sie Himmlisches von Irdischem ab. Durch ihre Präsenz wird zudem die Gegenwart Gottes selbst ausgedrückt: Gott gibt sich sowohl durch die Darstellung Christi zu erkennen, wird jedoch zugleich von den Flügeln der Wesen verdeckt, wie Leo VI beschreibt. Vielleicht sind sich ebenfalls in der Beschreibung der neurenovierten Palastkirche durch Patriarch Photios I. die geflügelten Wesen vorzustellen. Die Kuppel selbst zeigt eine Darstellung des Christi Pantokrator, unterhalb derer in den „konkaven Segmenten“ Engelsscharen erscheinen. Es könnte angenommen werden, dass nicht herkömmliche Engel, sondern mehrflügelige und oder mehräugige Wesen in den Pendentifs abgebildet waren.<sup>94</sup>

### 3.7 Sinnhaftigkeit der Typologie

Bevor im nächsten Abschnitt der Arbeit auf die zeitlichen und geographischen Entwicklungstendenzen der Erscheinungsbilder und ikonographischen Kontexte der Seraphim und Cherubim eingegangen werden soll, möchte ich nochmal kurz auf die Diskussion der Sinnhaftigkeit der Einführung einer Typologie der Seraphim und Cherubim zurückkommen. Bereits zu Beginn der Arbeit habe ich angemerkt, dass die Etablierung einer Typologie seine Risiken birgt, zu sehr in schubladenhafte Denkmuster zu verfallen und gerade in der modernen Kunstgeschichte (teilweise zu Recht) verpönt ist. Die Betrachtung des letzten Kapitels in Hinblick auf die gewaltige Menge an Befunden zeigt jedoch, dass die erstmalige kunsthistorische Behandlung der visionären Wesen seit über 100 Jahren einer gewissen Systematik bedarf, die es erlaubt dem Material Herr zu werden. Gerade im letzten Kapitel konnte gezeigt werden, dass die Darstellung der Wesen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen keineswegs willkürlich erfolgt und gewissen Regeln unterliegt. Dass die Typen dabei keinem starren Konstrukt folgen, sondern einzelne Versatzstücke in den einzelnen Formen wiederholt auftauchen, zeigt, wie hybrid ihr Erscheinen gedacht werden kann. Dies belegt nochmal ein Blick auf Tabelle 2 des abschließenden Kapitels der Vorstellung der Typen (Kapitel 6.5):

Typus	Köpfe	Flügel	Sonst. Merkmale
Hagia Sophia	1	4 oder 6	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder
Tetramorph	4 (i.d.R.: Stier, Löwe, Mensch, Adler)	4 oder 6	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder
Evangelisten	1, aber vier Wesen (vgl. Tetramorph)	2 oder 6 (nie 4)	Ggf. Hände, Füße, Heiligenschein, Augen, Räder; mit oder ohne Buch; meist als Thron Gottes
Engel	1	2, 4 oder 6	Anthropomorpher Körper, meist mit Heiligenschein

Tabelle 5: Grundlagenüberblick der vier Typen

<sup>94</sup> Photios I. – Mango 1958, S.188 (Hom. X, Ar II 435): „In the concave segments next to the summit of the hemisphere a throng of angels is pictured escorting our common Lord.“

Die Tabelle zeigt somit grob skizziert die unterschiedlichen Möglichkeiten und Freiheiten in der Darstellung der jeweiligen Typen. Somit wird ersichtlich, dass die von mir vorgeschlagene Typologie nicht auf einem notwendigerweise starren Konstrukt der Gestalten basiert, sondern die einzelnen Versatzstücke erst durch ihr Zusammenspiel die jeweiligen Darstellungsarten bilden.

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass sich herausgestellt hat, dass einzelne Typen nur in bestimmten ikonographischen Kontexten auftauchen und dann bestenfalls einem der beiden visionären Gestalten zugeordnet werden können. Die Fokussierung auf das äußere Erscheinungswesen im Zusammenspiel mit Ikonographie und einzelnen zeithistorischen Kontexten/Texten hat es ferner erlaubt einzelne Befunde in einem neuen Licht zu betrachten. Ohne eine systematische Analyse der Befunde zu Beginn meiner Forschung, wären diese Ergebnisse nicht unbedingt zu Tage getreten. Die Einführung der Typen hat es somit um einiges erleichtert, Zugang zu der komplexen Ikonographie von Seraphim und Cherubim, zu erhalten.

Zudem soll eine gewisse Methodik zur Hand angeboten werden, die es künftigen Historikern erlaubt „neue“ Befunde, die auf Grund von Unkenntnis über ihre Existenz von meinerseits keinen Eingang in den angefügten Katalog gefunden haben, schnell einzuordnen und dadurch die kunsthistorische Erforschung der Wesen zu erweitern.

## 4 Spuren einer Motivwanderung – Die zeitliche und geographische Auswertung

Nachdem ausführlich über die Darstellungsformen der Wesen und ihre ikonographischen Kontexte gesprochen wurde, soll im folgenden Kapitel die zeitliche und geographische Auswertung des Befundes erfolgen. Wie bereits an den besprochenen Bildbeispielen zu sehen war, erscheinen die unterschiedlichen Darstellungsvarianten der Seraphim und Cherubim im gesamten Mittelmeerraum und Einflussgebiet des byzantinischen Reiches. Dabei ist festzustellen, dass sich, neben kleinen Unterschieden, im Wesentlichen ein roter Faden durch die Tendenzen der Erscheinungsformen der Wesen zieht. Doch wie genau ist eine so weite Verbreitung der vier Typen und die Beständigkeit der einzelnen ikonographischen Kontexte sowie ihren Aussagen überhaupt möglich? Im folgenden Kapitel soll daher vor allem der Aspekt einer Motivwanderung im geographischen und zeitlichen Rahmen untersucht werden. Sind einzelne Tendenzen, regionale und/oder zeitliche Phänomene fassbar und welche Aussage kann dadurch in Bezug auf die Wesen gemacht werden?

### 4.1 Die zeitliche Dimension der Typen

In den ersten drei Jahrhunderten sind uns bislang keine Beispiele – außer die bereits besprochenen Gemmen – bekannt oder erhalten, dank derer eine eindeutige Aussage zur ikonographischen Entwicklung von Seraphim und Cherubim im Zeitalter des beginnenden Christentums getätigt werden kann. Ein Aspekt, der auf die Tatsache

fehlender ikonographischer Beispiele vor dem 4. und 5. Jh. maßgeblich einwirkt, wird die letzte große Christenverfolgung unter Diokletian gewesen sein. Dieser erlies an Ostern im Jahre 303 Edikte, nach denen alle christliche Kirchen bis auf ihre Grundfesten zerstört und heilige Schriften verbrannt werden sollten. Die Verfolgung der Christen nahm ihren grausamen Anfang.<sup>95</sup> Durch die weitgehende Zerstörung von Schriften und Bauten fielen auch jene Bildwerke der Verfolgung zum Opfer, die uns heute über die Anfänge der ikonographischen Entwicklung von Seraphim und Cherubim berichten könnten. Spätestens 313 jedoch, als Konstantin d.Gr. und Licinius sich in Mailand einigen, das Christentum im Römischen Reich zu dulden, wird der staatlich organisierten Verfolgung des christlichen Gläubigen ein Ende gesetzt und der Aufstieg zur Staatsreligion nimmt seinen Lauf. Diese Entscheidung Konstantins bedeutet einen großen Einschnitt in das bisherige Leben der Christen. Es ist ihnen möglich sich ihrer Isolation zu entledigen, ein „*christlich geprägtes Geistesleben*“ auszuarbeiten und sich intellektuell sowie künstlerisch neu zu entfalten.<sup>96</sup> Dies erklärt vor allem ab dem 4. Jh. die große Welle ikonographischer Neuheiten in den christlichen Gebieten.

Das erste bekannte Beispiel der Wesen stammt aus dem Baptisterium San Giovanni in Fonte in Neapel (Abb. 62, 4. Jh.). Wie bereits erläutert wurde, handelt es sich um keine Darstellung der Evangelistensymbole, sondern um die früheste Abbildung der Cherubim im Sinne der Johannesoffenbarung. Einen konkreten roten Faden über die zeitliche Kohärenz des Apokalypse-Typus zu spinnen ist jedoch sehr schwierig. Wie bereits gezeigt wurde, kann vor allem in den frühen Jahrhunderten nicht immer festgestellt werden, ob es sich um die Evangelistensymbole oder um die Darstellung der Wesen nach Johannes handelt. Ferner muss das Fehlen von Evangelisten-Büchern nicht bedeuten, dass die apokalyptischen Wesen abgebildet sind. So fällt der Vergleich des Apokalypse-Typus mit dem Hagia Sophia-Typus im beigefügten Katalog numerisch geringer aus, da bewusst hauptsächlich frühe Beispiele untersucht wurden, die noch im Sinne der Johannesoffenbarung zu verstehen sind. Tatsächlich gibt es jedoch wesentlich mehr Darstellungen von „reinen“ Evangelistensymbolen als in die Arbeit mit aufgenommen wurden. Wichtig ist jedoch die Tatsache, dass die Ikonographie und die Darstellung der apokalyptischen Wesen nach Johannes bereits seit Beginn, bzw. seit dem ersten erhaltenen Beispiel auftritt und in den folgenden Jahrhunderten bis zum Fall Konstantinopels (und darüber hinaus) zu beobachten ist. Es mag zwar einen Wandel von den apokalyptischen Wesen hin zu den Evangelistensymbolen stattgefunden haben, allerdings verändert sich die Darstellungskonvention dieser im Vergleich zum Beginn kaum.

Eine im Grunde ähnliche Feststellung kann für die anderen drei Darstellungsmodi vorgelegt werden: So findet sich der Hagia Sophia-Typus zum ersten Mal im 5. Jh., ebenso wie der Engels-Typus. Der Tetramorph-Typus taucht das erste Mal im 6. Jh. auf. Ab dem 6. Jh. sind alle Typen stets vertreten, einmal mehr und einmal weniger, wobei

<sup>95</sup> Whitby 1989, S. 5 (Chr. Pas. 303/S. 515).

<sup>96</sup> Baus 2004 (1985), S. 1346–1347.

im zeitlichen Rahmen kein System ersichtlich ist, welches erklären kann, warum der eine Typus häufiger in Erscheinung tritt als der andere. An dieser Stelle kann abermals auf den Umstand verwiesen werden, dass vieles nicht mehr erhalten ist oder unentdeckt in einer kleinen Kirche in „der Provinz“ auf seine Aufnahme in den Forschungskorpus wartet.

Letzten Endes kann festgehalten werden, dass die Darstellung von Cherubim und Seraphim bereits seit dem frühen Christentum eine fundamentale Rolle sowohl in der christlichen Ikonographie als auch in deren Bewusstsein gespielt hat. Betrachtet man die einzelnen Beispiele, so ist auffällig, dass die Darstellungen in sich „ruhen“. Damit soll gesagt sein, dass es nicht danach aussieht, dass die Ikonographie der Wesen erst ab dem 4./5. Jh. entsteht, sondern bereits bis zu einem bestimmten Grad ausgearbeitet ist. Natürlich wird das Verständnis der frühen Kirchenväter, allen voran Hieronymus und seine Auslegung der apokalyptischen „Tiere“ als Evangelistensymbole, zur Verbreitung beigetragen haben. Jedoch scheint es, als wäre noch etwas „davor“ gewesen, was die ikonographische Entwicklung der einzelnen Typen begünstigt und ausgelöst hat. Es ist daher anzunehmen, dass Seraphim und Cherubim bereits in den ersten Jahrhunderten dargestellt werden. In diesem Zusammenhang könnte die Auswertung relevanter frühchristlicher Texte und deren einhergehendes Verständnis der himmlischen Wesen einen besseren Einblick geben, ab wann sie fest im christlichen Glauben verankert sind.

## 4.2 Die geografischen Verbreitungstendenzen der Seraphim und Cherubim

Ein Blick auf die geographische Verteilung der bereits besprochenen vier Typen und ihrer Befunde zeigt eine einigermaßen gleichmäßige Verteilung im mediterranen Raum auf (vgl. Karte 1: Geographischer Überblick aller bekannten Bildbeispiele bis 1453). Einzig Spanien ist von dieser Beobachtung ausgenommen, da hier bislang nur das Apsisfresko in als einziges Beispiel bekannt ist (vgl. Kat. Nr. IV.ESP.01).<sup>97</sup>

Es ist davon auszugehen, dass ursprünglich generell weitaus mehr Kirchen mit der Ikonographie von Seraphim und Cherubim ausgestattet waren, welche heute entweder nicht mehr erhalten oder schlecht dokumentiert und publiziert sind, vor allem in den eher entlegeneren Bereichen des ehemaligen Byzantinischen Reiches und seinem Einflussgebiet. Sicherlich ist letzteres räumlich gesehen schwer zu fixieren, kamen in den Jahrhunderten viele Gebiete hinzu oder gingen verloren. Doch die territoriale Veränderung des Byzantinischen Reiches scheint vor allem in seinen letzten Jahrhunderten keinen Einfluss auf die Verbreitung und Entwicklung der Ikonographie der biblischen

<sup>97</sup> Eine Erklärung der Hintergründe dieser Beobachtung kann nicht gänzlich geboten werden. Allerdings sollte der Zeitraum der umayyadischen Herrschaft in Spanien nicht unterschätzt werden. Selbst wenn es zeitweise zu einer mehr oder wenigen freien Religionsausübung kam, konnten sich die ikonographischen Tendenzen des restlichen Mittelmeerraums mit Sicherheit nicht gleichwertig festigen. Der spätere geringer ausfallende Kontakt zum byzantinischen Reich und seinen Einflüssen wird ferner dazu geführt haben, dass den Wesen von Haus aus keine tragende Rolle in der iberischen Kunst zugewiesen wurde.

Wesen genommen zu haben. Wurde ihre Verbreitung in den ersten Jahrhunderten noch wesentlich von Konstantinopel beeinflusst, wie die zeitgleiche Einführung des Cherubikons (560er Jahre) mit Flabella, die eben jene Wesen der liturgischen Gesänge abbildeten, in die byzantinische Liturgie nahelegt, so scheint sich vor allem ab dem 12. und 13. Jh. ihre Ausbreitung zu „verselbstständigen“. Mittlerweile müssen sie als integraler Bestandteil der Kirchen angesehen worden sein und einzig die regionalen Abbildungstraditionen scheinen ihre Erscheinungsformen voneinander zu unterscheiden, wenn gleich nur in geringem Maße. Spätestens ab dem 12. Jh. bilden die Malereien in georgischen, aber auch bulgarischen, kroatischen und serbischen Kirchen ein Beispiel für eine starke regionale Präsenz (vgl. Karte 2). Es ist auffällig, dass hier vor allem der Hagia Sophia-Typus am häufigsten vorkommt. Zwar erscheinen in einzelnen Fällen Beispiele des Tetramorphen- oder Apokalypse-Typus, jedoch überwiegen die Varianten des Hagia Sophia Typus deutlich.

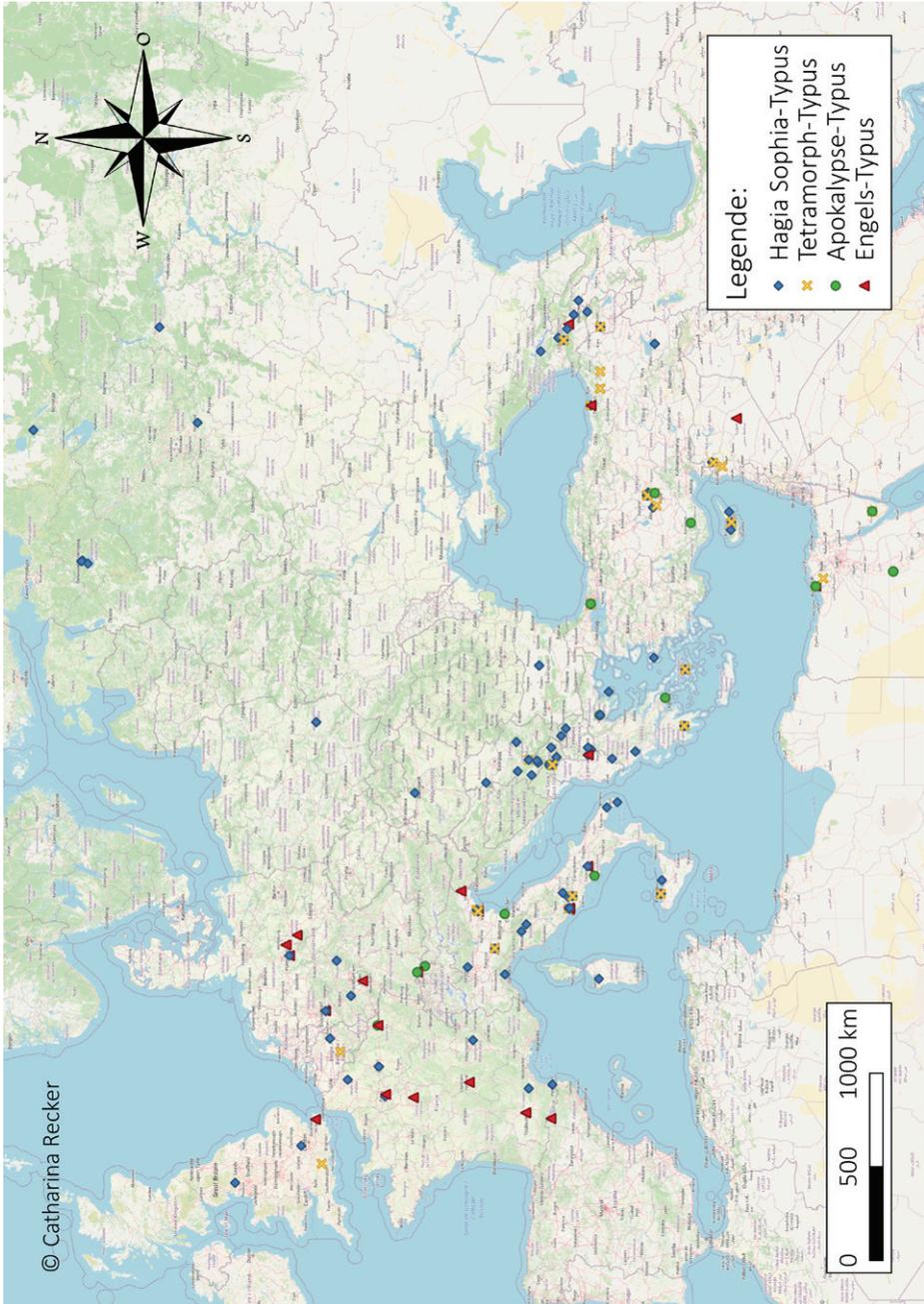
Die Analyse hinsichtlich eines geographischen Ursprungs der Ikonographie von Seraphim und Cherubim bleibt ohne Resultat. Bereits im 4.–6. Jh. tauchen erste Beispiele in Italien, Griechenland, der Türkei, Syrien und Ägypten auf. Die geringe Zahl der erhaltenen Belege kombiniert mit der bereits sehr früh einsetzenden Verstreung, bestärkt die im vorherigen Kapitel angeführte These, dass sich die ikonographische Ausarbeitung und Verbreitung bereits in den ersten Jahrhunderten nach Christus vollzogen hat.

Da aus der jüdischen Kultur keinerlei Bildbelege existieren, ist davon auszugehen, dass die Einführung der Wesen in die Kunst ein rein christliches Phänomen ist. Eine unabhängige und gleichzeitige Entwicklung in den einzelnen Ländern ist nicht anzunehmen, da sich die ersten Beispiele zu stark ähneln, um eine unabhängige Entwicklung anzunehmen. Wo diese ihren Ursprung fanden, kann jedoch nicht festgestellt werden. Des Weiteren ist es nicht möglich eine Aussage über die (frühe) Kanonisierung der Gestalten der Seraphim und Cherubim zu treffen und wie man sich diese genau vorzustellen hat. Die Überlegungen, dass es bereits sehr früh ähnliche Schriften, wie das sog. Malerhandbuch des Mönchs Dionysios von Phoura<sup>98</sup> gegeben haben könnte, sind zunächst an Mangel an literarischen Befunden nicht belegbar. Betrachtet man die von ihm beschriebenen Gliederungen einzelner ikonographischer Kontexte, kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Schrift aus dem ca. 17. Jh. auf deutlich älteren Texten oder anderen Überlieferungstraditionen basiert. Die Argumentation, dass eine nachträgliche Schrift bereits bestehendes Kulturgut, womöglich mündlich tradiertes gut wiederzugeben vermag, ist nicht von der Hand zu weisen und richtig. Es erklärt jedoch nicht gänzlich, die konstante ikonographische Verbreitung sowohl der besprochenen Wesen als auch anderer Ikonographie-Themen.

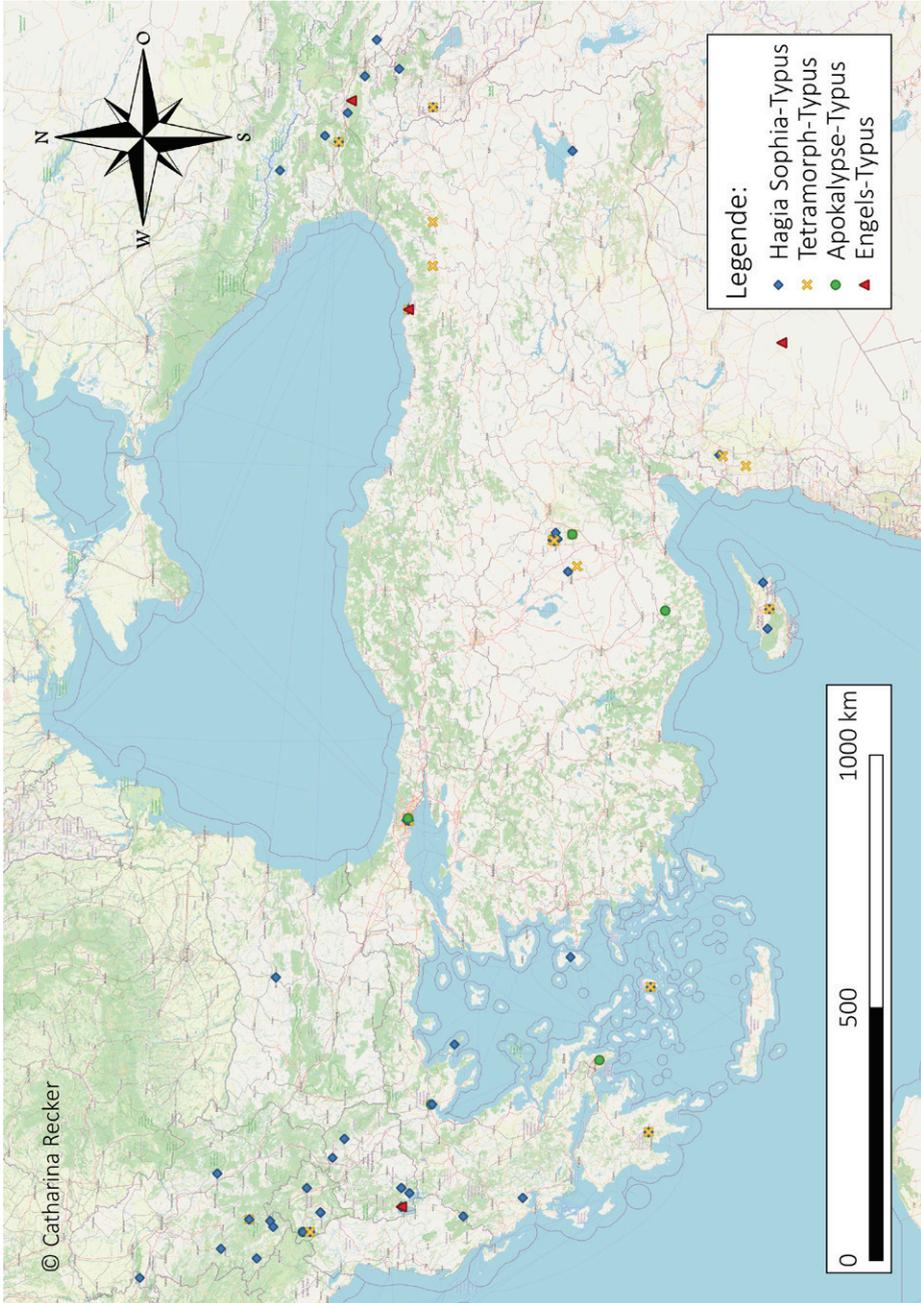
Ausdruck eben jener „regionalen“ Phänomene ist vor allem der Engels-Typus, wenn gleich der Begriff „regional“ etwas weiter zu fassen ist:

98 Vgl. eine deutsche Übersetzung des Malerhandbuches: Dionysios von Phurna u. a. 1960.

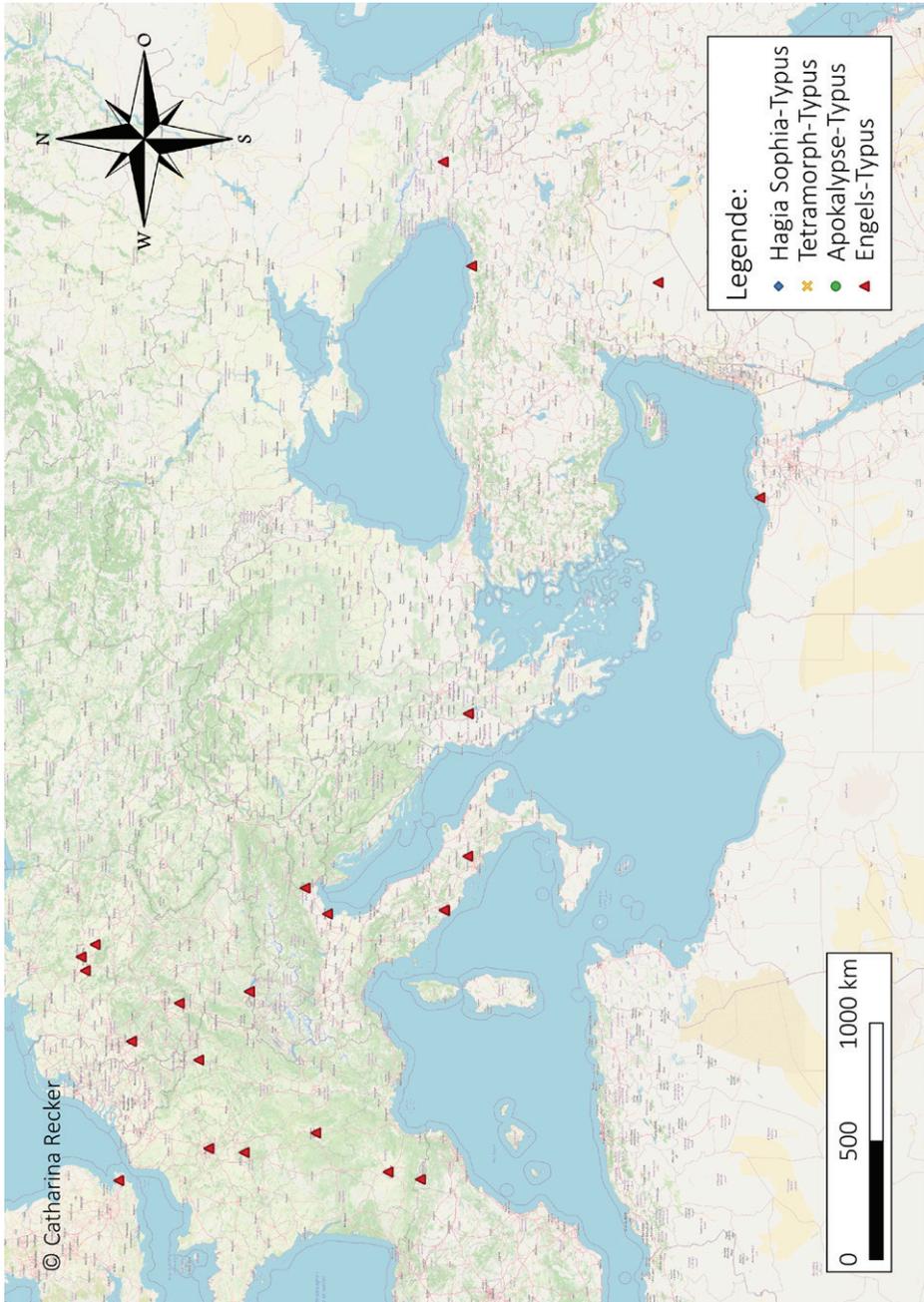
Wie auf Karte 3 zu sehen ist, finden sich Beispiele des Engels-Typus vor allem im westlichen Europa. Vereinzelt tauchen sie in anderen Bereichen des Mittelmeer- und anatolischen Raums auf. Allerdings sind dies singuläre Beispiele, denen kein immenser Einfluss auf die Darstellung der Wesen zugeschrieben werden kann. Interessant ist jedoch, dass sich jener Typus in West-Europa großer Beliebtheit erfreut und für die ab der Gotik folgenden Darstellungsweisen von Seraphim und Cherubim als prägend anzusehen ist. Diese Entwicklung hat dazu geführt, dass in der westlichen Ikonographie Seraphim und Cherubim größtenteils nur noch in Engelsgestalt erscheinen. Im Zuge dessen möchte ich einen Forschungsausblick anführen, denn ebenfalls die Entwicklung von Seraphim und Cherubim in der westlichen Kunst des hohen Mittelalters weist noch zahlreiche ungeklärte Fragen auf. Im Gegensatz zu den in dieser Arbeit angeführten Befunden liegt der Fokus im europäischen Mittelalter weniger auf der Anzahl der Gesichter oder Flügel, sondern auf der bald einsetzenden rötlichen oder bläulichen Färbung ihrer Gestalten in der Malerei. Mit Sicherheit lässt sich in diesem Zusammenhang ein ähnlich spannendes Entwicklungsbild der Wesen herausarbeiten. Die Frage, inwieweit sie ihren eigentlichen Charakter – sei es bewusst oder unbewusst – verlieren und gänzlich in der Gattung der Engel aufgehen und den eigentlichen Bezug zu den Bibelstellen verlieren, ist nicht außer Acht zu lassen.



Karte 1: Geographischer Überblick aller bekannten Bildbeispiele bis 1453



Karte 2: Geographischer Überblick der bekannten Bildbeispiele bis 1453 (Detail)



Karte 3: Geographische Verteilung der Bildbeispiele des Engels-Typus

### 4.3 Mögliche Verbreitungsmedien

Nachdem die Betrachtung der zeitlichen und geographischen Verbreitung der Darstellung der biblischen Wesen zu sehr uneinheitlichen Ergebnissen geführt hat, soll an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die verwendeten Medien geworfen werden. Die Frage ist, ob eben diese einen besseren Blick auf mögliche Verbreitungstendenzen erlauben und ob präferierte Medien für die Darstellung von Seraphim und Cherubim herausgearbeitet werden können. Dabei soll zwischen immobilen und mobilen Medien unterschieden werden, da letztere in der Regel eine einfachere Motivwanderung erlauben. In einem Gedankenexperiment ist im Anschluss die Verbindung von immobilen und mobilen Medien zu untersuchen. Denn die Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien ist nur eine moderne Konstruktion und ihr gegenseitiges Durchdringen führt zu spannenden Beobachtungen.

#### 4.3.1 Immobile Medien – Architektonische Räume

Zu der Gattung der immobilen Medien zählen sämtliche Bildträger, die von sich aus nicht ihren ursprünglichen Anbringungsort verlassen können. Sie sind als Fresken oder Mosaik lokal im Kirchenraum fixiert und können nur anhand von bezeugenden mobilen Medien verbreitet werden. Aber auch Skulptur- und Reliefarbeiten, die im Kirchenbau oder seiner äußeren Fassade erscheinen, zählen zu den immobilen Medien, wie zum Beispiel Kapitelle oder reliefierte Wandarbeiten. Natürlich sind auch diese anfällig für eine erneute Verwendung in einem anderen (Kirchen-) Bau, jedoch bedeutet dies stets eine neue Verortung und Kontextualisierung der Spolien im fremden Umfeld.

##### 4.3.1.1 Skulptur- und Reliefarbeiten

Dies zeigen vor allem die in Frage kommenden vier Kapitelle (vgl. Kat. Nr. *I.TUR.01*, *I.IT.08*, *I.FR.05*, *II.TUR.02*), die heute nicht mehr in ihren ursprünglichen Kontexten erhalten sind und bis auf das Beispiel aus Konstantinopel, keinem Primärbau zugeordnet werden können. Da jedoch nur vier Beispiele aus unterschiedlichen geographischen Räumen und Zeitperioden bekannt sind, ist nicht ersichtlich, wie gängig die Darstellung der geflügelten Wesen auf reliefierten Kapitellen war: Es kann sich sowohl um regionale Phänomene handeln als auch um eine gängige Darstellungstradition, die sich jedoch nur noch auf eben jene vier Beispiele stützt und im Verhältnis zu herkömmlichen Kapitell-Typen eine geringere Verbreitung erfährt. Die Durchsicht der einschlägigen Kataloge zur byzantinischen Skulptur legt jedoch nahe, dass es sich hierbei eher um regionale Phänomene als um gesetzte Konventionen handelt, die nur noch marginal erhalten sind.<sup>99</sup>

Die vollplastische Ausarbeitung der Seraphim und Cherubim als skulpturaler Dekor an oder im Kirchenbau findet sich hauptsächlich nur in Westeuropa (vgl. Kat. Nr. *IV.D.06*, *IV.FR.04*) und kann in den (Einfluss-) Gebieten des Byzantinischen Reichs nicht gefasst werden.

<sup>99</sup> Zu Rate gezogen wurden u. a. Dennert 1997; Pennas – Vanderheyde 2008.

Es ist ferner auffällig, dass sich die Arbeiten von steinernen Flachreliefs am Kirchenbau nur auf drei byzantinische Belege beschränken: Das früheste Beispiel findet sich im bereits vorgestellten Torbalken des Kirchenportals in Alahan Monastir (Abb. 8) aus der Mitte des 5. Jh. Eine weitere Darstellung der geflügelten Wesen findet sich an der West-Fassade der Heiligkreuzkirche in Ahtamar (um 915, Kat. Nr. *I.TUR.04*). Das letzte bislang bekannte Beispiel zeigt sich im Bogenfeld des Südportals der Hagia Sophia in Trapezunt aus dem 13. Jh. (Kat. Nr. *V.TUR.10*). Keine der drei Darstellungen ist mit den anderen zu vergleichen, zumal sich rein stilistisch ihr Aussehen voneinander unterscheidet: In Alahan wird auf der Kämpferunterseite eine der frühesten Darstellungen des Apokalypse-Typus wiedergegeben, in Ahtamar zeigen sich zwei sechsflügelige Gestalten im Hagia Sophia Typus und die Paradiespforte des Südportals in Trapezunt scheint, soweit dies auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes gesagt werden kann, einen zweiflügeligen Engel abzubilden. Auf Grund des Befundes darf daher angenommen werden, dass die skulpturale Ausführung von Seraphim und Cherubim in Form von Flachreliefs keine gängige Tradition darstellt, sondern ebenfalls als eine regionale Ausformung zu verstehen ist. Allerdings muss wieder angemerkt werden, dass diese Auslegung den womöglich nicht mehr erhaltenen Belegen zu schulde kommt. Doch bis keine weiteren Beispiele bekannt sind, möchte ich an der Hypothese der regionalen Tradition festhalten.

#### 4.3.1.2 Exkurs: Die Datierung der Ziboriumssäulen von San Marco

Ein interessanter Fall wird von der Ziboriumssäule in San Marco in Venedig beschrieben: Die Säule vorne rechts zeigt im Figurenband direkt unter dem Kapitell den thronenden Christus, flankiert von zwei tetramorphen Gestalten mit vier Flügeln und jeweils vier Rädern, die links und rechts der Wesen positioniert sind (Abb. 64). Eine genaue Betrachtung der Reliefarbeit und der Wesen legt meines Erachtens eine Datierung ins 13. Jh. nahe: Vor allem die alle vier Köpfe umrahmende Stellung der oberen beiden Flügel findet sich weder in einem skulpturalen oder bildnerischen Vergleichsbeispiel des 6. Jh. aus dem Konstantinopler Dunstkreis. Vergrößert man den zeitlichen als auch den geographischen Radius, findet sich ebenfalls kein Beleg einer ähnlichen Kopfanordnung und Flügelstellung des Tetramorph-Typus. Wie bei anderen Beispielen sind die Köpfe des Löwen, Menschen und Stier auf einer Ebene und der Adlerkopf darüber angebracht. Allerdings fassen die zwei Flügel diese vier Gesichter kompakt zusammen. In der Regel jedoch „durchbrechen“ die seitlich angebrachten Löwen- und Stierköpfe den Flügelverbund, wie es zum Beispiel in Oshki (Abb. 3) oder auf dem Flabellum von Riha (Abb. 13) zu sehen ist.

Diese umrahmende Flügelfunktion findet sich lediglich in zwei Bildbeispielen wieder, wovon ich eine vernachlässigen möchte: Die größte Ähnlichkeit findet sich in der Darstellung eines sechsflügeligen Tetramorphen auf fol. 199r der sogenannten Floreffebibel aus dem Jahre 1170 (Abb. 65). Als eher schwaches Argument für die Produktion in Konstantinopel sei das zerstörte Mosaik der Südgalerie der Hagia Sophia in Istanbul

aus dem Anfang des 10. Jh. genannt. Dieses ist nur noch durch die Aquarellzeichnungen der Fossati-Brüder überliefert (Abb. 66) und die Kopfstellung passt mit keinem anderen Beispiel überein: Dominant erscheint der Menschenkopf, um den sich die anderen drei Köpfe im wesentlich kleineren Format gruppieren. Zwar werden die vier Köpfe vollkommen von den oberen beiden Flügeln umfasst, jedoch erscheint es viel mehr, als wären die Flügel hinter den Gesichtern positioniert. Allerdings möchte ich dieses Beispiel, wie bereits erwähnt, ausschließen, da nicht gewiss ist, wie frei die zeichnerische Wiedergabe des Originalmosaiks einzuordnen ist. Die Tatsache, dass keine weiteren östlichen Belege bekannt sind, in welchem alle vier Köpfe von den Flügeln umrahmt sind, gibt Grund zu der Annahme, dass es sich um eine „freie“ Zeichnung handeln könnte. Das Argument, dass, selbst wenn die Darstellung so in der Südgalerie vorzufinden war, alle davon beeinflussten Beispiele nicht mehr erhalten sind, kann an dieser Stelle nicht angeführt werden, da weitere (wenige) Beispiele womöglich überdauert hätte. Ferner ist es irritierend, dass der Hagia Sophia, welche als prägend und wegweisend in der byzantinischen Kunst gilt, ein Element innewohnt, welches nicht andere Darstellungen beeinflusst hat?

Obschon die Floreffer Bibel ebenfalls kein ideales Beispiel darstellt, so zeigt es immerhin eine Richtung auf: der Westen. Ich nehme daher an, dass die Ziboriumssäulen in San Marco tatsächlich in Venedig und nicht in Konstantinopel gefertigt wurden. Die genaue Betrachtung der stilistischen Ausarbeitung der einzelnen Figuren fällt eher in die Zeit des westlichen 12. Jh. als in das östliche 6. Jh. Als weiteres Argument möchte ich das lateinische Inschriftenband anführen, welches sich jeweils zwischen den einzelnen Bildsegmenten befindet. Eine nachträgliche Anbringung ist ausgeschlossen, da dieses Band der obersten Ebene der Säule zuzuordnen ist und plan in die einzelnen Arkadenbögen übergeht. Denn würde es sich um eine spätere Hinzufügung handeln, müsste das Inschriftenband auf Grund der Buchstabenstärke wesentlich tiefer in die Säulenornamentik gemeißelt worden sein als der Rest des vermeintlich byzantinischen Dekors.

Die Annahme, dass sich hier zuvor nackter Stein befunden und die Inschrift erst in Venedig hinzugefügt wurde, möchte ich auf Grund der sonst dichten Szenerie ausschließen. Für ein schlichtes Band wäre es im Sinne der Gesamtkomposition zu breit.

Anhand der stilistischen und formalen Betrachtung der biblischen Wesen der Ziboriumssäule wird folglich deutlich, dass eine frühere Produktion in Konstantinopel ausgeschlossen werden kann. Die stilistische Untersuchung jedoch, die mit Sicherheit noch genauer ausgeführt werden kann, legt eine Lokalisierung und Datierung nach Venedig ins frühestens 12. Jh. nahe.

#### 4.3.1.3 Seraphim und Cherubim in Mosaiken und Fresken

Keine regionale Tradition ist jedoch die bildliche Darstellung von Seraphim und Cherubim im Kirchenbau in Form von Fresken oder Mosaiken. Diese finden sich zunächst verstärkt in den Pendentifs der Kirchenkuppeln, wie in der Hagia Sophia in Konstantinopel (Abb. 1) oder im Kuppeltombur der Metamorphosis Kirche von Koropi aus dem

beginnenden 11. Jh. (Abb. 41). Vor allem bei Kirchenbauten ab dem 12. Jh. ist zu beobachten, dass sich die Wesen von den Kuppelbereichen lösen und vielerorts im Kirchenraum erscheinen, wie zum Beispiel im Zusammenhang mit einer Darstellung der Hetoimasia über dem Kirchenportal in Santa Maria Assunta in Torcello (Abb. 34). Sie finden sich jedoch nicht in den unteren Bereichen des Wandaufnisses, sondern stets in einer erhöhten Position. Ihre Verbindung zum Himmel und zu einer dementsprechenden Höhenvorstellung wird in der Wiedergabe der Wesen im Kirchenraum berücksichtigt. Doch nicht nur die semantische Vorstellung gemäß der Bibel, dass die Wesen im Himmel vorkommen, schwingt mit, sondern auch die Verflechtung von Bild, Raum und Ritus.

Inwieweit jedoch die Vielzahl der heute noch erhaltenen Fresken und Mosaik zur ikonographischen Verbreitung der Wesen beitragen, kann nur schwer untersucht werden. Die Vorstellung, dass zum Beispiel Malerhandbücher im Umlauf gewesen sind, könnte erklären, warum eine Vielzahl des Hagia Sophia-Typus sich sehr gleicht. Allerdings kann, wie bereits gezeigt wurde, die Existenz derer nicht nachgewiesen, wohl aber angenommen werden.

Eine andere Theorie, die des „wandernden“ Handwerkers sei an dieser Stelle ausgeführt. Bis heute ist der große Einfluss der byzantinischen Hauptstadt Konstantinopel in vielerlei Hinsichten gesichert. Es ist kein Zufall, dass fernab des Reiches byzantinische Motive, wenn nicht sogar ganze Fresken oder Mosaiken in hauptstädtischer Manier erscheinen. Als Beispiel seien zum einen die Mosaik des Jerusalemer Felsendoms genannt (Abb. 67), die auf byzantinische Mosaizisten hindeuten. Dieses Beispiel zeigt neben einer Vielzahl anderer auf, dass byzantinische, nennen wir sie „Künstler“, jedoch nicht im Verständnis des heute gängigen Künstlerbegriffes, weit über die Reichsgrenzen auf Grund ihrer ästhetischen und qualitativen Arbeit gefragt waren. Die Überlegung, dass hauptstädtische Handwerker innerhalb des Reiches Kirchen mit ihren Bildern ausstatteten, ist zwar ebenso wenig schriftlich zu belegen, wie die Theorie des Künstlerhandbuches, jedoch auf Grund, vieler Indizien annehmbar. Durch das „Wandern“ des Handwerkers erhalten die immobilen Medien einen gewissen Verbreitungsgrad innerhalb des Reiches und ihre Motive werden durch ihre Erschaffer letzten Endes „mobil“.

#### 4.3.1.4 Der „naive“ Maler?

An dieser Stelle soll weiter auf das Thema der byzantinischen Handwerker eingegangen werden, welches als solches im derzeitigen Stand der Forschung nicht greifbar ist. Während meiner Forschung wurde ich öfter mit der Frage konfrontiert, inwieweit die sogenannte „Verwirrung“ der äußerlichen Merkmale der Seraphim und Cherubim nicht einfach auf das Konto eben jener ausführenden Hände zu verbuchen ist. Die Wahrscheinlichkeit, dass eben jene Handwerker oder Mitglieder der einzelnen Werkstätten nicht des Lesens mächtig waren oder womöglich gar nicht die entsprechenden Bibeltexte in ihrer Intensität verstanden haben, würde für die simple Unwissenheit eben jener Handwerker sprechen und die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Gestalten erklären.

Von dieser Auslegung der großen Darstellungsfreiheit der Wesen möchte ich Abstand nehmen. Sie bietet zwar eine schnelle und einfache Erklärung und würde die ein oder andere Forschungsproblematik erleichtern, jedoch wird sie in keinem Fall der Komplexität der Seraphim und Cherubim, sowohl im bildnerischen, liturgischen als auch im biblischen Sinne gerecht. Ebenfalls konnten im siebten Kapitel, dank der Typologie, Muster herausgearbeitet werden, die gegen das Konzept des „naiven“ Handwerkers sprechen.

Die byzantinische Ikonographie zeichnet sich durch eine klare und vor allem gefestigte Bildsprache aus, die sich durch das gesamte Reich, in all seinen Ausdehnungen, zieht. Als Beispiel sei die bildliche Darstellung der Kirchenväter in den unteren Bereichen der Apsis angeführt, vor allem die von Johannes Chrysostomos. Wie aus einer Vielzahl von Berichten über das Leben des Heiligen bekannt ist, galt er stets als sehr kränklicher Mensch. Die letzten Lebensjahre und vor allem die wenigen Monate vor seinem Tod, die er im Exil verbrachte, zeichnen das Bild eines gesundheitlich anfälligen Mannes, der am Ende seiner schwächlichen Konstitution erliegt.<sup>100</sup> Dadurch ist es dem Betrachter möglich, die Figur des Chrysostomos im Kreise der anderen Kirchenväter in byzantinischen Apsisfresken zu erkennen: Seine stets ausgemergelten Gesichtszüge verweisen, sowohl auf seinen eher schwachen Gesundheitszustand, sowie auf seine letzten, durchaus dramatischen Lebensjahre. Aber auch sein, als Patriarch von Konstantinopel eher asketisches Verständnis der Glaubensausübung, das im starken Kontrast zum Reichtum und der Verschwendungssucht am kaiserlichen Hofe stand, ist impliziert. Diese Darstellungsweise findet sich in allen Teilen des byzantinischen Einflussgebietes und ermöglicht die Zuweisung zu seiner Person. Ähnlich individuelle Gesichtszüge sind bei den anderen abgebildeten Kirchenvätern vorzufinden.

Was anhand dieses Beispiels gezeigt werden soll ist, dass die Ausgestaltung der byzantinischen Kirchen keiner Willkür unterlag, denn viel Raum für individuelle Interpretationen und Auslegungen ist nicht zu finden. Wenn also sowohl Gesichtszüge oder Barttrachten vorgegeben werden, wieso sollte der Mosaizist ausgerechnet bei jenen göttlichen Wesen frei Hand anlegen dürfen? Und selbst wenn eine Fehlinterpretation seinerseits vorlag, hätten seine kirchlichen Auftraggeber sicherlich Einspruch erhoben, immerhin sind sie keine bloßen himmlischen Statisten des Kirchenraums.

Selbst wenn uns heute die ein oder andere Abbildung der Seraphim und Cherubim willkürlich erscheint, so kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Großteil der byzantinischen Kirchengestaltung und ihre Auftraggeber aus Unwissenheit handelten. Vielmehr bietet die Vorstellung, dass das Äußere von Seraphim und Cherubim durch die Lektüre der Bibeltexte sich dem Leser stets aufs Neue entzieht, die Grundlage dafür, dass der Künstler, oder Handwerker eine gewisse Freiheit in ihrer Ausgestaltung erlangt.

Des Weiteren geht es nicht um die „richtige“ oder „falsche“ Darstellungsweise, sondern um das Konzept des „himmlischen Wesens“, welches Gott im Himmel am nächs-

ten steht und auf Erden indirekt die göttliche Präsenz in seinen Bildvarianten zum Ausdruck bringt. Eine „verwirrte“ Wiedergabe der Seraphim und Cherubim im Kirchenraum möchte ich an dieser Stelle erneut ausschließen. Die einzelnen stilistischen Ausprägungen mögen vielleicht regional geprägt gewesen sein, nicht jedoch der imaginative „Baukasten“ jener visionären Gestalten. Ihre Abbildungen unterlagen einem heute nicht mehr bekannten Reglement, weshalb die „Naivität“ des Malers oder Mosaikisten von vorneherein auszuschließen ist.

#### 4.3.2 Mobile Medien und die Wanderung von Motiven durch „serielle“ Produktion

Dass ein gewisses Reglement der Darstellung von Seraphim und Cherubim zu Grunde lag, wird vor allem an ihrem Erscheinen auf den sogenannten „mobilen“ Medien deutlich. Diese Bildträger sind nicht dauerhaft lokal fixiert und können, ebenso wie die bereits besprochenen Handwerker mit ihnen, den Auftraggebern oder dritten Personen „wandern“. Hierzu zählen unter anderem Handschriften, Ikonen, liturgische Gerätschaften und Gewänder sowie Emaille-Plättchen, die sowohl auf Reliquiaren oder Kreuzen angebracht wurden

Eine kaum vergleichbare Verbreitung ikonographischer Motive, auf mobilen und immobilen Medien gleichermaßen, beschreibt die Darstellung der Koimesis, der Entschlafung Mariä, zumal sich sämtliche byzantinischen Beispiele in Aufbau und Form gleichen. Sei es als Mosaik, wie es im bereits besprochenen Chora-Kloster (Abb. 68) zu sehen ist oder den unzähligen zypriotischen oder russischen Ikonen (vgl. I.RU.03/06/08/10), die raschen und vor allem weiten Verbreitungstendenzen der Darstellung von Seraphim und Cherubim als Teil der Ikonographie des Marientods sind durchaus erstaunlich. Es liegt nahe, dass das Motiv der Koimesis besonders durch die zahlenmäßig hohe Produktion der Ikonen in die entlegensten Ecken des byzantinischen Einflussgebietes gelangen konnte und somit kein regionales künstlerisches Phänomen blieb. Womöglich ist hier bereits eine Vorstufe der seriellen Produktion zu fassen, die jedoch auf Grund der Unkenntnis über die einzelnen Werkstätten, ihren Produktionsorten und Netzwerken nicht eindeutig geklärt werden kann.

Dass die Verbreitung der Motivik von Seraphim und Cherubim dank serieller Produktion in Konstantinopel größer ausfällt, als heute bekannt ist, möchte ich anhand der beiden silbernen Flabella aus dem sog. „Kaper Koraon Schatzfund“ im syrischen Riha und Stuma darlegen. Sie zeigen zum einen ein Wesen im Tetramorph- (Riha, Abb. 13) und zum anderen eines im Hagia Sophia-Typus (Stuma, Abb. 14). Die Betrachtung der Darstellung des Tetramorphs sowie des ein-köpfigen Wesens auf den Fächern legt nahe, dass kein „Ausprobieren“ eines neuen ikonographischen Setzkastens vorliegt. Vielmehr schlägt sich in der gesetzten Darstellungskonvention eine serielle Produktion nieder. Dank der erhaltenen Prägestempel am Stielansatz unterhalb der eigentlichen Flabellum-Fläche, werden sie in die Regentschaft Justins II. (565–578) datiert und ihre Herstellung kann auf Konstantinopel eingeschränkt werden.

Die beiden Fächer sind Teil mehrerer liturgischer Silberschatzfunde Syriens. Betrachtet man die anderen Elemente der Funde, so ist auffällig, dass diese aus Silber gefertigt sind und zum Großteil durch ihre Stempelprägung ebenfalls nach Konstantinopel und in einen ähnlichen Zeitraum fallen.<sup>101</sup> Doch das ist nicht der einzige Aspekt, der Rückschlüsse auf die Flabella erlaubt: Bei eingehender Betrachtung und Vergleich der Objekte (hauptsächlich Patenen, Kelche, Löffel, und weitere liturgische Gerätschaften) sticht doch ihr serieller Charakter ins Auge. Die Anbringung der Prägestempel ist meist schief und nicht, wie man für eine individuelle Produktion annehmen könnte, gerade oder den Proportionen entsprechend. Besonders dieser Umstand verweist meines Erachtens auf die serielle Produktion silberner Liturgiegerätschaften in Konstantinopel. Die Vorstellung einer Form der Massenproduktion liturgischer Objekte legte bereits Marlia Mundell-Mango bei ihrer Besprechung von Hängelampen des Kaper Koraon Silberschatzes und drei weiteren Hängelampen dar: So sprechen die standardisierten Formen und Gewichte für eine serielle Produktion derartiger Objekte.<sup>102</sup>

Meines Erachtens sind die silbernen Fächer aus Riha und Stuma ebenfalls Teil einer seriellen Produktion. So ungewöhnlich und einzigartig ihr Erscheinen dem modernen Auge anmuten mag, so „einfach“ ist doch ihre Herstellung: Auf Silberplatten geprägt oder gar ausgestanzt und vergoldet, dürfte ihre Herstellung keine großen technischen Hürden dargestellt haben. Vielmehr ist anzunehmen, dass liturgische Fächer, wie sie uns vorliegen, in Konstantinopel in größeren Stückzahlen produziert wurden.<sup>103</sup> Diese wurden sowohl an die Kirchen der Stadt oder in den verschiedenen Provinzen – wie es hier der Fall ist – entweder direkt oder an Stifter verkauft. Für Stifterkäufe gab es, betrachtet man andere Objekte des Silberschatzes, die definitiv in die Kategorie serieller Produktion fallen, die Option, individualisierte Stifterinschriften hinzuzufügen. Dass nicht alle Objekte mit Stifterinschriften versehen wurden, könnte darauf hinweisen, dass vielleicht die „Grundausrüstung“ von der jeweiligen Kirche selbst bestellt wurde, immerhin hätte sicherlich eine Stifterinschrift um die Wesen der beiden Flabella platziert werden können. Allerdings stellt sich sogleich die Frage, auf welchen Objekten eine Stifterinschrift legitim ist und auf welchen eben nicht? Wäre es nicht anmaßend

**101** Beleg für eine Produktion in Konstantinopel sind nicht nur die angebrachten Stempel, sondern auch die Tatsache, dass es nur wenige Stätten im Reich gab, an denen Silber gefördert werden durfte. Hierzu zählen neben Konstantinopel noch Karthago, Rom und Ravenna. Die Herstellung von Silbermünzen war auf diese Orte beschränkt und wurde unter kaiserlicher Aufsicht durchgeführt. Erica Dodd nimmt an (vgl. Dodd 1961, S. 31), dass, wenn die Prägung von Münzen ein kaiserliches Privileg beinhaltet haben muss, die Herstellung sonstiger Silberobjekte unter einer ähnlichen Aufsicht gestanden haben muss. Dies erklärt die angebrachten Stempel, die eben eine kaiserliche Produktionsstätte garantierten. Da vor allem der Silberhandel in Konstantinopel weit verbreitet war und vor allem unter Justinian die Hagia Sophia zahlreichen Silberdekor aufwies, findet ein weiteres Mal der Silber-Trend liturgischer Objekte in Konstantinopel seinen Ursprung.

**102** Mundell-Mango 1986, S. 103.

**103** Tatsächlich sollte letzten Endes von einer seriellen Manufaktur, wie wir sie heute kennen abgesehen werden, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass weit mehr derartige Kirchenschätze existierten, nur dass diese nicht mehr erhalten sind. Vor allem ihr Rohstoff Silber machte vermutlich jene Objekte für den Schmelztiegel anfällig.

sich direkt neben die höchsten Wesen vor Gott platzieren zu lassen, wenn die Fächer nicht nur sie darstellen, sondern auch im Ritus die Wesen repräsentieren?

Ein weiterer Umstand, der für die serielle Produktion stehen würde, ist der, dass in den Jahren 573/574 und demnach zur Zeit der Prägung der Fächer, der sogenannte Cherubikon-Hymnus in den byzantinischen Liturgieritus eingeführt wurde. Dass sowohl das Cherubikon als auch jene Wesen auf den liturgischen Fächern zu einem gleichen Zeitpunkt erscheinen, kann kein Zufall sein. Es ist sogar davon auszugehen, dass im Zuge der Einführung des Cherubikons die bereits existenten liturgischen Flabella in einen neuen Zusammenhang mit den himmlischen Wesen um Gott gesetzt werden. Um die liturgische Neuerung im Reich zu verbreiten, wurden eben jene Fächer aus Riha und Stuma zusammen mit einer Vielzahl weiterer liturgischer Silberobjekte angefertigt, die von Stiftern in Konstantinopel für ihre Heimatkirchen erworben werden konnten. Bestimmte Objekte konnten dabei mit Stifterinschriften versehen werden, wobei dies in einzelnen Fällen später erfolgen kann. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die liturgischen Geräte individuell in Auftrag gegeben wurden, da vor allem ihr Vergleich untereinander zu sehr ihre starke Ähnlichkeit hervorgehoben hat.

Somit wurden auch die beiden Fächer aus Riha und Stuma in Konstantinopel erworben und den Kirchen in Riha und Stuma gestiftet (oder von den Kirchen selbst erworben). Wie der genaue Kaufprozess und die Kommunikation der Anschaffung in den Gemeinden aussahen, kann nicht weiter definiert werden. Hingegen spricht nach wie vor die Herstellungstechnik sowie die Anbringung der Stempel (welche nach Befestigung an einem entsprechenden Stab nicht mehr sichtbar waren) für eine serielle Produktion. Dagegen spricht im ersten Moment die Tatsache, dass es keine weiteren gleichen oder zumindest ähnlichen Stücke gibt. Allerdings muss es nicht unbedingt heißen, dass weil es nicht mehr erhalten ist, derartige Flabella nicht existierten. Doch wären die beiden liturgischen Flabella uns heute noch erhalten, wenn sie sich nicht in einem vergrabenen Schatzkontext befunden hätten? Die Produktion aus Silber hätte über die Jahrhunderte viele dazu verleiten können, die Objekte einzuschmelzen. Wurden sie vielleicht deswegen begraben, um die Integrität der einzelnen Objekte zu wahren?

Generell sind heute nur noch wenige weitere Flabella dieser und den folgenden Jahrhunderten erhalten. Dabei stellen eben jene aus Riha und Stuma mit Abstand die ältesten Beispiele dar. Zwei weitere, ebenfalls zusammengehörige Flabella, die sich derzeit im Brooklyn Museum in New York befinden (Abb. 15, 16), werden in das späte 8./frühe 9. Jh. datiert und vom Museum als eine „koptische“ Arbeit eingeordnet, ohne genau Lokalisation. Auf den beiden runden Silberfächern sind die vier Wesen gemäß der Johannesoffenbarung abgebildet. Auf dem einen finden sich der Löwe- und Stierkopf umrahmt von je sechs Flügeln mit Augen, auf dem anderen erscheinen das Menschen- und Adlerantlitz. Über jedem der Köpfe ist ein kleines Kreuz eingeprägt. Die Technik erinnert stark an die bereits vorgestellten Fächer aus Syrien, deren Motiv ebenfalls in das Metall geprägt wurde. Im Gegensatz zu den syrischen Beispielen ist der Flügelkorpus der Gestalten nicht plan, sondern erhaben, wodurch sich die Flügel, Köpfe, und der Blumendekor vom flachen Untergrund abheben.

Es könnte sich um ein weiteres Zeugnis serieller Produktion von derartigen Fächern handeln, wenngleich sich die Motivik unterscheidet. Doch dies stellt meiner Meinung nach kein Problem dar, könnte dies auf regionale Traditionen und Vorlieben der einzelnen Produktionsstätten zurückzuführen sein. Und letzten Endes bleibt die Motivik in sich gleich, handelt es sich doch bei den Gestalten auf beiden Fächergruppen um eben jene visionären Gestalten der Bibel, die im liturgischen Ritus integraler Bestandteil sind.

#### 4.4 Mögliche Vergleiche über die Zeit hinweg?

An dieser Stelle soll ein kleines Gedankenexperiment unternommen werden, welches zwar nicht belegbar ist, aber meines Erachtens wichtige motivische Verbindungen aufzeigt. Hierbei soll dem Tetramorph-Flabellum aus Riha (Abb. 13) die Tetramorph-Darstellung der Hagia Sophia-Südgalerie (Abb. 66) gegenübergestellt werden. Zwar ist letztere nur noch dank der, sicherlich nicht ganz unproblematischen Restaurationszeichnungen der Fossati-Brüder erhalten<sup>104</sup>, jedoch erlaubt sie in Art und Weise der Wiedergabe der Figur der Tetramorphen eine Ähnlichkeit zu erkennen. Was nicht unerwähnt bleiben soll, ist die Datierung der Mosaizierung der Südgalerie: Sie fällt unter die Regentschaft Leos VI. (886–912), Ende 9. Jh./frühes 10. Jh. Natürlich ist es auf den ersten Blick fraglich, ob zudem auf Grund der zeitlichen Differenz eine Verbindung zwischen den beiden Werken hergestellt werden kann, doch es kann auch wiederum angenommen werden, dass dies der Fall ist:

Wie eingangs besprochen liegen keine Befunde vor, die eine Entwicklung oder Einführung des Tetramorph-Typus in die byzantinische Ikonographie aufzeigen, auch wenn der Riha-Fächer eine der ersten Darstellungen des Modus zeigt. Die Tatsache, dass das Cherubikon in den Jahren 573/574 in den Ritus der Hagia Sophia eingeführt wird und zeitgleich Fächer produziert werden, die eben diese Wesen aus dem Hymnus wiedergeben, könnte zu der Annahme verleiten, dass bereits zuvor an einem weitaus präziseren Ort jene Wesen zu finden waren. Die serielle Produktion der Fächer und liturgischen Objekte symbolisierte nicht nur die Ausführung des liturgischen Ritus weit entfernt von der Hauptstadt, sondern auch die Teilhabe am Ritus der Hagia Sophia und dessen Spiegelung in entfernteren Teilen des Reiches. Dass auf den Fächern Wesen erscheinen, die sowohl im Ritus als auch in der großen Kirche allgegenwärtig sind erscheint naheliegend.

Wäre es daher nicht denkbar, dass bereits vor der Darstellung in der Südgalerie oder den wesentlich späteren Mosaiken der Kuppelpendentifs des 14. Jh. (Abb. 1) die apokalyptischen Wesen bereits in der Hagia Sophia präsent waren und das nicht nur auf den liturgischen Flabella? Verweist die Ähnlichkeit zwischen der Abbildung auf dem Flabellum und der vermeintlichen Darstellung in der Südgalerie, welcher zudem eine gewisse künstlerische Freiheit von Seiten der Gebrüder Fossati zugesprochen werden muss, darauf, dass es eine Darstellung „x“ in der Hagia Sophia gegeben hat, auf der beide

104 Mango 1962, S. Abb. 22/25–28.

basieren? Es wird in keinen literarischen Quellen von einer Anbringung in den früheren Mosaizierungs- und Bauphasen der Basilika gesprochen, aber dies heißt nicht, dass es sie nicht gegeben hat. Im Gegenteil: Dass etwas Ähnliches sich zuvor in den Pendentifs befunden hat, kann durchaus der Fall sein. Obwohl die Hagia Sophia „Opfer“ zahlreicher Zerstörungen wurde, wurde sie immer wieder aufgebaut. In den einzelnen Renovierungs-/Bauphasen wird nicht immer ein neues Mosaikprogramm entworfen worden sein. Vielmehr wird man sich an dem bereits zuvor bestehenden orientiert haben.

Natürlich kann anhand von wenigen Beispielen nicht zwingend gesagt werden, dass die Hagia Sophia bereits in ihren frühen Stadien Abbildungsvarianten von Seraphim und Cherubim enthalten hat. Allerdings sollte es nicht vollkommen bei Seite geschoben und im Hinterkopf behalten werden. Denn eines ist gewiss: Im 6. Jh. sind die Wesen in all ihren Erscheinungsmodi bereits fest in der byzantinisch und christlichen Vorstellungswelt verankert, weshalb es fernliegt, anzunehmen, dass erst zu diesem Zeitpunkt die Ikonographie ausgearbeitet wird. Vielmehr sollte davon ausgegangen werden, dass in Konstantinopel die Wesen bereits ikonographisch präsent waren. Hierfür spricht wiederum die Produktion der Silberflabella aus Riha und Stuma, deren Motivrepertoire durchaus gefestigt erscheint und nicht als Anfangspunkt der ikonographischen Entwicklung zu verstehen ist. Dies wird vor allem durch ihre akkurate Wiedergabe der biblischen Texte und vor allem die Gestalt der sechsflügeligen Wesen des Stumafächers deutlich, die sich konstant in der byzantinischen Motivik wiederfinden.

Des Weiteren geben sogar die Gemmen einen Hinweis darauf, wie verwurzelt Cherubim vor allem im frühchristlichen Gedankengut sind. Sie finden sich, wenn auch nur inschriftlich, mindestens gleichrangig mit den bewahrenden Schutzengeln auf vor Unheil und Krankheit beschützenden Gemmen der Bevölkerung wieder.

Letzten Endes kann kein direkter roter Faden mit Hilfe der erhaltenen Befunde gesponnen werden, dank derer sich die Entwicklung und Verbreitung der Darstellungsmodi der Seraphim und Cherubim lückenlos nachweisen ließe. Wie jedoch anhand einzelner Beispiele gezeigt wurde, ist es durchaus möglich **Tendenzen** herauszuarbeiten, die den spärlichen Befund der „Anfangszeit“, in einem helleren Licht erscheinen lassen. Vor allem die Erkenntnis, dass bereits sehr früh, spätestens ab dem 4./5. Jh., die einzelnen Modi entwickelt sein müssten, ist sehr wichtig, zeigt sie doch den hohen Stellenwert der biblischen Wesen in der noch jungen christlichen Religion auf, die sich durch die Ausfertigung einer Ikonographie der Wesen von seiner ursprünglichen Wurzel, dem Judentum, abhebt. Denn dies unterscheidet die beiden Religionen: Gelten im Judentum eben jene Gestalten als höhere Formen der Göttlichkeit, die nicht jedem Gläubigen zugänglich sein können, erfahren sie durch die Darstellung im Christentum eine Art „Profanisierung“, die sie jedem Gläubigen zugänglich macht. Allerdings ist unter dieser Profanisierung keine Vereinfachung ihrer eigentlichen Bedeutung zu verstehen. Stattdessen werden sie Teil komplexer theologischer, ikonographischer und liturgischer Überlegungen, die sich über das gesamte Byzantinische Reich erstrecken.

## 5 Und rings um den Thron herum – Seraphim und Cherubim als göttliche Grenzposten

Im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung konnte gezeigt werden, dass die Darstellung der Seraphim und Cherubim seit den ersten erhaltenen Befunden einem gewissen Muster folgt. Dies widerspricht der Vorstellung, dass ihre Erscheinung auf einem willkürlichen Zusammensetzen der aus der Bibel bekannten Versatzstücke beruht. Stattdessen kristallisieren sich vier Typen heraus, die entsprechend ihrer Intention und Aussage in bestimmten ikonographischen Kontexten erscheinen: So bilden der Hagia Sophia-, der Tetramorph-, der Apokalypse- sowie der Engels-Typus ein klares Grundgerüst. Sie werden mit einer bestimmten Anzahl von Flügeln, Augen, Händen und Füßen, Heiligenschein, Codex und Nimbus versehen, wobei dies sowohl vom ikonographischen Rahmen als auch ihrer Funktion im Bild abhängig gemacht wird. Eine Willkür ist auch nicht im Akt des Hinzufügens dieser Charakteristika festzustellen: Sie alle sind Bestandteile der biblisch vorgegebenen Beschreibungen der Wesen. Attribute wie das Flammenschwert erscheinen einzig im paradiesischen Kontext und sind in keiner anderen Szene möglich. Ebenfalls werden die Codizes nur von den voneinander losgelösten Wesen der Johannesoffenbarung gehalten und bilden so die Grundlage für den fließenden Übergang in ein Verständnis der Darstellung als die Evangelisten-symbole. Auch die Anzahl der Flügel ist pro Kategorie festgelegt und nicht variabel.

Die Betrachtung des ikonographischen Settings der Seraphim und Cherubim ergab, dass auch hier wieder ein starker Bezug zu den biblischen Texten besteht. Erst im Laufe der Jahrhunderte ergeben sich weitere ikonographische Kontexte, die sowohl die visionären Wesen mit einbeziehen als auch auf theologischen Reflexionen basieren. Durch ihre Teilhabe an den einzelnen ikonographischen Darstellungen wird einmal mehr Gottes Herrlichkeit ausgedrückt. Ihr Erscheinen mit dem thronenden Christus zeigt sie nicht nur als dessen Thronfiguren gemäß den Ezechiel-Visionen, sondern beschreibt eine hohe Form der Legitimation des Sohn Gottes: Einzig ihm ist es möglich, sich auf dem göttlichen Thron niederzulassen und dadurch Gott auf Erden zu vertreten. Wie bereits eingangs festgestellt, ist Christus ein natürliches Abbild Gottes und durch sein Menschwerden ist es erlaubt ihn bildlich festzuhalten. Dabei ist gerade das Wort „Bild“ ein ausschlaggebender Begriff, der zu einem komplexen Streit innerhalb des Byzantinischen Reiches wurde. Es wird dadurch deutlich, dass gerade die Wiedergabe Gottes und Göttlichkeit hochkomplexen Diskursen unterliegen. Daher ist die uns heute erhaltene frühchristliche und byzantinische Ikonographie Ausdruck einer vorsichtigen Annäherung an die Frage, wie Göttlichkeit wiedergegeben werden kann. Ein schriftliches Zeugnis dieses Prozesses sind die von Johannes Damascenus verfassten „*Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die Heiligen Bilder verwerfen*“.<sup>105</sup> Wichtig für ihn und das Verständnis seiner Gedanken, ist die Idee, dass ein Bild zwar das Abge-

105 Johannes Damascenus u. a. 1996.

bildete wiedergibt, jedoch diesem niemals zu gleichen vermag und sich dadurch vom eigentlich Wesen unterscheidet.<sup>106</sup> Bereits Maximus Confessor versteht das Bild als eine Reproduktion des Vorbilds, welches durch Imitation des Aussehens dieses wiedergibt, ohne jedoch sein tatsächliches Erscheinungsbild zu erfassen. Dennoch wird durch das Bild die Realität des Abgebildeten ausgedrückt.<sup>107</sup>

Des Weiteren erlaubt das Begreifen des durch das Bild verhüllten Kerns dem Menschen, bzw. Gläubigen Teilhabe an der für ihn möglichen göttlichen Erkenntnis zu haben und sich selbst dem Guten zuzuwenden.<sup>108</sup> Zu dieser Erkenntnis tragen nach Johannes Damascenus ebenfalls die himmlischen Wesen bei: Durch das Bild erhalten die körperlosen und unsichtbaren Gestalten Umriss und Formen, die der „*undeutlichen Erkenntnis Gottes und der Engel*“ dient. Die ihnen durch das Bild gegebenen Körper sind jedoch eine Illusion, da der Mensch nicht im Stande ist, „*sich unmittelbar auf die geistig wahrnehmbaren Betrachtungen auszurichten*“.<sup>109</sup>

Dieser kurze Exkurs über das frühchristliche Verständnis der Abbildung Gottes durch Christus sowie himmlischer Wesen, womit vor allem Seraphim und Cherubim zu verstehen sind, zeigt die den Bildern inhärente theologische Komplexität auf. Es wird dadurch deutlich, dass eine willkürliche Wiedergabe der Wesen nicht möglich sein kann, da durch sie Gottes Herrlichkeit, Göttlichkeit und Heiligkeit ausgedrückt wird. Es sind keine „einfachen“ himmlischen Wesen, die sich in den Mosaiken, Fresken, Handschriften oder anderen Medien dem Gläubigen zeigen. Sie sind Marker von Heiligkeit und trennen durch ihr Erscheinen Irdisches von Himmlischen. Sie fungieren als *Dunkler Stil* Gottes und vermögen ihn durch ihre bloße Anwesenheit auszudrücken, ohne seine Gestalt zu zeigen.

Dass es sich um wichtige Elemente der frühchristlichen und byzantinischen Ikonographie handelt, die viel zu lange ignoriert wurden, zeigt sich einmal mehr mit Hilfe

<sup>106</sup> Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 104 (III, 16): „*Erstens: Was ist ein Bild? Ein Bild ist Ähnlichkeit, Beispiel und Ausformung von etwas, indem das Abgebildete durch sich selbst zeigt. Keineswegs gleicht das Bild in jeder Hinsicht dem Urbild, d. h. dem Abgebildeten – denn das eine ist das Bild und das andere das Abgebildete –, und man sieht auf jeden Fall einen Unterschied, zwischen ihnen, da das eine nicht dieses und das andere nicht jenes ist. [...]*“.

<sup>107</sup> Taft 1975, S. 45; Bornert 1966, S. 113–115: Diese Vorstellung bildet bei Maximus die Grundlage sakramentaler Symbolik, die sich sowohl allegorisch als auch typologisch ausdrückt.

<sup>108</sup> Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 105 (III, 17): „*Zweitens: Weswegen ist das Bild entstanden? Jedes Bild offenbart das Verborgene und zeigt es. Als Beispiel führe ich folgendes an: Da der Mensch keine unverhüllte Erkenntnis vom Verborgenen besitzt [...], ist das Bild zur Wegbegleitung der Erkenntnis, zur Offenbarung und Bekanntgabe des Verborgenen ersonnen worden, ja überhaupt zu Nutzen, Wohltat und Heil, damit wir dadurch, daß die Geschehnisse gleichsam auf Säulen geschrieben und zum Triumph geführt werden, das Verhüllte durchschauen, das Gute begehren und ihm nacheifern, uns vom Gegenteil jedoch, d. h. vom Bösen, abwenden und es hassen.*“

<sup>109</sup> Johannes Damascenus u. a. 1996, S. 108 (III, 21), vgl. S. 35 (I, 11): „*Eine vierte Art von Bildern gibt es, wenn die Malerei Gestalten, Formen und Umrisse von unsichtbaren und körperlosen Wesen wiedergibt, die, weil wir das Körperlose ohne Gestaltungen, die uns entsprechen, nicht wahrzunehmen vermögen, wie Dionysius Areopagites, der groß ist in bezug [sic] auf das Göttliche, sagt. Denn weil die Umrisse von Umrißlosen und die Gestaltungen von Gestaltlosem bildhaft hervorgebracht sind, könnte man sagen, die uns gemäße Entsprechung sei nicht alleinige Ursache, weil die Entsprechung nicht imstande ist, sich unmittelbar auf die geistig wahrnehmbaren Betrachtungen auszurichten, und weil sie eigene, von Natur gegebene Antriebe benötigt.*“

der geographischen und zeitlichen Auswertung der Befunde: Sie sind seit Anfang im gesamten Reich Bestandteil der christlichen Vorstellungswelt des göttlichen Himmels. Natürlich sind regionale sowie epochale Phänomene zu finden. Diese drücken sich jedoch meist durch eine individuelle Handschrift des Künstlers in der Flügelgestaltung oder der Köpfe aus. Dennoch sind gerade diese Aspekte noch genauer zu untersuchen. Einen vor allem westlichen Trend, stellt die Darstellung der Seraphim und Cherubim im Engels-Typus dar. Zu Beginn findet sich noch eine gewollte Verschleierung ihres eigentlichen biblisch geprägten Aussehens. Letzten Endes stellt sich jedoch die Frage, ob sich ab der Gotik ihre bildnerischen Produzenten des tatsächlichen Erscheinungsbildes bewusst sind. Dieser Prozess ist meines Erachtens schleichend, bis sich der Kerngedanke des *Dunklen Stil* Gottes in den westlichen Darstellungen der visionären Wesen auflöst.

### III Die Verflechtung von Bild und Text – Sensorisches Reinactment im liturgischen Ritus der Hagia Sophia

In den ersten beiden Teilen dieser Arbeit wurden Daten gesammelt und aufbereitet, die sowohl aus textlicher wie auch aus bildlicher Hinsicht Einblick in die Formierung und Vorstellung von Seraphim und Cherubim gewähren. Um die Betrachtung um eine Dimension zu erweitern, soll im dritten und letzten Teil ein Blick auf die byzantinische Liturgie geworfen werden. Dabei soll es sich nicht um einen weiteren Teilbereich handeln, der aufzeigt, wo die himmlischen Gestalten noch erscheinen. Vielmehr soll analysiert werden, wie Bild und Text im liturgischen Ritus<sup>1</sup> zusammengeführt werden und welche Bedeutungen damit einhergehen. Denn vor allem das Verständnis, dass der ausgemalte Kirchenraum und die sich in diesem Raum vollziehende Liturgie in einer symbiotischen Beziehung zueinanderstehen, ist zu betonen.

Die Schaffung eines besonderen Raumes, der sich vom alltäglichen Lebensraum abhebt und gegebenenfalls sogar nicht immer besucht werden kann, manifestiert sich seit jeher in der menschlichen Entwicklungsgeschichte. Sei es als Tempel, Kirche, Höhle oder anderen heiligen Plätzen – Räume mit einer anderen, besonderen Zugangsart als die alltägliche sind in jeder Kultur zu finden.

In der Landschaft aufgestellte Kreuze, Grabsteine oder andere heilige Relikte erzeugen bereits Heiligkeit und definieren eine sakrale, räumlich nicht greifbare Sphäre. Eine einfachere Art heiligen Raum zu schaffen, wird vor allem durch den Einsatz von Architektur erlangt, die durch sich Grenzen zwischen Sakralem und Irdischem beschreibt. Dabei äußert sich allein schon am Bau seine Funktion: Ist er ein Ort der Verehrung oder doch Profanbau? Zwar mag die konstantinische Basilika von Trier nach wie vor die Frage aufwerfen, ob sie noch als Art Profanbau mit kaiserlicher Verehrungspraxis oder bereits Ort des christlichen Ritus zu verstehen ist. Allerdings spielt es in der Schaffung von sakralem Raum keine Rolle, ob der Ausdruck von Heiligkeit durch einen Gott oder einem Gott-gleichen Kaiser hervorgerufen wird.

Die Frage jedoch, was einen sakralen Raum zu eben diesen macht, ist schwer auf ein Argument zu fixieren. Es wird jedoch deutlich, dass nicht allein der geometrisch geographische Raum an sich gemeint sein kann, sondern es sich vielmehr um das Konzept „Raum“ dreht. Dabei existieren zahlreiche konzeptuelle Begriffe im gängigen Sprachjargon: Ob man „zu Hause“ oder „in der Arbeit“ ist, ob man „in die Kirche“ oder „in die Moschee“ gegangen ist, beschreibt nicht zwangsläufig den Raum oder das Haus an sich, sondern die Empfindung und Erinnerung, die wir an diesen Ort knüpfen. Dabei muss der Konversationspartner nicht unbedingt das Gebäude an sich kennen, um zu verstehen, was jemand mit dem Terminus „zu Hause“ ausdrücken möchte. Vor allem die

<sup>1</sup> Der Begriff „Ritus“ soll als Äquivalent zum Verständnis des liturgischen Ablaufs in der byzantinischen Kirche genutzt werden.

Ausbreitung der Religionen musste mit der Verbreitung derartiger Konzepte arbeiten. Die Entwicklung von standardisierten Gebäuden ist neben der Verbreitung religiöser Texte, eine elementare Grundlage der Entwicklung einer Religion. So spielt nach der Zerstörung des zweiten Tempels von Jerusalem und der folgenden Jüdischen Revolte (66–70 v. Chr.) die Entstehung von Synagogen in der Entwicklung des rabbinischen Judentums eine wichtige Rolle: Man bewegt sich weg von dem einem einzigen heiligen Ort, hin zu zahlreichen heiligen Räumen, in denen die Thora-Rollen aufbewahrt und so der jüdische Glaube weiterhin praktiziert werden konnte.<sup>2</sup> Die Entwicklung der Termini „Kirche“, „Synagoge“, „Moschee“ oder „Tempel“ spiegelt dabei den Versuch wieder, dass die jeweiligen Gruppierungen zwar gewissermaßen ähnliche religiöse Erfahrungen teilen (Zelebrieren eines rituellen Aktes, Gebet, etc.), diese sich jedoch in ihren Grundaussagen unterscheiden. Im Gegensatz zu den vergleichbaren religiösen Raumbegriffen ist der Ausdruck „Kirche“ („ἐκκλησία“) mit einer weiteren Bedeutung versehen: So ist zum einen das Kirchengebäude an sich und der Ort der Verehrung gemeint, zum anderen die Gemeinschaft der Christlichen Gläubigen.

Trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheiden sich heilige Stätten meist signifikant voneinander: Lokale Stile und architektonische Traditionen wirken unterschiedlich auf Gebäude ein, die offensichtlich dem gleichen Zweck dienen. Ebenso ist der Einfluss von Stifter, Wohlstandsniveaus oder der Kontakt mit anderen religiösen oder kulturellen Gruppierungen nicht zu vergessen. Der Grad der Heiligkeit spielt eine wichtige Rolle in der Entstehung von sakralen Räumen, die entweder durch die rituelle Weihung, oder durch die Präsenz einer Reliquie geheiligt werden. Letztere verleihen jedem noch so kleinen Kirchenbau eine größere Bedeutung, wodurch die äußeren Gegebenheiten verändert werden konnten. Durch den Erwerb erlangte bereits so manche Kirche einen höheren Stellenwert im „internationalen“ Kampf der sakralen Legitimationen.<sup>3</sup>

Dieser heilige Raum ist, wie bereits festgestellt, schwer durch architektonische Mauern einzufangen, da selbst innerhalb dieser, unterschiedliche Arten von Heiligkeit entstehen. Auf Grund dessen ist meines Erachtens der Begriff „Raum“ nicht präzise genug, da performative Riten, Gesten und Aktionen einen eigenen Raum beschreiben können. Es soll daher ein anderer Hilfsausdruck verwendet werden: Der Begriff der „Sphäre“ vermag die nicht greifbare Heiligkeit von Stätten, Akten und Objekten besser zu umschreiben. Er umfasst weniger einen architektonischen Raum, als die Aura einer Wirkstätte oder einer Aktion und wird vielmehr durch das imaginative Vermögen des Betrachters oder Rezipienten beschrieben. In antiken Vorstellungen galt die Sphäre als ein die menschliche Welt umgebendes Himmelsgewölbe, das sich beizeiten mit dem Irdischen verschränkt. Diese Vorstellung wird vor allem im Raumverständnis byzantinischer Kirchen deutlich, die sowohl zwischen himmlischen und irdischen Sphären im architektonischen Raum durch ihre Ausgestaltung unterscheiden, beide

<sup>2</sup> Dalglisch 2017, S. 200.

<sup>3</sup> Dalglisch 2017, S. 202.

Sphären jedoch durch das imaginative Setting des liturgischen Ritus erweitern, wieder miteinander verbinden oder voneinander trennen können. Besonders die Vergegenwärtigung von Heiligkeit und göttlicher Präsenz während der Liturgie ist durch die bloße Unterstützung des architektonischen Raums nicht möglich und auf die Bildung von Sphären angewiesen.

Als Beispiel für die Kreation einer göttlichen Sphäre sei eine typische Pilgerampulle, wie man sie von Bobbio und Monza kennt, anzuführen: Auf seiner Reise zu den heiligen Stätten ist es dem Pilger nicht nur möglich Heiligkeit an den Orten zu erfahren und in die sakralen Atmosphären dieser einzutauchen, sondern auch einen Teil dieser Göttlichkeit mit sich nach Hause zu tragen. Er erwirbt ein Tröpfchen Öl, das über das heilige Kreuz floss, eine Handvoll heiligen Staub, Steine oder gar Reliquien. Diese schafft er mit sich in die Heimat, wobei er das Objekt stets mit sich trägt. Es ist nicht nur ein simples Objekt, das er daheim achtlos verstauen wird, sondern das ausgestellt, aufgebaut oder anderen gezeigt werden soll. Er schafft damit in seiner Heimat einen neuen heiligen Raum durch die inhärente Heiligkeit seines Objektes und dessen damit entstandener Sphäre, oder unterstreicht/verstärkt bereits vorhandene sakrale Orte. Doch nicht nur die Inszenierung daheim, sondern auch der Weg zurück ist von der stets heiligen Aura des Objekts begleitet. Sei sie in der Satteltasche oder um den Hals gebunden, sie wird nur, weil der Pilger auf Reisen ist, nicht abgestellt. Vielmehr wirkt sie sich als schützende und ermutigende Aura auf ihn aus. Diese ist nicht nur im Gefäß oder bis zur Objektgrenze zu verstehen, sondern reicht weit darüber hinaus – je nach Vorstellung des Gläubigen. Sie wabert, vermag ganze architektonische Räume auszufüllen oder sich um eine einzige Person zu legen. Es entsteht eine Sphäre, die einzig in ihrer Basis, dem Objekt, greifbar ist und nach allen Seiten hin Heiligkeit und Schutz ausstrahlt.

Ähnlich verhält es sich im liturgischen Ritus, einzig, dass das heilige Objekt an sich durch eine Kombination aus performativem Akt und gesprochenem Wort ersetzt oder ergänzt wird. Dies kann durchaus mit rituellen Gegenständen untermalt werden, doch sind sie nicht mehr alleiniger Erschaffer der heiligen Sphäre, sondern sozusagen Statist des sakralen Ausdrucks.

In einem Versuch des imaginären Reinactments soll nach einer kurzen Einführung in den byzantinischen Ritus der Hagia Sophia, untersucht werden, wie Seraphim und Cherubim sowohl im liturgischen Akt selbst als auch als Teilnehmer am Ritus, verdeutlicht durch Flabella und einer Art imaginärer Ebene im künstlich geschaffenen Kirchenraum, der plötzlich für den Besucher zum Himmel auf Erden mutiert, auftreten.

## 1 Die Byzantinische Liturgie – ein Überblick

Die liturgischen Abläufe der heutigen orthodoxen Kirchen blicken auf eine über 1000-jährige Tradition zurück, die sich in all den Jahrhunderten nur geringfügig verändert hat. Allerdings sollte nicht pauschal davon ausgegangen werden, wie Mathews

richtigerweise anmerkt, dass keine Modifikationen unternommen wurden.<sup>4</sup> Die byzantinische Liturgie unterliegt einer Jahrhundertlangen Entwicklung, wenngleich sie sich nicht derart drastisch, wie die der römischen Kirche präsentiert. Anzunehmen, dass die heutige Version mit der frühchristlichen einhergeht, wäre falsch. Stattdessen beschreibt jeder einzelne Abschnitt der Liturgie einen eigenen Traditionsstrang, der keineswegs linear verläuft. Sowohl zeitliche als auch regional unterschiedliche Varianten finden sich im byzantinischen Ritus zusammen und verfolgen eigene Wege weiter.

**Die** byzantinische Liturgie gibt es nicht. Stattdessen ist der byzantinische Ritus als eine Art Hybrid zu verstehen: In zahlreichen Entwicklungsstufen werden neue Einflüsse mit aufgenommen, umgewandelt und variiert.<sup>5</sup> Seine Grundformen erhält der Ritus im orthodoxen Patriarchat Konstantinopel. Im Laufe des Mittelalters wird er von den anderen chalzedonisch orthodoxen Patriarchaten in Alexandria, Antiochia und Jerusalem aufgegriffen. Besteht die Byzantinische Liturgie vor dem 8. Jh. noch aus einer Mischung konstantinopolitanischer und palästinensischer Riten, so entwickelt und verfestigt sie sich vom 9. bis ins 14. Jh. in den orthodoxen Klöstern des Reiches.<sup>6</sup> Erst nach dem 9. Jh. ist eine graduelle Einheit des liturgischen Ritus in Konstantinopel und Griechenland festzustellen. Zuvor zeigen archäologische Befunde von griechischen Kirchen und literarische Quellen, dass in Griechenland ein anderer Ritus als der der Großen Kirche gefeiert wurde.<sup>7</sup>

So ist der liturgische Ritus der Hagia Sophia, der vor allem in den provinziellen sowie bischöflichen Kirchen gefeiert wird, von dem des Mönchtums unter anderem in den Stundengebeten zu unterscheiden, wenn gleich die Übergänge oft fließend sind. Ebenso wird nicht an jedem Tag die gleiche Liturgie zelebriert. Des Weiteren ändern sich, je nach Fest, einzelne Elemente des Ritus. Dazu gehören das Chorgebet, das Stundengebet, weitere (tägliche) Gebete und Vigilien, die sich an den Tageszeiten (z. B. Frühmette, Abendgebet, Nachtgebet) oder an offiziellen Heiligentagen und wichtigen Festen, seien sie festgesetzt wie Weihnachten und Epiphania oder bis zu einem bestimmten Grad variabel wie das Osterfest, orientieren.<sup>8</sup> Doch nicht nur rein monastische Elemente erfordern unterschiedliche rituelle Praxen, sondern auch eben jene, die sowohl die Kirche als solche und ihre Gemeinde betrifft: Hierzu zählen unter anderem die Taufe, Hochzeit, Krönung, Letzte Ölung, Abbitte oder gar die Priester- und Kirchweihe. All jene liturgischen Abläufe sind entweder in liturgischen Schriften kodifiziert, die tatsächlich im Ritus benutzt werden, oder erklären, wie die Texte benutzt werden müssen.<sup>9</sup>

4 Mathews 1971, S. 111.

5 Marinis 2014, S. 10.

6 Taft 1992, S. 16.

7 Taft 1975, S. 34.

8 Marinis 2014, S. 10, 11; eine genaue historische Aufbereitung der einzelnen Abschnitte der byzantinischen Liturgie finden sich unter anderem bei Bornert 1966, Mathews 1971, Taft 1975, Taft 1980/1981, Taft 1992, Marinis 2014, Johnson 2016, Louth 2016, Mayer 2016.

9 Taft 1992, S. 16, 17.

Die Anfänge des byzantinischen Ritus zu skizzieren, gestaltet sich ähnlich schwierig, wie eine ikonographische Rekonstruktion anhand der bildmateriellen Befunde: Beides ist ähnlich fragmentarisch erhalten und lässt dadurch viel Raum für Spekulationen. Vor allem die liturgischen Schriften, die vermeintlich ins frühe Christentum zurückreichen, trügen, da ihre frühesten erhaltenen Belege aus der Zeit nach dem Ikonoklasmus stammen. Sie vermitteln einen Eindruck der Liturgie des frühen Christentums, jedoch muss dieser Aspekt mit einer gesunden Skepsis betrachtet werden, zumal das 9. und 10. Jh. von so manchen liturgischen Reformen und Veränderungen geprägt sind.<sup>10</sup> Ähnlich fragmentarisch überliefert sind neben den liturgischen Schriften, weitere Texte, wie z. B. Chroniken, Biographien, Gesetze oder geschichtliche Werke, die teils auf den Ritus eingehen. Trotz ihrer bruchstückhaften Überlieferung ist es dennoch möglich verlässliche Aussagen zu einzelnen Gegebenheiten oder Ereignissen vorzunehmen.<sup>11</sup> Eine weitere wichtige Quelle zur Rekonstruktion der frühen byzantinischen Liturgie stellen die Kommentare der Kirchenväter, vor allem die von Dionysius Areopagita, Maximus Confessor und Patriarch Germanos I. dar.<sup>12</sup>

Eine Untersuchung der Seraphim und Cherubim im Lichte aller einzelnen soeben aufgezählten liturgischen Aspekte kann in dieser Arbeit nicht gewährleistet werden und soll als möglicher neuer Forschungsansatz aufgezeigt werden. Stattdessen werden sich die folgenden Kapitel auf die sogenannte „Göttliche Liturgie“ der Kirchenväter Johannes Chrysostomos und Basileios stützen, die vor allem in der Hagia Sophia zelebriert wurde. Hierbei sollen Tendenzen herausgearbeitet werden, die einzelne Phänomene und Erscheinungsformen der Seraphim und Cherubim im Kirchenraum erklären. Dabei erlaubt erst das Verständnis der damaligen rituellen Praxis und ihrer Vorstellungswelt die Zusammenhänge von Liturgie und Bild miteinander zu verknüpfen.

### 1.1 Der Ablauf des byzantinischen Ritus

Um daher einführend einen Eindruck der Abfolge des byzantinischen Ritus zu vermitteln und zugleich ein Verständnis um die Wichtigkeit der Positionierung von Seraphim und Cherubim in der orthodoxen Liturgie zu vermitteln, soll ein kurzer Abriss des Ablaufs der Göttlichen Liturgie wiedergegeben werden, um ein grobes Verständnis des im folgenden besprochenen Ritus zu gewähren. Der heutige Ritus der orthodoxen Kirche wird, gemäß der neusten Liturgie-Ausgabe herausgegeben von Anastasios Kallis<sup>13</sup>, tabellarisch wiedergegeben, da größere liturgische Veränderungen dank einer ungewöhnlichen Beständigkeit kaum vorgenommen wurden. Dabei sind jene Textstel-

<sup>10</sup> Mathews 1971, S. 112–113; Der Barberini-Codex (um 800) ist das früheste Manuskript zu den Liturgien von Chrysostomos und Basileios (Brightman 1965 (1896), S. 307). Das Typicon des Heilig-Kreuz-Klosters in Jerusalem, welches die variablen Abschnitte der Liturgie gemäß dem Festkalender des Jahres beschreibt, ist ebenfalls in das 9.–10. Jh. zu datieren (Mateos 1962).

<sup>11</sup> Mathews 1971, S. 114; eine Sammlung derartiger Texte findet sich bei: Hanssens 1930–1932.

<sup>12</sup> Mathews 1971, S. 114; einen guten Überblick jener Kommentare zur byzantinischen Liturgie gibt: Bornert 1966.

<sup>13</sup> Kallis u. a. 2015 (1989).

len in der letzten Spalte angemerkt, in jenen Seraphim und Cherubim erwähnt werden, bzw. in welchen das Trishagion oder Cherubikon zu finden ist.

Ablauf	Detail	Ggf. Textbezug zu Seraphim und Cherubim
<b>Ordnung der Vorbereitung auf die Liturgie</b>		
A. Vorbereitung der Liturgen	Gebet vor der Heiligen Tür	
	Begrüßung der Ikonen	
	Eintritt in den Altarraum	
	Ankleiden der Liturgen	
	Handwaschung	
B. Bereitung der Gaben	Schlachtung des Lammes	
	Gedächtnis der Heiligen, der Lebenden und Verstorbenen	
	Beräucherung und Verhüllung der Gaben	
	Schlussgebet	
C. Übergang zur Liturgie		
<b>Die Göttliche Liturgie</b>		
<b>I. Liturgie der Katechumenen<sup>14</sup></b>		
A. Eröffnung	Einleitungsdoxologie	
	Großes Bittgebet	
	Erste Antiphon <sup>15</sup>	
	Kleines Bittgebet	
	Zweite Antiphon	
	Kleines Bittgebet	
	Dritte Antiphon	
B. Kleiner Einzug		Kallis u.a. 2015 (1989), S.62
C. Gesänge und Lesungen	Gesänge	
	Dreimalheilig ( <b>Trishagion</b> )	Kallis u.a. 2015 (1989), S.66–68
	Zeremonie des Thrones	Kallis u.a. 2015 (1989), S.70–72
	Schriftlesung	
D. Ektenie <sup>16</sup> und Entlassung der Katechumenen	Ektenie	
	Gebet für die Katechumenen	
	Entlassung der Katechumenen	

14 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 257, Katechumene: „Bezeichnung für die Taufanwärter, die, wie das Wort (griech.: *katechein* = mündlich unterrichten, belehren; vgl. Röm 2,18; 1 Kor 14,19; Gal 6,6) besagt, im Glauben unterwiesen wurden und der Liturgie bis zu den Lesungen und der Predigt im Narthex beiwohnten. Auf diese alte Tradition, die mit der Durchsetzung der Kindertaufe hinfällig wurde, geht die Bezeichnung ‚Liturgie der Katechumenen‘ für den ersten Teil der Liturgie zurück.“

15 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 247, Antiphon: „Ein von zwei Chören abwechselnd (griech. *Anti-phon* = Gegenstimme, Widerhall) ausgeführter Gesang bzw. Psalmverse, deren Gesang von einem Refrain unterbrochen wird. Die Gestaltung der drei Antiphonen der Liturgie mit abwechselndem Fürbittengebet und antiphonalem Psalmengesang geht auf das 10. Jahrhundert zurück, als die Prozessionsantiphonen an Stelle der einen einzigen Antiphonen des Kleinen Einzugs in die gewöhnliche Liturgie eingeführt wurden.“

16 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 250, Ektenie: „Wörtlich: ausgedehnt bzw. eindringlich, gilt die als Bezeichnung für das umfassende und eindringliche Bittgebet, das der Diakon während der Liturgie nach den Lesungen und unmittelbar vor der Entlassung der Katechumenen im Zusammenhang mit dem Gebet der Darbringung, bei der Vorbereitung auf die Kommunion und bei der Großen Vesper spricht. [...]“

Ablauf	Detail	Ggf. Textbezug zu Seraphim und Cherubim
<b>II. Liturgie der Gläubigen</b>		
A. Gebet der Gläubigen	Erstes Gebet	
	Zweites Gebet	
B. Großer Einzug ( <b>Cherubikon</b> , gesungen vom Chor während des gesamten Einzugs <sup>17</sup> )	Vorbereitung	Kallis u. a. 2015 (1989), S. 96–100
	Prozession mit den Gaben	
	Dialogisches Gebet der Liturgen	
C. Ektenie und Gebet der Darbringung		
D. Friedenskuss		
E. Das Glaubensbekenntnis		
F. Die heilige Anaphora <sup>18</sup>	Einleitungsdialog	
	Eucharistisches Gebet	(Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126) Basileus-Liturgie: (Kallis u. a. 2015 (1989), S. 208–210)
	Einsetzungsworte	
	Anamnese <sup>19</sup>	
	Epiklese <sup>20</sup>	
	Fürbitten	(Kallis u. a. 2015 (1989), S. 138)
G. Vorbereitung auf die Kommunion	Ektenie	
	Vaterunser	
	Inklinationsgebet	
	Erhebung	
	Brechung	
	Einigung	
	Beigabe des heißen Wassers	
H. Kommunion	Kommunion der Liturgen	
	Kommunion der Gläubigen	
I. Danksagung		
J. Segen und Entlassung	Gebet hinter dem Ambo	
	Segen	
	Entlassung	
	Austeilung des gesegneten Brotes	
K. Schlusshandlungen der Liturgen		(Kallis u. a. 2015 (1989), S. 192–194)

17 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 96–104.

18 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 246, Anaphora: „Bezeichnung des Kernstücks der orthodoxen eucharistischen Liturgie, das dem westlichen Canon bzw. Canon actionis entspricht und aus Fürbitten, dem eucharistischen Gebet, den Einsetzungsworten, der Anamnese, der Epiklese und den Diptychen besteht. Das Wort A., das eigentlich Verhältnis, Beziehung, Hinordnung, Berichterstattung, Beschwerde bedeutet, wird im theologischen Sprachgebrauch im Sinne der Darbringung, des Opfers als Prosphora verwendet; vgl. Hebr 7,27; 13,15. Damit wird der Sinn der eucharistischen Feier ausgedrückt: Der Bezug der Darbringung des Opfers auf sein Urbild, d. h. das einzige Opfer Christi (Hebr 10,12), das in der Eucharistiefeyer nicht wiederholt, sondern vergegenwärtigt wird.“

19 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 246, Anamnese: „Im wörtlichen Sinn Erinnerung, Gedächtnis, Gedenken, bedeutet als Bestandteil der Anaphora Vergegenwärtigung der Heilstaten Christi. Mit Bezug auf das Gebot Christi ‚Tut dies zu meinem Gedächtnis‘ (Lk 22,19; 1 Kor 11,24) ‚erinnert‘ der Priester in der Chrysostomos- und in der Basileus-Liturgie nach den Einsetzungsworten an das Leiden, den Tod, die Auferstehung am dritten Tag, das Sitzen zur Rechten des Vaters und seine Ankunft in Herrlichkeit, die bei der Eucharistiefeyer vergegenwärtigt werden.“

20 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 250, Epiklese: „Bittgebet um die Herabsendung des Heiligen Geistes, das die Gemeinde im Vertrauen auf die Verheißung des Herrn bei jeder sakramentalen Handlung an Gott richtet: ‚... wieviel mehr wird der Vater im Himmel den heiligen Geist denen geben, die ihn bitten.‘ (Lk 11,13). Bei der Liturgie bildet die

## 1.2 Die Anfänge der Liturgie Konstantinopels

Wichtig für das Verständnis der byzantinischen Liturgie ist ihr stark auf Prozessionen basierender Charakter, was vor allem die beiden Einzüge im Ritus erklärt. In der Zeit nach der Stadtgründung Konstantinopels gehören religiöse Prozessionen bis zum Ikonoklasmus zum gängigen Stadtbild. Dies erklärt vor allem die beiden Einzüge in die byzantinische Kirche hinein oder ihre spätere Ausführung im Kirchenraum selbst und zeigt auf, wie groß der Einfluss der prunkvollen Kaiser-Zeremonien und Prozessionen in die Liturgie war.<sup>21</sup> Im Gegensatz zu den Prozessionen ist nur wenig über den eigentlichen Ritus im vor-ikonoklastischen Kirchenraum bekannt, da ein wesentlicher Fokus auf der Beschreibung jener Stationsliturgie lag und das Kirchengebäude weitestgehend vernachlässigt wurde.<sup>22</sup>

Die frühen Christen unterschieden sich vor allem durch ihren Glauben daran, dass Christus der lang ersehnte Messias sei, von dem Großteil der anderen Juden, die nicht an Christus als Erlöser glaubten.<sup>23</sup> Schon kurz nach seiner Kreuzigung führten sie messianische Riten in ihre Liturgie ein und fügten den bisherigen jüdischen Festen neue hinzu.<sup>24</sup> Nach der Zerstörung Jerusalems 70 n. Chr. ist eine Entfaltung der jungen Religion in Jerusalem nur schwer möglich und der Einfluss der Stadt erstickt. Prägend in der frühen Phase ist vor allem der syrische Raum, der die ersten christlichen Sanctus-Versionen begründet.<sup>25</sup> Erst 325 durch die Ernennung der Stadt als Patriarchat und der beginnenden Pilgerfahrten ins Heilige Land ab dem 4. Jh. gewinnt Jerusalem wieder deutlich an Einfluss auf die oströmische Liturgie. Die Feier des biblischen Heilsgeschehen an den „realen“ Orten Jerusalems, wie sie unter anderem bei der Pilgerin Egeria beschrieben wird, verbreitet sich zunehmend im christlichen Einflussgebiet. Rom und Konstantinopel greifen die Stationsgottesdienste auf und zelebrieren sie an ausgewählten Orten innerhalb der Stadt, die metaphorisch für die tatsächlichen Stätten Christi Leben sprechen.<sup>26</sup> Durch die Einbindung des innerstädtischen Raumes und seinen Kirchen, verlieren die außerhalb der Stadt gelegenen Gräber von Märtyrern und Heiligen nach und nach ihre Prominenz, denn vor 400 zelebrieren die Christen ihren Glauben außerhalb der Stadt, u. a. an den Gräbern der Heiligen direkt und weniger innerhalb der Kirchenbauten. Dies bringt MacMullen dazu von zwei Kirchen zu sprechen: Der

*Epiklese einen Bestandteil der Anaphora und folgt nach der Anamnese als Vollendung der Konsekration, die das Werk des Heiligen Geistes ist, der die eucharistische Versammlung heiligt, Brot und Wein in Leib und Blut Christi verwandelt und damit die Heilsökonomie zur Vollendung bringt.“*

21 Den Zusammenhang zwischen der byzantinischen Liturgie und kaiserlichem Zeremoniell zeigt unter anderem Steffen Diefenbach 2002 in seinem Artikel „Zwischen Liturgie und civilitas. Konstantinopel im 5. Jahrhundert und die Etablierung eines städtischen Kaisertums“. An sich bietet der Sammelband von Rainer Warland (Warland 2002), in welchem jener Artikel erschienen ist, einen guten Überblick über die einzelnen Facetten, Orte und Phasen der christlichen Liturgie.

22 Taft 1992, S. 29; Marinis 2014, S. 11.

23 Stegemann 1990, S. 288.

24 Stegemann 1990, S. 292.

25 Schulz 2000, S. 37; vgl. Winkler 2002.

26 Schulz 2000, S. 9, 10.

etablierten Kirche, die unser heutiges Verständnis textlicher Quellen dominiert und dem Christentum des Volkes, welches vor allem in archäologischen Befunden und schriftlichen Quellen zu Tage tritt.<sup>27</sup> Es stellt sich die Frage, ob die Kirche und ihre Liturgie, wie man sie heute sieht, vielmehr der damaligen Elite vorbehalten blieb.<sup>28</sup>

Durch die zunehmende Präsenz des Christentums in der Stadt und ihrer Erhöhung zur Staatsreligion müssen alsbald das gesellschaftliche sowie vor allem kaiserliche Repräsentationsvokabular inkorporiert werden.<sup>29</sup> Allerdings ist der Austausch zwischen den herrschaftlichen und liturgischen Formsprachen nicht als einseitig zu beschreiben. Vielmehr durchdringen sich beide Sphären gegenseitig, wirken aufeinander ein und zurück.<sup>30</sup> Als Beispiel dieses Prozesses kann die justinianische Hagia Sophia verstanden werden. Stach der 532 bei den Nika-Aufständen abgebrannte Vorgängerbau weniger aus der Masse der zeitgleichen Kirchenbauten hervor, so tat es spätestens die unter Justinian (527–565) erbaute Kirche. Jener architektonisch beeindruckend konzipierte Bau diente nicht nur als Hauptkirche der Stadt oder Sitz des Patriarchen, sondern dient als „wesentlicher Herrschafts- und Repräsentationsort des Gottes im Irdischen vertretenen Kaisers“.<sup>31</sup> Auf Grund dessen vermag die Hagia Sophia, wie kaum ein anderer Bau, zum einen den spätantiken Herrscher nachhaltig zu vergegenwärtigen und zum anderen aufzeigen, dass Kirche und Staat eng miteinander verwoben sind.<sup>32</sup>

Durch die Erweiterung und Vollendung der Hagia Sophia unter Justinian (527–565) im Jahre 537 fordert der größere und vor allem prunkvollere Kirchenraum eine Weiterentwicklung der bestehenden Liturgie, so u. a. des Großen Einzugs, die den neu gewonnenen Raum sowohl ausfüllen als auch gerecht werden können. Die architektonische Verkörperung des Kosmos im Raum selbst und die bereits bestehende Vorstellung, dass der irdische Ritus den himmlischen widerspiegelt und beide Sphären sich überlappen, bedarf einer Aktualisierung des Zeremoniells.<sup>33</sup> Um das Jahr 565 wird unter Justinian die Anaphora und vermutlich die gesamte Reihe der Eucharistiegebete in den bishe-

27 Mayer 2016, S. 282.

28 Mayer 2016, S. 283.

29 Schneider – Stichel 2003, S. 377.

30 Schneider – Stichel 2003, S. 378.

31 Schneider – Stichel 2003, S. 378.

32 Schneider – Stichel 2003, S. 378; Im Gegensatz zur Basileiosliturgie, die bereits in den frühesten Texten (ca. Ende 8. Jh.) mit dem Kirchenvater in Verbindung gebracht wird, ist dies bei Chrysostomos nicht der Fall. Seine Nennung wird zeitgleich nur selten und nur vage auf die Liturgie oder Gebete bezogen. Allerdings kann nur auf Grund der Nennung nicht davon ausgegangen werden, dass keine explizite Zuschreibung im historischen Sinne erfolgen kann und darf. Vielmehr ist zu beachten, dass eine namentliche Nennung im Rahmen von liturgischen Texten eher als Legitimation der Schrift zu verstehen ist. Zwar mag der Kirchenvater des 4. Jh. sie nicht gänzlich für sich zu beanspruchen, jedoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass dieser an der Ausarbeitung der Liturgie mit beteiligt war, durchaus gegeben. Vor allem die Basileiosliturgie fungiert als Beispiel dafür: Das Auftauchen von Texten mit Nennung des Kirchenvaters als Autor oder bloß seines Namens als Titel der Anaphora, in voneinander unabhängigen Kirchen mit unterschiedlichen Liturgieformen und zugleich nahe zu Lebzeiten des Kirchenvaters, macht eine Zuweisung wahrscheinlicher.; vgl.: Schulz 2000, S. 19.

33 Marinis 2014, S. 11.

rigen liturgischen Ritus eingeführt sowie deren lautes Aussprechen, da bislang leise gebetet wurde, bezeugt durch die 137. Novelle seines Gesetzes *Corpus Iuris Civilis III*.<sup>34</sup>

### 1.3 Der Himmel auf Erden – Schaffen von Sphäre und Raum

Eine Vorstellung davon, wie beeindruckend es zur byzantinischen Zeit gewesen sein muss, gibt die Nestorchronik: Als im Rahmen der Christianisierung im Jahre 988 eine Gesandtschaft der Rus von Vladimir I. (978/980–1015) nach Konstantinopel geschickt wird, berichten diese bei ihrer Rückkehr von der Schönheit des byzantinischen Ritus in der Hagia Sophia:

*„Und so kamen wir zu den Griechen, und sie führten uns dahin, wo sie ihrem Gott dienen. Und wir wissen nicht: Sind wir im Himmel gewesen oder auf der Erde; denn auf Erden gibt es einen solchen Anblick nicht oder eine solche Schönheit; und wir vermögen es nicht zu beschreiben. Nur das wissen wir, da[ss] dort Gott bei den Menschen weilt. Und ihr Gottesdienst ist besser als [der] aller anderen [fremden] Länder. Wir aber können jene Schönheit nicht vergessen; denn jeder Mensch, wenn er von Süßem gekostet hat, nimmt danach Bitteres nicht an. So werden auch wir nicht hier wohnen bleiben.“*<sup>35</sup>

Die Gewaltigkeit der Inszenierung lässt sich in dem Bericht nur ansatzweise erahnen. Wie beeindruckend muss es gewesen sein, in einem durch und durch goldenen Raum Teil des hochgradig inszenierten Ritus der Hagia Sophia zu sein? Wie ergreifend muss jene Liturgie gewesen sein, die sich im hohen Maße sämtliche menschlichen Sinne einverleibt?

Der Patriarch Konstantinopels, Photios (810–891) beschreibt um das Jahr 864 in seiner 10. Homilie, dass das Eintreten des Kirchrums gleich dem Eintritt des Himmels gleichkommen muss.<sup>36</sup> Diese beiden Beschreibungen des Kirchenraums als irdischer Himmel spiegelt das generelle Verständnis in Byzanz der Göttlichen Liturgie wieder: Gemeinsam mit dem Kirchenraum mutiert der Akt der Liturgie zum Himmel auf Erden.<sup>37</sup> So wird die Kirche nach Germanos von Konstantinopel zu einem „irdischen

<sup>34</sup> Wagner 1973, S. 30.

<sup>35</sup> Nestor – Müller 2001, S. 133f. (Vers 44–49).

<sup>36</sup> Es handelt sich vermutlich um die Beschreibung die der Jungfrau Maria geweihten Palastkirche am Pharos in Konstantinopel (vgl.: Kallistos von Dioklea 1990, S. 8, Fußnote 5; vgl. Photios I. – Mango 1958, S. 101 (Hom X, Ar II435).

<sup>37</sup> Kallistos von Dioklea 1990, S. 8; Ego 1989, S. 169–172: In ihrer Arbeit über die Korrelation von Himmel und Erde in frühjüdischen Schriften, zeigt Beate Ego unter anderem auf, dass bereits in der rabbinischen Zeit (siehe v.a. die bereits besprochenen Sabbatopferlieder, oder Schriftrollen aus Qumran) die Vorstellung besteht, dass der Jerusalemer Hohepriester während des Opferdienstes als Konzelebrant des parallel stattfindenden Ritus angesehen wird. Im Unterschied jedoch zu der byzantinischen Idee, dass sich der liturgische Ritus in allen irdischen Kirchen parallel im Himmel abspielt und die Engel zu himmlischen Konzelebranten werden, bleibt die frühjüdische Vorstellung auf Jerusalem beschränkt. Dahinter steckt die Vorstellung, dass direkt über Jerusalem in den einzelnen Himmelsebenen sowohl die himmlische Stadt als auch das himmlische Heiligtum aufgebaut sind und zueinander in einem engen Konnex stehen. Vor allem nach der Tempelzerstörung wird der himmlische Lob- und Preisgesang sowie Opferdienst als Ersatz für die irdische Gotteshuldigung gesehen. Einige Texte führen dies sogar weiter und erklären, dass erst durch den Wiederaufbau des irdischen Heiligtums der himmlische Gottesdienst wiederaufgenommen werden kann. Doch allein das jüdische Verständnis

Himmel“ („ἐπίγειος οὐρανός“), in dem Gott wohnt und sich bewegt.<sup>38</sup> Durch diesen Akt der Imagination nähert sich der Kirchenbesucher gedanklich Gott und ist von diesem nicht weit entfernt.

Himmel und Erde verschmelzen während der Feier der Göttlichen Liturgie miteinander.<sup>39</sup> Sämtliche Zelebranten werden imaginativ in höhere Sphären erhoben und spiegeln nicht nur den Ritus der Himmlischen Liturgie wider, sondern sind vielmehr Teil dessen. Sie gliedern sich als Konzelebranten neben Christus, Maria Muttergottes, den Engeln<sup>40</sup> und Heiligen ein. Dieses Verständnis ist bereits bei Theodor von Mopsuestia vorzufinden, der den irdischen Ritus als Abbild (εἰκών) der himmlischen Dinge beschreibt. Dabei bezieht er sich auf eine Aussage, die bereits Paulus gesagt haben soll: „Wenn er auf Erden wäre, wäre er nicht (richtig) Priester, denn diese waren ja solche, die gemäß dem Gesetz (νόμος) Opfer und Gaben darbrachten und in Gleichnis (ὁμοίωμα) und Schatten (σκιά) jener himmlischen Dinge ihren Dienst verrichteten.“<sup>41</sup>

Es kann letzten Endes festgehalten werden, dass im byzantinisch orthodoxen Verständnis der Ritus der Göttlichen Liturgie nicht nur – wörtlich genommen – ein reiner Gottesdienst war, sondern darüber hinaus sowohl eine Widerspiegelung der Himmlischen Liturgie auf Erden als auch gleichermaßen eine Entrückung des irdischen Aktes in die himmlischen Sphären und die Vorstellung an diesem Ritus im Kreise der himmlischen Mächte und Heiligen teilzunehmen. Diese Verschmelzung der himmlischen und irdischen Sphäre ist vor allem bei den beiden Einzügen der Göttliche Liturgie erkennbar.

Im heutigen Alltag sind solche Sinneswahrnehmungen nur schwer nachzuvollziehen. Einen Raum zu betreten und anschließend diesen nicht mehr von Himmel oder Erde zu unterscheiden, würde heute jedem fernliegen. Reizüberflutungen haben den Menschen für derartige Eindrücke abstumpfen lassen. Betritt man heute die Hagia Sophia, so ist man von ihrer Monumentalität beeindruckt. Allerdings hält dies nur kurz, bis die nächste Touristengruppe hineindrängt, weiterschiebt und den letzten Zauber raubt. Eine Vorstellung der tatsächlichen Atmosphäre der byzantinischen Hagia Sophia ist im ersten Moment kaum mehr möglich.

Doch was wäre, wenn man sich Schritt für Schritt der ursprünglichen Sphäre annähert? Im folgenden Kapitel soll daher versucht werden, den byzantinischen Ritus am

der himmlischen und jüdischen Kultgemeinschaft ist wesentlich komplexer, als sie wiedergegeben werden kann. Interessant ist jedoch, dass sich die Vorstellung des von Himmel und Erde gemeinsam ausgeführten liturgischen Ritus nicht erst im byzantinischen Christentum entwickelt. Vielmehr scheint es sich um ein „Relikt“ sowohl aus dem Frühjudentum sowie aus den Anfängen des Christentums zu handeln, als dieses noch als neue Strömung im Judentum zu verstanden wurde. (vgl. u. a. die kultische Gemeinschaft von Engeln und Menschen: Ego 1989, S. 65 (vgl. hier u. a. Pesiqta Hadeta, Bet ha-Midrash VI, S. 49). Weiterführende Literatur zur frühjüdischen Liturgie sowie dem Verständnis zum Verhältnis von Mensch und Engel in der jüdischen Liturgie findet sich bei Grözinger 1982, S. v.a. 13–15/56–99.

<sup>38</sup> Germanos I. – Meyendorff 1984, S. 56–57.

<sup>39</sup> Kallistos von Dioklea 1990, S. 9: „The church is the place of the angels, of the archangels, the kingdom of God, heaven itself.“

<sup>40</sup> Der Begriff der Engel im Liturgischen Ritus soll zu einem späteren Zeitpunkt noch diskutiert werden.

<sup>41</sup> Theodoros Mopsuestenus – Bruns 1995, S. 399 (Hom. 15, 15); Kallistos von Dioklea 1990, S. 9.

Beispiel der Hagia Sophia im Rahmen sämtlicher sensorischer Erfahrungen zu analysieren, zumal es scheint, dass die Rolle der Cherubim und Seraphim im rituellen Akt weit über liturgische Phrasen hinausreicht.

## 2 Seraphim und Cherubim im liturgischen Ritus

Wie bereits im Überblick der byzantinischen Liturgie zu sehen war, taucht an einzelnen Stationen des Ritus das dreimal Heilig der Seraphim in Form des Trishagions im Kleinen Einzug auf und das den Großen Einzug begleitende Cherubikon, welches sich sowohl auf das dreimal Heilig als auch durch seinen Namen auf die Cherubim bezieht.<sup>42</sup> Diese direkten Gesänge und Gebete werden imaginativ von den Wesen begleitet und gesungen. Dies ergänzen weitere Anrufungen der Seraphim und Cherubim im liturgischen Akt. So wird einmal mehr deutlich, dass der Kirchenraum nicht nur von den Gesängen der Geschöpfe erfüllt wird, sondern auch von ihrer imaginativen Präsenz, die sich unter anderem im Eucharistischen Gebet ausdrückt. Diese imaginative und akustische Ebene beschreibt einen wesentlichen Aspekt der Himmlischen Liturgie: Die himmlischen Wesen werden nicht nur zitiert, sondern nehmen aktiv am irdischen Ritus teil.

Dies wird visuell einmal mehr durch eine Form der realen Präsenz der Seraphim und Cherubim im Kirchenraum unterstrichen. Hierzu zählen nicht nur die bereits vorgestellten ikonographischen Kontexte, die sich an den Wänden befinden, sondern vor allem liturgische Objekte. Die Darstellung der Wesen auf eben diesen Gegenständen bezieht sie in den Ritus mit ein. Hierbei soll vor allem die performative Inszenierung liturgischer Fächer vorgehoben werden, wenn gleich ebenfalls auf Patenen und ihren Tüchern, Aër und weiteren Objekten des Zeremoniells die Wesen in den einzelnen Typen erscheinen. Tauchen sie im liturgischen Kontext auf, so ist jedoch festzustellen, dass sie stets eindeutig in Form des Hagia Sophia-, Tetramorph- oder Apokalypse-Typus erscheinen, nicht jedoch als Engel. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass die Rolle der himmlischen Wesen im Ritus sich noch einmal mehr vom Engel per se unterscheidet und es nicht um ihre direkte Erfahrbarkeit durch den Menschen geht, sondern vielmehr um ihre Präsenz im liturgischen Ritus und ihre Wahrnehmung als *Dunkler Stil Gottes*.

### 2.1 Gesprochenes Wort

Die Gegenwart der höchsten himmlischen Gestalten wird durch den Gesang des Trishagion und Cherubikons verdeutlicht sowie dem Rezitieren des Eucharistischen Gebets. Dies beschreibt nicht nur ihr Auftauchen im irdischen Kirchenraum, sondern

<sup>42</sup> White 2015, S. 61: Meistens beginnen die Zelebranten beide Einzüge von einer Kammer auf der Nordseite (die Prothesis) der Apsis aus, gehen die nördlichen Seitenschiffe hinunter und kehren über das Hauptschiff der Kirche zurück, um zum Altar zu gelangen. Der Große Einzug bezieht lange Zeit noch das Skeuophylakion mit ein. Die genaue Route der einzelnen Prozessionen/Einzüge ist aber nicht mehr bekannt und kann nur vermutet werden.

auch eine Handlung der Cherubim und Seraphim im himmlischen Gottesdienst, die zeitgleich ausgeführt wird. So werden unter anderem in mehreren Anaphoren des frühen Christentums, wie der jüdischen Kultur n. Chr. das Flügelschlagen der Tierwesen als imposanter Gesang und später mit dem Sanctus verstanden. Dies wird im byzantinischen Ritus aufgegriffen und durch ihren Gesang und den Gebeten ausgedrückt. Durch diese Imagination erfährt der liturgische Akt eine Mystifizierung, die sich vor allem hörbar ausdrückt und Ähnlichkeiten zu den akustischen Beschreibungen der biblischen Visionstexte aufzeigen.

### 2.1.1 Das Trishagion

Zu Beginn des kleinen Einzugs mit dem Evangelienbuch spricht der Priester bereits vor dem Ende des 8. Jh. die Ränge der Engel und Erzengel an. Dabei erklärt er mit gesenkter Stimme, vermutlich für die meisten Teilnehmer nicht hörbar, dass der Einzug ein Einzug mit den heiligen Engeln sein möge, mit denen gemeinsam die Liturgie gefeiert wird.<sup>43</sup> Kurz darauf im Anschluss wird das Trishagion gesungen, dass von allen Teilnehmern als Lied der Engel und Himmelmächte verstanden wird. Spätestens ab diesem Moment entrücken die Zelebranten in die himmlische Sphäre zur Anbetung Gottes.<sup>44</sup> In der Präfation, dem Gebet, das den Weiheakt des liturgischen Ritus einleitet, wird nach der Erwähnung der Engelchöre in das dreimal Heilig der Seraphim und Cherubim eingestimmt. Der Gesang des Trishagions erfolgt zeitgleich zum kleinen Einzug, dem Herbeibringen des Evangeliums.<sup>45</sup>

#### 2.1.1.1 Die Ursprünge des Trishagions

Die Grundlage des Trishagions in seiner ursprünglichen Form bildet das dreimal Heilig, welches bei Jesaja und des Weiteren im Henoch-Buch sowie der Apokalypse zu finden ist. Hier wird es ausschließlich von Seraphim und Cherubim gesungen.<sup>46</sup> Die „nie Schlafenden“ werden bei Henoch als die Sänger des Sanctus beschrieben. Eine spätere Stelle im zweiten Buch Henoch identifiziert diese Schlafenden mit den Cherubim, Seraphim und Ophanim.<sup>47</sup> In der Apokalypse des Abrahams sowie dem Testament Adams singen die „Vieläugigen“, bzw. die Seraphim ein Loblied auf Gott.<sup>48</sup> Es kann zwar nicht belegt werden, dass die Präfation mit dem Sanctus-Gesang bereits in apostoli-

43 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 62: „Herr, unser Gott, der du im Himmel die Ordnungen und Heere der Engel und Erzengel zum Dienst deiner Herrlichkeit eingesetzt hast, laß mit unserem Einzug den Einzug heiliger Engel geschehen, die mit uns die Liturgie konzelebrieren und deine Güte preisen.“

44 Kallistos von Dioklea 1990, S. 10.

45 Winkler 2002, S. 197.

46 Wulff 1894, S. 15.

47 Kautzsch 1900, S. 2. Henoch 71, 7: Ringsherum waren Seraphim, Kerubim [sic] und Ophanim; dies sind die nimmer Schlafenden, die den Thron seiner Herrlichkeit bewachen; Bietenhard 1951, S. 137.

48 Bietenhard 1951, S. 138; Robinson 1982, S. 82–85 (Sek Syr Adam): „These other orders, of thrones and seraphim and cherubim, are the ones who stand before the majesty of our Lord Jesus the Messiah and serve the throne of his magnificence, glorifying (him) hourly with their trishagia. [...]“

scher Zeit verwendet wird, doch ist es einer der ältesten Bestände der Abendmahlsliturgie. Gabriele Winkler geht davon aus, dass, sollte die Datierung ins 3. Jh. n. Chr. des Hierarchie-Passus des Adambuches durch Robinson richtig sein,<sup>49</sup> „die christologische Interpretation des Heilig-Rufs in der ‚Hierarchie‘ mit der ost-syrischen Apostel Anaphora (syr Ap-An) zu den frühesten Zeugen Syriens [gehört], die Is 6,3 mit der himmlischen Liturgie verbunden und dabei christologisch gedeutet haben.“<sup>50</sup> Die ostsyrische Apostel-Anaphora ist vermutlich im 3. Jh. in Edessa gefertigt worden, wobei das Sanctus zum Urtext gezählt wird.<sup>51</sup> Diese frühe Datierung lässt sich vor allem auf Grund der textlichen Nähe zu jüdischen Schriften sowie zu Qumran feststellen.<sup>52</sup> Winkler vermutet sogar, zumal der Heilig-Ruf in der syrischen Apostel-Anaphora Jes 6,3 sehr nahe steht, den Ursprung des Sanctus im syrischen Raum.<sup>53</sup>

### 2.1.1.2 Die Geschichte des Trishagions im Lichte kirchenpolitischer Zwistigkeiten

Gemäß dem Chronicon Paschale taucht das Trishagion zum ersten Mal als solches im Jahre 438 bei einer Erdbebenprozession zum Hebdomon in Konstantinopel auf.<sup>54</sup> Wenige Jahre später wird es 451 am Konzil von Chalkedon als inkarnationstheologische Formel bestätigt und zugleich von Bischöfen der antiochenischen Diözese sowie weiteren östlichen Theologen gesungen.<sup>55</sup> Doch der Gesang des Hymnus ist scheinbar nicht als Zeichen der Einigkeit der Anwesenden zu verstehen, sondern wird als anti-monophysitischer Ausdruck der Bischöfe der Diözese Oriens verstanden.<sup>56</sup> Es ist durchaus

49 Robinson 1982, S. 152, 153; Es sei jedoch angemerkt, dass Robinson die Datierung des Hierarchie-Passus als sehr problematisch ansieht und nur eine vage zeitliche Einschätzung anbietet. Er überlegt sogar, ob es sich hierbei nicht um einen „*intertestamentarischen*“ und folglich sehr frühen Text handelt. Der Propheten-Abschnitt hingegen wird von ihm in das 3. Jh. datiert.

50 Winkler 2002, S. 41; einen guten Einblick – dem in dieser Arbeit nicht detailliert nachgegangen werden kann – bietet 2002 Gabriele Winklers Analyse des Ursprungs und der Entwicklung des Sanctus in dezidierte Weise und beachtet dabei zudem georgische, syrische, armenische, äthiopische sowie kirchenslavische Texte, die teils noch nicht aufgearbeitet wurden.

51 Macomber 1982, S. 76; Winkler 2002, S. 129; Winkler folgt dabei dem Datierungsansatz W.F. Macomers, der den Urtext mit Hilfe der maronitischen Petrus Anaphora III rekonstruiert.

52 Winkler 2002, S. 133.

53 Winkler 2002, S. 169; Allerdings räumt sie ein, dass die Untersuchung des Weiterlebens jüdischer Texttraditionen sinnbringender ist, als eine genaue geographische Verortung.

54 Diefenbach 2002, S. 28; Whitby 1989, S. 153 (Chr.P., 611, S. 702): „[...] In this year in the month Xanthicus, on April 20th according to the Romans, a Tuesday, at the 7th hour, there occurred a great earthquake, with the result that before Pentecost on the 22nd of the same month, a Thursday, it was necessary for a litany to be held in the Campus and the Trishagion to be chanted.“ Das Erdbeben als solches wird in keiner anderen Quelle aufgeführt. Die Annahme, dass der Gottesdienst am *Campus Martius*, dem Hebdomon vollzogen wird, liegt nahe, da hier später die jährlichen Gedenkfeiern für das Erdbeben des Jahres 447 vollzogen werden. Es sei angemerkt, dass in Metzgers Übersetzung der Apostolischen Konstitutionen die auf die Anmerkung „*Le trisagion biblique*“ folgende Ausführung nicht dem liturgischen Trishagion, sondern, wie er schreibt, dem biblischen Trishagion entspricht und ferner Teile des Eucharistischen Gebets wiedergibt (vgl. Metzger 1987, S. 193 (VIII, 12.27)). Das liturgische Trishagion wird nicht in den Apostolischen Konstitutionen als erstes erwähnt.

55 Wulff 1894, S. 17; Schulz 2000, S. 77.

56 Schulz 2000, S. 76, 77.

angebracht einen anti-monophysitischen Ausdruck hinter dem Gesang auf dem Konzil zu vermuten, zumal auf das eigentliche Trishagion ein Element folgt, das sich eindeutig gegen den monophysitischen Dioskoros, den Patriarchen von Alexandria (444–451) richtet: „*Viele Jahre den Herrschern! Der Gottlose schwindet immer dahin. Den Dioskoros hat Christus abgesetzt.*“<sup>57</sup>

468 führt Petros Knapheus eine neue, monophysitische Version des Trishagions ein:

„*Heiliger Gott, heiliger Starker, heiliger Unsterblicher, der Du für uns gekreuzigt wurdest, erbarme Dich unser!*“ Es wird zum einen deutlich, dass in Gott die Natur Christi vereint ist und zum anderen folgt man der theopaschitischen Einführung (vgl. fette Hervorhebung), nach der Gott, bzw. Gottes Logos selbst am Kreuz leidet. Diese Interpretation fand sich vor allem im syrischen Raum und Jerusalem im Rahmen der Kreuzverehrung wieder. In der Hauptstadt des Reiches scheint diese Version weiterhin in Verwendung zu sein, wie der Bericht des Chronicon Paschale aus dem Jahr 523 zeigt: An einem späten Abend gibt es ein schweres Erdbeben in Konstantinopel, zu dem sich die Stadt auf dem Konstantins-Forum versammelt. Man bleibt die Nacht über beisammen und betet: „*Heiliger Gott, heilig und mächtig, heilig und unsterblich, der um unseretwillen gekreuzigt wurde, erbarme dich unser.*“<sup>58</sup> Im folgenden Absatz wird einmal mehr die monophysitische Färbung deutlich: Man verurteilt die Ergebnisse Chalkedons und fordert dazu auf, die Dokumente zu verbrennen.<sup>59</sup> Dies resultiert vor allem aus Justinians – wie sich zeigen soll erfolglosem Versuch, eine Einigung mit den Monophysiten herbeizuführen, der durch das Hinzufügen des theopaschitischen Elements einen Kompromiss zwischen den beiden Seiten bezwecken wollte.<sup>60</sup>

Ferner überlegt Schulz, ob Knapheus Version des Trishagions bereits vor dem Konzil von Chalkedon inoffiziell unter den Monophysiten bekannt war. Die Einordnung des Hymnus als monophysitisch auf dem Konzil und seine zugleich erfolgende Bereinigung durch die Wegnahme des theopaschitischen Zusatzes im Gesang der Bischöfe könnte so erklärt werden.<sup>61</sup> Allerdings wirkt diese Überlegung meines Erachtens konstruiert, zumal mir die „erneute“ und offizielle Einführung der theopaschitischen Version des Trishagions 17 Jahre nach dem Konzil von Chalkedon nicht logisch erscheint. Weshalb, wenn sie scheinbar so bezeichnend für das monophysitische Lager war, wurde sie nicht viel früher eingeführt, erst recht als Reaktion auf den Gesang der reichskirchlichen Bischöfe?

Einen weiteren Beleg, der die Diskussion des Trishagions im Streit der Naturen Christi darlegt, sind Protestbriefe an Knapheus von reichskirchlichen Bischöfen, die

57 Schulz 2000, S. 77 (Fußnote 200).

58 Whitby 1989, S. 128 (Chr. Ps. 533, S. 629): „*Holy God, holy and mighty, holy and immortal, who was crucified on our account, have mercy on us.*“

59 Whitby 1989, S. 128 (Chr. Ps. 533, S. 629).

60 Whitby 1989, S. 128 (Fußnote 373).

61 Schulz 2000, S. 77, 78.

ihm eine trinitäre Auslegung des Hymnus vorlegen. Diese sind jedoch fingiert und werden als „propagandistische“ Schriften ab 512 verbreitet.<sup>62</sup>

Des Weiteren ist der Ursprung des Trishagions in Chalkedon strittig: Vor allem Severus von Antiochia (um 456–538) und seine Anhänger vertreten die Meinung, dass das Trishagion aus Antiochia stammt. Seine Gegner, die Chalkedonensier hingegen sind von einer Legende überzeugt, nach der das Trishagion Proklos von Konstantinopel (um 390–446/447) durch Engel verkündet wurde. Der Streit um das Trishagion entbrennt vor allem an der Frage, ob es sich an Christus oder an die Heilige Dreifaltigkeit richtet.<sup>63</sup> Ab dem Konzil von Konstantinopel 518 – und bestätigt 536 – wird das Trishagion zu Beginn der eucharistischen Liturgie in Konstantinopel gesungen und entspricht dem Sanctus.<sup>64</sup>

### 2.1.1.3 Das Trishagion als Ausdruck der Trinität

Für Origenes symbolisiert und bewahrt das Trishagion der Seraphim nicht nur das Geheimnis der Trinität<sup>65</sup>, die er in der gesamten Theophanie Jesajas erkennt, sondern die zwei Seraphim selbst sind als Teil dieser zu verstehen: Sie sind als Christus und der Heilige Geist anzusehen.<sup>66</sup> Georg Kretschmar merkt an, dass davon auszugehen ist, dass er in der Vision Ezechiels eine trinitäre Auslegung ausgearbeitet hat, die jedoch nicht mehr erhalten ist.<sup>67</sup> Problematisch für diese Auslegung von Jesaja 6 war, dass einzig Jesaja überhaupt von den Seraphim als Wesen um Gottes Thron spricht, ansonsten jedoch kein anderer Prophet. Dies bildet für Origenes die Grundlage in ihnen an sich keine eigenständigen Gestalten zu sehen, sondern vielmehr symbolische Verweise auf Christus und den Heiligen Geist.<sup>68</sup> Das Trishagion selbst wird zur Ankündigung der Ankunft Christi und es ist nach Origenes Christus, der als Seraph Jesaja von seinen Sünden befreit. Dieser Akt ist bereits als Vorwegnahme seiner späteren Erlösung der Sündhaftigkeit des Menschen zu verstehen.<sup>69</sup>

Spiegeln für Origenes die Seraphim Christus und den Heiligen Geist wieder, so ist es ihr dreimaliges Rufen des „Heilig“, dass das trinitäre Mysterium bewahrt. Dadurch wird die gesteigerte Heiligkeit von Gott, Christus und dem Heiligen Geist ausgedrückt. Eusebius hingegen versteht im Sanctus der Seraphim vielmehr den Ausdruck des

62 Schulz 2000, S. 78 sowie Fußnote 203.

63 Maximus Confessor – Parrinello 2016, S. 210–211 (Fußnote 99); Maurer 2011, S. 258.

64 Baus 2004 (1985), S. 2707; Maximus Confessor – Parrinello 2016, S. 211 (Fußnote 99).

65 Origenes u. a. 2009, S. 233 (Hom. Is. IV,1): „Es genügt ihnen nicht, ein- oder zweimal „heilig“ zu rufen, sondern sie ziehen die vollkommene Zahl hinzu, die Drei der Trinität, um die Fülle der Heiligkeit Gottes zu offenbaren, die in der Gemeinschaft der dreimal wiederholten Heiligkeit besteht; mit der Heiligkeit des Vaters verbindet sich die des Sohnes und des Heiligen Geistes.“

66 Origenes u. a. 2009, S. 199 (Hom. Is. I,2); Eine ausführlichere Behandlung des Trishagions soll im letzten Teil meiner Arbeit „Die Bedeutung der enigmatischen Flügelwesen in der frühchristlichen und byzantinischen Liturgie“ erfolgen.

67 Kretschmar 1956, S. 66.

68 Kretschmar 1956, S. 67.

69 Maurer 2011, S. 53.

immateriellen Opfers durch Christus, der dadurch als Mittler zu Gott fungiert. Der Gesang der Seraphim ist für ihn Ausdruck der künftigen Erlösung durch die Opfer Christi. Johannes Chrysostomos wiederum sieht eine Adressierung des Sanctus an den unbegreiflichen Gott und geht nicht auf die trinitäre Auslegung ein.<sup>70</sup> Des Weiteren symbolisieren für ihn alle Theophanien des Alten Testaments einen besonderen Ausdruck des Logos, da Gott an sich nicht erfahrbar ist und daher den menschlichen Augen verborgen bleibt. Dieses Argument unterstützt er mit den Worten Johannes 1,18, die für seine theologische Auslegung der göttlichen Transzendenz und Erscheinung maßgeblich sind:<sup>71</sup> „Niemand hat Gott je gesehen. Als Einziggeborener, als Gott, der jetzt im Schoß des Vaters ruht, hat er Kunde gebracht.“<sup>72</sup> Allerdings folgt er der Auslegung Origenes, dass das Sanctus in einem Zusammenhang mit der Heilsgeschichte steht.<sup>73</sup> Es wird jedoch schnell ersichtlich, dass eine Auslotung der patristischen Vorstellungen zum Sanctus nicht ohne weiteres möglich ist.

Man muss jedoch bedenken, dass die Akzeptanz des Trinitätsgedankens Origenes, der bedeuten würde, dass die anderen beiden Instanzen jene eigenartigen Wesen wären, im Rahmen des Konzils von Nicäa sehr kontrovers aufgenommen worden wäre – vor allem für Eusebius selbst, war es ihm erst ein halbes Jahr zuvor gelungen, eine vorläufige Exkommunikation abzuwenden.<sup>74</sup> Eine Auslegung der Seraphim im Rahmen des origeneschen Trinitätsgedankens hätte der Festlegung des ersten Konzils von Nicäa (325 n. Chr.) der Wesensgleichheit von Vater und Sohn daher widersprochen.<sup>75</sup>

Die Auswertung der frühchristlichen Literatur bezüglich des Sanctus ist, so Pius Maurer, in zwei Kategorien zu unterteilen: Zum einen wird das Sanctus zwar besprochen und ausgelegt, im Falle von Origenes, Eusebius von Caesarea und Kyrill von Alexandria, handelt es sich jedoch um exegetische Schriften zu Jes 6, die in keinem Zusammenhang zu liturgischen Anaphoren steht. Zum anderen wird das Sanctus mit Sicherheit als (liturgischer) Hymnus vorgestellt, so unter anderem bei Gregor von Nyssa oder Johannes Chrysostomos:<sup>76</sup> *„Die Gestaltung der Sanctus-Deutung ist dabei stark von der literarischen Gattung jenes Textes abhängig, in dem die Sanctus-Deutung integriert ist. Während bei Eusebius die Sanctus-Stelle in eine rhetorisch kunstvolle Festrede eingearbeitet ist und Johannes Chrysostomus eher nur beiläufig in Homilien zu verschiedenen Themen auf das Sanctus kurz anspielt, widmen sich der Mystagoge von Jerusalem und vor allem Theodor von Mopsuestia klar, ausführlich und im Kontext*

70 Maurer 2011, S. 258, 259.

71 Hollerich 1999, S. 51; Eusebius – Ziegler 1975, S. 36, 2–11 (Eus. Is. 41; 6,1).

72 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 145 (Joh 1,18).

73 Maurer 2011, S. 258, 259.

74 Hollerich 1999, S. 52.

75 Siehe hierzu weitere Ausführungen bei: Origenes u. a. 2009, S. 165.

76 Maurer 2011, S. 254, 255: Für eine ausführlichere Einbettung des Sanctus in der frühchristlichen Literatur sei auf Maurers Untersuchung der „Sanctus-Deutungen in der griechischen Patristik“ verwiesen.

eines mystagogischen Textes der Sanctus-Deutung. Während Gregor von Nyssa zu Katechumenen spricht, wendet sich Asterios der Homilet am Osterfest an die Getauften.<sup>77</sup>

Die von Maurer untersuchten Textstellen lassen des Weiteren annehmen, dass das Sanctus nicht nur vom Zelebranten, sondern auch der Gemeinde gerufen wird. Grund zu der Annahme ist der, dass alle Stellen in der 1. Person Plural davon sprechen den Hymnus zu zelebrieren. Johannes Chrysostomos beschreibt die Gemeinde als Teil des Gesangs: Sie bilden zusammen mit den himmlischen Wesen einen Chor, der gemeinsam das Sanctus als Ausdruck des Lobpreis Gottes als Hymnus ruft. Gregor von Nyssa schließt die Katechumenen aus dem Ruf der Gemeinde aus.<sup>78</sup>

Die Gleichzeitigkeit des himmlischen und irdischen Gesangs des Sanctus findet sich bereits in Texten der Hekhalot-Literatur im frühen Judentum. Hierdurch wird einmal mehr die Teilnahme „*Israels am Gottesdienst der Engel*“ verdeutlicht.<sup>79</sup> Vor allem die Auflösung der Grenzen zwischen himmlischer und irdischer Sphäre sowie ihr gegenseitiges Durchdringen führt zu einer Öffnung der „*Immanenz [...] hin zur Transzendenz*.“<sup>80</sup> Die patristischen Autoren verstehen das Sanctus ebenfalls als verbindendes Element zwischen Himmel und Erde. So ist der Gesang göttlicher Lobpreisung, in einen für den Menschen unmöglich zu betretenden Bereich, um Gott herum zu verorten. Allerdings ist es ihm dennoch möglich am Hymnus teilzunehmen. Diese Teilhabe bedeutet weit mehr für den Gläubigen, als es erscheint, immerhin ist es ihm erlaubt im Rufen der Seraphim einzustimmen und dadurch dennoch himmlische Sphären zu betreten, die ihm sonst verwehrt bleiben. Im Verständnis von Chrysostomos wird die Gemeinde integraler Bestandteil des himmlischen Chors und Teil des Himmels. Chrysostomos geht sogar so weit, dass er vom Gläubigen fordert, sich imaginär im Sanctus mit dem Himmel zu verbinden. Gemeinsam mit den Seraphim sollen sie daher nicht nur das Sanctus zelebrieren, sondern „*die Flügel des Geistes ausbreiten und um den göttlichen Thron fliegen*“.<sup>81</sup>

Die enge Verbindung von Himmel und Erde wird einmal mehr in der trinitären Auslegung von Maximus Confessor deutlich, der das Trishagion als Ausdruck der Einheit der Menschen und Engel im Lobgesang Gottes vorstellt.<sup>82</sup> Die Teilnahme der Zelebranten am himmlischen Chor und dem Gesang des Trishagions versinnbildlicht für Maximus eine imaginäre gemeinsame Feier mit den Engeln und die Einführung in die Lobpreisung des einen dreifaltigen Gottes. Dadurch vollzieht sich die harmonische Einheit mit den Engeln sowohl im Ritus als auch im Wissen um die Dreifaltigkeit, wobei

77 Maurer 2011, S. 254.

78 Maurer 2011, S. 257.

79 Ego 1989, S. 67 (vgl. hier: HekhR 3,3; HekhR 8,4; HekhR 10,3; 3. Hen 22 B8); Ego 1989, S. 67: Dies findet sich heute noch im liturgischen „*Segensspruch der dritten Benediktion des Achtzehngebetes*“ der sogenannten „*Qeduscha shel 'Amida*“ und ist bei den Benediktionen „*Qeduscha de-Jozer*“ sowie „*Qeduscha de Sidra*“ vorzufinden, wobei die Kultgemeinschaft angedeutet, nicht jedoch explizit erwähnt wird.

80 Ego 1989, S. 69: Ego führt hier v.a. die Textauschnitte HekhR 8,4 und HekhR 3,3 an.

81 Maurer 2011, S. 264.

82 Maximus Confessor – Parrinello 2016, S. 109.

keine Vermischung ihrer Naturen erfolgt. Doch die Auslegung des Trishagions umfasst für Maximus noch weitere, tiefer gehende Dimensionen: Der von Sünden und Korruption beschwerte menschliche Körper wird in der Zukunft dem der Engel ähnlicher, gleich wenn seine körperliche Existenz bestehen bleibt. Dadurch erfährt er das Wort Gottes auf eine den Engeln ähnliche Art und Weise. Durch das Trishagion nimmt der Zelebrant seine zukünftige geistige Gottesverehrung der Trinität im Kreise der himmlischen Scharen vorweg und wird den Engeln gleichberechtigt in Lob und Anbetung Gottes. Die Fleischwerdung des Wortes Gottes in Christus benötigt keine materiellen Opfer mehr, sondern sieht vielmehr die Verehrung Gottes zusammen mit den Engeln vor, was der eigentlichen menschlichen Natur entsprechen würde.<sup>83</sup>

Die im letzten Absatz unterschwellig spürbare Vorstellung, dass das Sanctus nicht nur als eine Lobpreisung Gottes ist, sondern zugleich Ausdruck von Freude und Dank, wird vor allem bei Eusebius deutlich. Für ihn ist das Sanctus freudiger Ausdruck der beendeten Christenverfolgung, der damit einhergehenden freien Ausübung des christlichen Glaubens und der Freude über Christi Auferstehung. Gregor von Nyssa sieht im Sanctus sogar ein wichtiges Element, Katechumenen von der Taufe zu überzeugen.<sup>84</sup> Durch die christologische Auslegung des Sanctus wird für die noch junge Religion die Inkarnation Christi stets aufs Neue im liturgischen Ritus deutlich.<sup>85</sup> Und letzten Endes vereint diese Freude bei Chrysostomos wieder Himmel und Erde: *„Es handelt sich um eine kosmische Freude, in der Himmel und Erde gemeinsam Gott loben. Das Sanctus ist dabei der Ruf der aus Himmlischen und Irdischen durch das heilökonomische Wirken Gottes zustande gekommenen Festversammlung.“*<sup>86</sup>

### 2.1.2 Das Cherubikon

In den Jahren 573/574 wird unter Kaiser Justin II. das sogenannte Cherubikon in die byzantinische Liturgie eingeführt.<sup>87</sup> Es wird sogar angenommen, dass ein bereits existenter und älterer Hymnus vorliegt, der den byzantinischen Ritus direkt in einen Konnex zur himmlischen Liturgie stellt. Dieser liturgische Hymnus wird vom Chor während des gesamten Großen Einzugs des Klerus mit den Gaben vom Skeuophylakion<sup>88</sup> aus in den Kirchenraum hin zum Altar, gesungen: *„Wir bilden die Cherubim geheimnisvoll ab und singen der lebensschaffenden Dreieinigkeit den Lobgesang des Dreimal-*

<sup>83</sup> Gavin 2009, S. 214–215; Maximus Confessor – Parrinello 2016, S. 239 (XXIV).

<sup>84</sup> Maurer 2011, S. 260, 261.

<sup>85</sup> Maurer 2011, S. 265.

<sup>86</sup> Maurer 2011, S. 261.

<sup>87</sup> Schulz 2000, S. 95.

<sup>88</sup> Taft 1975, S. 14; White 2015, S. 37: Das heute nicht mehr erhaltene Skeuophylakion, in welchem die Gaben verwahrt wurden, befand sich ursprünglich unweit des nordöstlichen Eingangs der Hagia Sophia Konstantinopels. In diesem Raum werden die einzelnen Bestandteile der Eucharistie gesammelt und für die Liturgie vorbereitet. Zu einem bestimmten Zeitpunkt des Ritus verlassen die Diakone den Kirchenraum und gehen zum Skeuophylakion. Dort nehmen sie das Brot und den Wein in Empfang und ziehen wieder zurück in die Kirche.

heilig, laßt uns alles irdische Singen ablegen, [...] denn wir werden den König des Alls empfangen [...], Ihn, der von den Engelscharen unsichtbar begleitet wird. Alleluja, alleluja, alleluja.“<sup>89</sup> In den Jahren zuvor und vor allem im frühen Christentum wird angenommen, dass der Große Einzug und das Sammeln der eucharistischen Gaben durch die Diakone im Stillen vollzogen wird und vielmehr als zweckgebundene Handlung zu verstehen ist. Die Route dessen hing vornehmlich von den architektonischen Gegebenheiten der jeweiligen Kirche ab. Erst Jahre, nachdem Justinians Neubau der Hagia Sophia vollendet ist, entwickelt sich ein symbolisches Verständnis des Großen Einzugs, wodurch die Eucharistie zu einem elementaren Bestandteil der byzantinischen Liturgie wird. Gerade der große Raum der Hagia Sophia verlangte eine stärkere Betonung auf der rituellen und performativen Handlung, um diesen hinreichend auszufüllen und mit der Gemeinde zu interagieren.<sup>90</sup>

Dabei wird im Cherubikon nicht nur die himmlische Liturgie gespiegelt, sondern erfährt den Ausdruck zeitgleicher Praxis der liturgischen Performanz der Cherubim vor dem Thron Gottes im Himmel.

„Wir bilden die Cherubim geheimnisvoll ab[...].“<sup>91</sup> Durch diesen Ausruf wird verdeutlicht, dass sich die Gläubigen als Vertretung der Cherubim auf Erden sehen. Das sich wiederholende Rufen des Ausdrucks erinnert einmal mehr an Jesajas Vision, in der die Seraphim sich das dreimal Heilig zurufen.<sup>92</sup> Eine interessante Rekonstruktion liefert Winkler bezüglich des abschließenden dreimaligen Alleluias, indem sie annimmt, dass das Cherubikon „einst nicht mit dem ausschließlich für Ostern charakteristischen Alleluia endete, sondern mit dem Isaias-Zitat, d. h. dem dreimaligen Heilig-Ruf, was auch der gesamte Text des Cherubikon nahelegt.“<sup>93</sup> Im Gegensatz zu Robert Taft nimmt sie an, dass das Cherubikon keineswegs auf einen rein byzantinischen Ursprung zurückzuführen ist: Vielmehr folgt sie der Annahme Georg Wagners, dass das Cherubikon auf Antiochien und sein Umland zurückzuführen ist. Ferner führt Winkler aus, dass das Tropaion die Verschmelzung der drei wesentlichen Bibeltexte der apokalyptischen Wesen (Jes 6; Ez 1/10; Offb 4) widerspiegelt.<sup>94</sup> Es stellt sich die Frage, inwiefern die Verschmelzung der Texte im Cherubikon auf das frühchristliche Verständnis von Seraphim und Cherubim eingewirkt hat. Bedeutet dies, dass es „nur“ noch ein Wesen ist, oder ergibt sich die Entwicklung vielmehr aus einer Vorstellung heraus, die den Fokus

89 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 96–104; White 2015, S. 37: Vermutlich wird das Cherubikon im Rahmen des sich aus dem Einzug der Diakone entwickelten „neuen“ Prozessionszug eingeführt.

90 White 2015, S. 62.

91 Baus 2004 (1985), S. 2707; Kallis u. a. 2015 (1989), S. 248/Hymnus: 96, 102, 104: „Wir bilden die Cherubim geheimnisvoll ab und singen der lebensschaffenden Dreieinigkeit den Lobgesang des Dreimalheilig, laßt uns alles irdische Sinnen ablegen [...], denn wir werden den König des Alls empfangen [...], Ihn, der von den Engelsscharen unsichtbar begleitet wird. Alleluja, alleluja, alleluja.“

92 Winkler 2002, S. 236.

93 Winkler 2002, S. 237–239; vor allem auf den Seiten 239–241 geht Winkler auf die unterschiedlichen Textüberlieferungen (armenisch, georgisch, syrisch, griechisch) und möglichen Varianten des Cherubikons ein.

94 Winkler 2002, S. 235–236.

auf die himmlischen Scharen legt, die gemeinsam den liturgischen Ritus zelebrieren und die Trennung von Seraphim und Cherubim redundant werden lässt.

Das größte „Geheimnis“ des liturgischen Ritus wird für Maximus Confessor durch das den Einzug der Gaben begleitende Cherubikon verdeutlicht. Es beschreibt die Vorbereitung der Zelebranten und Gläubigen auf die in der Anaphora und dem Abendmahl ausgedrückten Gemeinschaft der himmlischen Wesen untereinander und der mit Gott gemeinsamen Teilnahme am Abendmahl, der Agape.<sup>95</sup> Dass der Cherubische Hymnus Teil des Großen Einzugs ist, kann keineswegs ein Zufall sein. Es ist anzunehmen, dass jener Große Einzug mit seiner Vielzahl von Teilnehmern auf Ez 1,24 anspielt, in dem beschrieben wird, dass das Fortbewegen der Cherubim akustisch dem eines Heeres gleichzusetzen ist.<sup>96</sup> Diese Umsetzung erfolgt jedoch nicht mit Heeresfanfaren oder Rüstungsgeräuschen, sondern musikalisch: Das Cherubikon wird laut gesungen.

Die Einführung des Cherubikons in den liturgischen Ritus in den Jahren 573/574 ist vermutlich nicht unbedingt auf den Kaiser Justin II. (565–578) zurückzuführen, zumal ihm in seinen letzten Regierungsjahren, ab 574, eine Geisteskrankheit ereilt haben soll. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der von Justinian 565 noch neu eingesetzte Patriarch Konstantinopels, Johannes III. Scholastikos, hinter der Einführung steckt.<sup>97</sup> Da der amtierende Patriarch Eutychios (552–565 und 577–582) sich weigert die *Aphthartodoketismus*-Lehre, die ihm Justinian vorgesetzt, anzuerkennen, wird er schlichtweg 565 von Scholastikos durch Justinian ersetzt. Dabei handelt es sich um eine Untergattung des Monophysitismus, durch welche Justinian vermutlich versucht eine Einigung im Streit der Naturenlehre Christi hervorzurufen und so die gespaltene Kirche wieder zu einen.<sup>98</sup> Auf Grund eines potenziellen antiochenischen Ursprungs des Hymnus und da Johannes Scholastikos selbst aus Antiochia stammt, ist ein Zusammenhang zwischen seinem Patriarchat und der Einführung des Hymnus anzunehmen. Nach seinem Tode im Jahre 577 wird Eutychios wieder Patriarch von Konstantinopel, mit der Auflage sämtliche monophysitischen Irrungen des Johannes Scholastikos wieder zu beheben. Hierzu zählt das Cherubikon, welches jedoch nicht aus dem liturgischen Ritus entfernt werden konnte, zumal er bereits in älteren Handschriften auftauchte.<sup>99</sup>

### 2.1.3 Das Eucharistische Gebet und die „Verwirrung“ von Seraphim und Cherubim

Gegen Ende des Eucharistischen Gebets erscheinen ein weiteres Mal Seraphim und Cherubim im liturgischen Ritus und stimmen mit den Engeln und Erzengeln in einen Lobgesang Gottes ein, welches sich wieder stark an dem Ausruf der Seraphim bei Jes

<sup>95</sup> Maximus Confessor – Parrinello 2016, S. 70/123.

<sup>96</sup> Schneider – Stichel 2003, S. 379 (Fußnote 5).

<sup>97</sup> Wagner 1973, S. 37, 38.

<sup>98</sup> Wagner 1973, S. 34.

<sup>99</sup> Wagner 1973, S. 38.

6 orientiert und vom Chor gesungen wird: „*Heilig, heilig, heilig, Herr Sabaoth; erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe!* [...]“<sup>100</sup>

Im Folgenden soll jedoch nicht auf das Sanctus selbst eingegangen werden, sondern auf die zuvor erfolgte „Beschreibung“ der visionären Gestalten. Im letzten Abschnitt des Gebets dankt der Priester Gott dafür, dass er die irdische Liturgie annimmt, obwohl ihn „*Tausende von Erzengeln und Zehntausende von Engeln umgeben, die Cherubim und die Seraphim, die sechsflügeligen, vieläugigen, schwebenden und fliegenden.*“<sup>101</sup>

Dieser Absatz überrascht in seinem Aufbau, scheint er die Charakteristika der Cherubim und Seraphim auseinanderzuziehen und sie scheinbar willkürlich anzuordnen. Folgt man dem für uns heute logisch erfolgendem ABAB-Prinzip von Reimen, so ergibt sich eine doch ungewohnte Vorstellung der Wesen:

„[...] *die Cherubim und die Seraphim,  
die sechsflügeligen, vieläugigen,  
schwebenden und fliegenden.*“

Durch diese Leseweise erscheint es, dass jene Attribute, welche genau den biblischen Texten und den Gestalten per se zugeordnet werden können, vertauscht wurden: Die Cherubim erhalten ein weiteres Flügelpaar und die Seraphim sind am ganzen Körper mit Augen übersät. Eine weitere Leseweise des Verses würde eine Ausdehnung auf vier, wenn nicht sogar sechs Wesen erlauben: Cherubim und Seraphim, Sechsfügelige und Vieläugige, Schwebende und Fliegende.<sup>102</sup> Allerdings erscheint mir letztere Auslegung noch absurder als die vorherige. Hätten diese nicht mit einem entsprechenden Artikel („*tá*“) gekennzeichnet werden müssen? Allein jedoch die Zuweisung der einzelnen Charakteristika hin zu eigenständigen Wesen ist auf Grund der Tatsache, dass diese Vorstellung in keinem weiteren Text oder Bild erscheint, nicht plausibel. **Der** liturgische Text der byzantinischen Kirche würde keine neuen Wesen aus dem Nichts einführen, ohne eine fundierte theologische Auseinandersetzung.

Die Problematik der Lesbarkeit des Verses bietet Grundlage für die Forschungsmeinung, dass dieser Chiasmus der Chrysostomos-Liturgie schuld an der „Verwirrung“ der Attribute von Seraphim und Cherubim in der abbildenden Kunst gewesen sei und somit bereits zu einem frühen Zeitpunkt eine Verwirrung zwischen den Typen fassbar.<sup>103</sup> Dass jedoch dieser eine kurze liturgische Ausdruck „Schuld“ an den unterschiedlichen Darstellungsweisen der Wesen sein soll, ist auszuschließen. Vielmehr geht es, wie bereits im kunsthistorischen Teil ausgeführt wurde, um die Wiedergabe des Konzepts **der** himmlischen Wesen vor Gott. Chrysostomos, oder jenen Liturgen, die jenen Teil in den Ritus einführen indirekt vorzuwerfen, sie hätten nicht gewusst, welche Attribute welchem Wesen zuzuordnen seien und dadurch anzunehmen, dass alle ihnen Folgenden nicht in der Lage gewesen wären im biblischen Text die ursprüngli-

100 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126.

101 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126.

102 Pallas 1978, S. Sp. 84.

103 Wulff 1894, S. 26; Pallas 1978, S. Sp. 66.

che Beschreibung nachzulesen, ist absurd. Jeder einzelne Abschnitt der byzantinischen Liturgie wurde in den Jahrhunderten überarbeitet und unterlag komplexen theologischen Diskursen. Gleichermäßen statten die Apostolischen Konstitutionen die Cherubim mit den sechs Flügeln der Seraphim aus.<sup>104</sup>

Es stellt sich die Frage, ob dies Ausdruck der Vorstellung ist, dass die Seraphim als Cherubim und als ein und dieselben Wesen verstanden werden. Allerdings ist möglich, dass kein direkter oder bewusster Bezug zu den Seraphim Jesajas hergestellt wird, sondern, dass man die Wesen der Offenbarung zitiert. Diese haben je Wesen sechs Flügel.

Ich gehe daher nicht davon aus, dass man sich nicht bewusst, war welche Attribute welcher Gestalt zuzuordnen waren, sondern, dass etwas anderes Grund für die eigenartige Anordnung der Adjektive gewesen sein muss.

In einem methologischen Seminar bei Therese Fuhrer war es mir möglich mit ihr und unter anderem Peter Gemeinhardt eben jene Textpassage ausführlich zu diskutieren. Während der Diskussion wurde dabei angemerkt, dass die Lösung des Problems darin liegen könnte, die Rezitation des Textes durch den Priester in Verbindung mit einer performativen Aktion zu verstehen oder zumindest den Vortrag in einer rhythmisierten Fassung zu untersuchen. Es bleibt zu überlegen, ob der Priester durch eine entsprechende Handbewegung oder die explizite Betonung die sechs Flügel und die vielen Augen am Ende wieder den „richtigen“ Wesen zugeordnet hat. Dies ist eine Mutmaßung und noch schwerer zu belegen als die vorherigen Vorschläge, allerdings sollte im Hinterkopf behalten werden, dass der liturgische Text, wie wir ihn kennen, einem Ritus und folglich einer entsprechenden Praxis zu Grunde lag, deren Ausführung wir kaum noch kennen.

Wie auch immer am Ende die ursprüngliche Vortragsweise ausgesehen hat, so scheint es mir letzten Endes weniger darum zu gehen, den Wesen exakt ihre Attribute zuzuweisen, sondern das Konzept jener visionären Gestalten Jesajas und Ezechiels im Ritus wiederzugeben. Die Bibeltexte selbst geben keine konkreten Beschreibungen der Wesen vor, sondern vermitteln eher den Eindruck der Geschöpfe, die Teil einer Theophanie sind und je mehr man versucht ihr Aussehen anhand der Beschreibungen zu verstehen, desto mehr entziehen sie sich dem eigenen Verständnis. Meines Erachtens geht es den Autoren der Chrysostomos-Liturgie somit nicht darum konkret die Eigenschaften zuzuweisen, sondern eine Sphäre himmlischer Geschöpfe hervorzurufen, die im folgenden Gottes Herrlichkeit lautstark besingen.

<sup>104</sup> Schönberger 1954, S. 429; Metzger 1987, S. 77 (VII, 35.3): »[...] *Les saints séraphins et les chérubins aux six ailes te chantent l'hymne de victoire, ils s'écrient et leur voix jamais ne se tait: „Saint, saint, saint le Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.“* [...]«; Metzger 1987, S. 193 (VII, 12.27): »[...] *devant toi se prosternent les innombrables armées des anges archanges, seigneureries, trônes, principautés, autorités, puissances, armées éternelles; les chérubins et les séraphins aux six ailes, dont deux pour se couvrir les pieds, deux pour la tête, deux pour voler, avec les mille milliers d'archanges et les myriades d'anges, ils crient sans cesse et d'une voix qui jamais ne se tait, et que tout le peuple s'y joigne: Saint, saint, saint le Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de sa gloire, béni es-tu pour les siècles, Amen!*«.

Dem gegenüber steht das Eucharistische Gebet der Basilios-Liturgie, welche eine genaue Beschreibung und Zuordnung der Charakteristika der Seraphim und Cherubim vorlegt: „[...] *Dich loben die Engel, Erzengel, Throne, Herrschaften, Mächte, Gewalten, Kräfte und die vieläugigen Cherubim. Rings um dich stehen die Seraphim, ein jeder mit sechs Flügeln; mit zweien bedecken sie ihr Angesicht, mit zweien ihre Füße, und mit zweien schweben sie und jauchzen einander zu mit unermüdlichem Mund nie verstummende Lobpreisungen.*“<sup>105</sup>

Die vorzufindende Beschreibung lässt keinerlei Zweifel und zieht eine direkte Verbindung zu den biblischen Visionsberichten. Im Gegensatz zu der Chrysostomos-Liturgie scheint das Bedürfnis zu bestehen, eben eine konkrete Beschreibung und Zuordnung der Wesen zu vollziehen. Der Lobgesang wird eindeutig den Seraphim zugewiesen und lässt nicht offen, ob es nur die Seraphim singen, oder gewissermaßen alle himmlischen Wesen von Engeln und Erzengeln bis hin zu Cherubim und Seraphim. Dies ist ebenfalls in Kyrill von Jerusalems Mystagogischer Katechese zu lesen, die sich an dem eucharistischen Gebet orientiert: Einmal mehr wird zudem deutlich, dass die Gemeinde („wir“) die Lobpreisung gemäß den Seraphim singen und so Teil des himmlischen Gesanges werden.<sup>106</sup>

Es stellt sich die Frage, ob der Passus der Chrysostomos-Liturgie für die Autoren der Basilios-Liturgie zu ungenau war und daher das Bedürfnis entstand, das entsprechende Eucharistie-Gebet zu präzisieren. Allerdings kann nicht gesagt werden, welche der beiden liturgischen Schriften die ältere ist, auch wenn die liturgische Forschung derzeit davon ausgeht, dass Basilios Schriften älter sind, ist auch die Vorstellung der „Korrektur“ des Eucharistischen Gebets durch Basilios nicht überzeugend. Stattdessen könnte die Genauigkeit auf einer engeren Verbindung zu den Bibeltexten bestehen, denn den Passus der Chrysostomos-Liturgie als „falsch“ anzusehen, ist nach wie vor problematisch. Ohne weiteres können die sechs Flügel den Cherubim zugeordnet werden und, da es keine genauere Beschreibung der Seraphim gibt, ist es möglich, dass sie selbst mit Augen übersät sind. Vielleicht lehnt sich der Passus mehr in seiner Beschreibung an die Johannesoffenbarung und ihre „hybriden“ Wesen, die sowohl Cherubim als auch Seraphim oder auch ganz und gar nicht sein könnten.

Letzten Endes kann von meiner Position aus nicht gesagt werden, welcher Einfluss hinter der kryptischen Formulierung der Chrysostomos-Liturgie steckt. Mit Sicher-

<sup>105</sup> Kallis u. a. 2015 (1989), S. 208–210.

<sup>106</sup> Kyrill von Jerusalem – Röwekamp 1992, S. 150 (V. Myst. Kat., 6): „*Danach gedenken wir des Himmels, der Erde und des Meeres, der Sonne und des Mondes, der Sterne, der ganzen vernunftbegabten und nicht vernunftbegabten Schöpfung, der sichtbaren und der unsichtbaren, der Engel, der Erzengel, der Mächte, der Herrschaften, der Kräfte, der Gewalten, der Throne und vieläugigen Kerubim. Mit Macht sprechen wir das Wort Davids: ‚Preiset den Herrn mit mir!‘ (Ps 34,4: LXX Ps 33,4) Wir gedenken auch der Serafim, die Jesaja im Heiligen Geist im Kreis um den Thron Gottes stehen sah (vgl. Jes 6,2f.). Mit zwei Flügeln bedecken sie das Gesicht, mit zweien die Füße und mit zweien fliegen sie. Dabei sprechen sie: Heilig, heilig, heilig, Herr Zebaot. Und wir sprechen diese Preisung, die uns von den Serafim überliefert ist, um Anteil zu bekommen am Gesang der überweltlichen Heere.*“

heit müsste hierzu die Historie des Textes genauer auf Anzeichen von Veränderungen untersucht werden. Natürlich ist es annehmbar, dass die Basilios-Liturgie mit ihrem Eucharistiegebet auf eben jenes reagiert und versucht Klarheit zu schaffen oder aber ganz andere Beweggründe zwischen der exakteren Wiedergabe stecken. Interessant wäre zu untersuchen, welches Gebet im Ritus dominiert. Dadurch kommt eine weitere Ebene ins Spiel, die heute nur schwer nachvollzogen werden kann: Die aktive/performative Umsetzung des liturgischen Ritus im byzantinischen Zeitalter. Womöglich existierte die heute gesehene „Problematik“ nicht und lässt sich durch ein rhythmisches Rezitieren in Verbindung mit einer möglichen Performanz auflösen.

#### 2.1.4 Die Geräusche der Tiere und die liturgische Vorstellung Patriarch Germanos I.

Eine weitere interessante Eigenheit des soeben besprochenen Passus, ist die Nennung von vier Lauten im Text der Chrysostomos-Liturgie: „[...] *Die den Siegesgesang singen* [ᾄδοντα], *rufen* [βοῶντα], *jauchzen* [κεκραγῶτα] *und sprechen* [λέγοντα] [...].“<sup>107</sup>

Die im Anschluss an den Chiasmus erfolgende Ankündigung des Siegesgesangs, der womöglich nicht nur von den Seraphim, sondern auch von Cherubim sowie Engeln und Erzengeln gesungen wird, lässt einen gewissen imaginativen Lärmpegel in jenem Teil des Eucharistie-Gebets vermuten und leitet zum abschließenden Sanctus über.<sup>108</sup> Dabei wird der Text vor allem durch biblische Visionsberichte geprägt: So finden sich die Gestalten Jesajas und ihr dreimal Heilig Rufen wieder, aber auch jene Ezechiels. Als neues und weiteres Element erscheinen tausende und unzählige Diener vor dem göttlichen Thron bei Daniel.<sup>109</sup> Die Kombination der Verse von Jesaja 6 und Daniel 7 geht auf eine bereits bestehende Tradition zurück. Der erste Klemens-Brief kombiniert in ähnlicher Weise, wie der liturgische Text die beiden Textstellen: „*Denn die Schrift sagt: Zehntausendmal zehntausend standen vor ihm, und tausendmal tausend dienten ihm und riefen: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Sabaoth, die ganze Schöpfung ist voll seiner Herrlichkeit.*“<sup>110</sup> So lässt vor allem der erste Klemens-Brief annehmen, dass in der Chrysostomos-Liturgie der Gesang von allen Wesen, einschließlich aller Engel, Erzengel, Cherubim und Seraphim vollzogen wird. Die Autoren des liturgischen Textes verstehen dabei Engel und Erzengel als abertausende und unzählbare Himmelswesen, wie sie bei Daniel genannt werden.<sup>111</sup>

Eine interessante, auf den ersten Blick unscheinbare Vorstellung des liturgischen Passus zeigt das theophanische Apsisfresko der Haçlı Kilise in Kılcılçukur, Kappadokien

107 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126, 127.

108 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126: „*Heilig, heilig, heilig, Herr Sabaoth; erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe! Gesegnet sei der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe!*“

109 Wagner 1973, S. 97; Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 1232 (Dan 7,10): „[...] *Tausendmal Tausende dienten ihm, und Unzählige erhoben sich vor ihm.*“

110 Zeller 1918, S. 48 (1. Klemensbrief 34,7); weitere Beispiele der frühen Textkombination findet sich bei Wagner 1973, S. 98 (v.a. Fußnoten 5–13).

111 Wagner 1973, S. 98.

aus dem 9. Jh. (Abb. 36): In der Apsiskalotte erscheint Christus in der Mandorla thronend auf vier Wesen des Apokalypse-Typus. Diese tragen jeweils einen geschlossenen Codex mit sich. Außerhalb der Mandorla erscheinen links ein sechsflügeliges Wesen im Hagia Sophia-Typus, inschriftlich benannt als „ΕΞΑΠΤΕΡΥΤΟΝ“ (dt.: sechsflügelig) und rechts ein Tetramorph, als „ΠΟΛΟΙΟΜΑΤΟΝ“ (dt.: mehräugig) bezeichnet.<sup>112</sup> Beide Wesen werden von je zwei ineinander verschränkten flammenden Rädern begleitet, die jeweils zwischen ihnen und der mittig positionierten Mandorla abgebildet werden. Doch die drei unterschiedlichen Erscheinungsformen der Wesen sei nicht an dieser Stelle als ungewöhnlich bezeichnet, sondern die Beigabe von Inschriften neben den Gestalten auf denen Christus thronet. Jeweils in Kopfnähe sind bei ihnen mit Lauten assoziierte Begriffe angebracht: Neben dem Adler steht „ΑΔΟΝΤΑ“ geschrieben, neben dem Stier „ΒΩΤΑ“, neben dem Löwen „ΚΑΙΚΡΑΓΟΤΑ“ und wiederum neben dem menschlichen Gesicht „καιλεγοντα“.<sup>113</sup> Interessanterweise unterscheidet sich der Laut des Löwen im Fresko vom ursprünglichen Text, wo er jauchzt („κεκραγότα“) und nun in der Kirche „brüllt“. Denn ebenso wie beim Laut des Menschen „λέγοντα“ (dt.: „sprechen“), dem ein „καί“ (dt.: „und“) vorgesetzt wird, wird „κεκραγότα“ zu „καί κραγότα“. Im Gegensatz zu dem menschlichen Laut, der gemäß der Chrysostomos-Liturgie mit einem „und“ („καί“) wiedergegeben wird, ist „κεκραγότα“ an und für sich noch Teil der durch Kommata getrennten liturgischen Auflistung. Es scheint sich hier somit um eine Neuinterpretation des liturgischen Textes zu handeln. Der Hintergrund für diese kleine, aber entscheidende Umänderung kann nicht erklärt werden. Vielleicht aber ist es in dem Sinne zu verstehen, dass man den Löwen nicht wider seine Natur jauchzen lassen wollte und stattdessen die Apsis mit seinem Gebrüll erfüllen lässt.<sup>114</sup>

Diese Darstellungsweise erinnert, unabhängig vom liturgischen Text, stark an die Vorstellung der Wesen bei Ezechiel und Jesaja: So lässt die sich dröhnend vorzustellende Stimme des jeweils rufenden Seraph die Türzapfen erzittern.<sup>115</sup> Die ezechielschen Wesen zeichnen sich durch ihren lauten rauschenden Flügelschlag aus, der vor allem im ersten Kapitel Ezechiels mit dem Lärm von Wassermassen, einer großen Menschenansammlung oder dem eines Heerlagers verglichen wird.<sup>116</sup> In beiden Fällen gleicht der Flügelschlag der Stimme von El Schaddai, ein Name Gottes, der seine Allmacht betont.<sup>117</sup> Zwar werden die apokalyptischen Gestalten nicht mit Geräuschen assoziiert, allerdings rufen sie ununterbrochen das dreimal Heilig.<sup>118</sup> Eine Bibelstelle explizit als ideologische Grundlage des Freskos zu bezeichnen ist jedoch nicht möglich, denn in

112 Thierry – Thierry 1964, S. 252.

113 Thierry – Thierry 1964, S. 252.

114 Natürlich könnte es sich um das Resultat eines Missverständnisses zwischen Liturg und „Künstler“ halten. Allerdings sollte vermieden werden, zu voreilig über das intellektuelle Fassungsvermögen der Kirchenausstatter zu urteilen und dabei den möglichen ursprünglichen Beweggrund aus den Augen zu verlieren.

115 Jes 6,4.

116 Ez 1,24; 10,5.

117 Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013, S. 118.

118 Offb 4,8.

keinem der Verse wird die Vielfältigkeit des Rufens der Gestalten weiter definiert: Sie rufen das dreimal Heilig, mehr nicht.

Vielmehr scheint auf die Vorstellung „hinter“ dem Apsisfresko der bereits vorgestellte liturgische Passus des Eucharistiegebets eingewirkt zu haben: Das dröhnende Rufen, das gewaltige Rauschen der Flügelschläge und zugleich die einhergehende Assoziation mit der Stimme von Gott bildet eine immense Geräuschkulisse, die vielleicht annähernd im biblischen Text, jedoch nicht ohne weiteres in einem Bild wiedergegeben werden können. Den Tieren Verben zuzuweisen, die zum einen ihr individuelles Rufen darstellen, aber auch gleichzeitig den „Lärm“ um Gott ausdrücken, scheint eine plausible Folge der bildlichen Textauslegung. Doch es fehlt ein Schritt, denn weshalb werden jene Verben („ἄδοντα“, „βοῶντα“, „κεκραγῶτα“, „λέγοντα“) verwendet? Sie scheinen zwar eine starke Onomatopoesie der Rufe der Wesen zu beschreiben, werden jedoch weder in der Bibel erwähnt oder aber im liturgischen Text konkretisiert.

Das Apsisfresko der Haçlı Kilise beschreibt ein einmaliges Auftauchen der künstlerischen Ausgestaltung des liturgischen Passus. Es sind bislang keine weiteren vergleichbaren Darstellungen bekannt, weshalb im Apsisfresko ein regionales Phänomen der Zusammenführung der bestehenden Ikonographie der ezechielschen Wesen und des liturgischen Textes zu erkennen ist. Dieses versucht eben jene gewaltige Geräuschkulisse der Gestalten in der Apsis wiederzugeben. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die betreffenden Inschriften in der Apsis vom Standort des „regulären“ Kirchenbesuchers aus nicht entziffert werden konnte und so ein „liturgisches Geheimnis“ entstand. Dieses konnte nur von Personen erfasst werden, die nahe an der Apsis auftraten, also vom Priester und seinen Co-Zelebranten. Und selbst wenn der Kirchenbesucher die Verben hätte theoretisch lesen können, so kann nicht gesagt werden, ob er dazu überhaupt in der Lage war. Auffällig bleibt jedoch der augenscheinliche Bezug zur Liturgie und es stellt sich die Frage, welche Motivation und Inspiration hinter dem Hinzufügen der vier Inschriften bei den ezechielschen Gestalten in der Apsis steckt. Versucht man die Verbindung von Himmel und Erde sowie das Verwischen ihrer sphärischen Grenzen im liturgischen Ritus durch das Hinzufügen einer „realen“ Geräuschkulisse zu betonen, oder könnte eine weitere Erklärung Grund für die Ausgestaltung sein?

Nach einer Untersuchung liturgisch relevanter Schriften, fällt neben dem Text der Chrysostomos-Liturgie die liturgische Beschreibung des Patriarchen Germanos von Konstantinopel ins Auge.<sup>119</sup> So schreibt er in seiner Abhandlung über die himmlische Liturgie Konstantinopels den vier Wesen, auf denen Christus thront, eben jene Laute zu, die im Apsisfresko von Güllüdere und in der eigentlichen Liturgie auftauchen.<sup>120</sup>

119 Inwieweit die mittlerweile ins Englische übersetzte Schrift „*On the divine liturgy*“ tatsächlich von Germanos stammt oder nicht, wie u. a. Johann P. Kirsch annimmt (vgl. Kirsch 2019 (1909)), kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Nach den Text-kritischen Untersuchungen von Bornert kann jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Germanos der Verfasser ist (Bornert 1966, S.160).

120 Germanos I. – Meyendorff 1984, S. 93 (Kap. 41).

Zwar ist aus seiner Schrift nicht erkenntlich, woher genau die vier Verben zu stammen scheinen, jedoch zieht er die Verbindung zu dem lauten Rufen der Seraphim:

„[...] *And the priest contemplates and proclaims the thrice-holy glorification of the seraphic powers and of the four-fold creatures. With the overshadowing Cherubim* [τῶν μὲν χερουβὶμ ἐπισκιαζόντων] *and the Seraphim* [τῶν σεραφίμ κεκραγόντων] *who cry aloud, he [the priest] exclaims: ‘Singing the triumphant hymn, shouting, proclaiming and saying,’*<sup>121</sup> *then ‘Holy, holy, holy Lord of Sabaoth’ – this is the thrice-holy and one God of the powers – ‘Hosanna in the highest, blessed is he who comes in the name of the Lord.’ [...]*”<sup>122</sup>

Stärker als der eigentliche liturgische Text, setzt Germanos den Siegesgesang mit den Seraphim und Cherubim in einen Zusammenhang und lässt keinen Zweifel daran, dass sie es sind, die jenen Gesang vollziehen – ohne jene abertausenden Engel, die das Eucharistiegebet noch erwähnt. Man könnte sogar so weit gehen, dass es einzig die Seraphim sind, die auf vier Arten (singend, rufend, jauchzend und sprechend) den Gesang vollziehen. Dafürsprechen würde die Ankündigung des zu Beginn zitierten Abschnitts (siehe oben), dass der Priester die dreimal heilige Verherrlichung der seraphischen Mächte und der vier-gestaltigen Wesen vorträgt. Daraufhin wird diese genauer beschrieben, wie diese von Seraphim und Cherubim vollzogen wird: Die Seraphim rufen laut und die Cherubim überschatten und verdunkeln („ἐπισκιαζόντων“) dabei die Szenerie, wenn man nicht sogar von verbergen sprechen möchte. Letzteren scheint kein Laut ihrer Stimme zugeschrieben zu werden. Könnte es sich um eine Andeutung des *Dunklen Stils* der Wesen handeln, wodurch die Cherubim nicht durch ihren Gesang am Sanctus teilnehmen, sondern dafür sorgen, dass obschon himmlische und irdische Liturgie im Ritus sinnbildlich ineinander übergehen und dadurch die Zelebranten die visionären Wesen erblicken, sie die Cherubim und Seraphim dennoch nicht begreifen können?

Im vierten folgenden Absatz jedoch erklärt Germanos, dass sich die vier Wesen der vieläugigen Cherubim am Sanctus beteiligen. So rufen Löwe, Rind und Mensch jeweils „heilig“, der Adler hingegen fügt „Herr Sabaoth“ hinzu. Diese Ausrufe wiederholen sie dreimal antiphonisch und verdeutlichen dadurch die Präsenz Gottes, welcher auf einem erhobenen Thron erscheint.<sup>123</sup> Dass eine starke Vermischung der Visionen Jesajas und Ezechiels vorliegt, wird sofort im Anschluss sichtbar, da auf das Rufen der

121 An dieser Stelle sei eine bessere Übersetzung angemerkt, da ohne Bezugnahme zum griechischen Text („Τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ἄδοντα, βοᾶντα, κεκραγόντα καὶ λέγοντα“) der Eindruck entstehen könnte, dass das Verb „singen“ aus der Verbabfolge losgelöst ist und dadurch den Akt des Singens der folgenden Zeilen stärker betont wird. Stattdessen sollte, angelehnt an die deutsche Übersetzung von Kallis ( Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126) die englische Übersetzung wie folgt angepasst werden, auch wenn die von Paul Meyendorff wiedergegebene Transkription etwas glatter/schöner klingt: „*The triumphant hymn singing, shouting, proclaiming and saying*“.

122 Wagner 1973, S. 93 (Kap. 41).

123 Germanos I. – Meyendorff 1984, S. 95 (Kap. 41): Im liturgischen Ritus selbst wird dies durch Diakone und Flabella ausgedrückt, welche Germanos als Allegorien zu den imaginativ anwesenden sechsflügeligen Seraphim und vieläugigen Cherubim versteht.

vier Wesen die Beschreibung der Sündenreinigung Jesajas durch einen Seraph erfolgt und zu der Beschreibung der Kommunion und Christi Opfer überleiten.

Der Bezug zur byzantinischen Liturgie im Kirchenfresko in Güllüdere liegt offensichtlich vor. Das Hinzufügen der Verben scheint der Versuch zu sein, den unbekanntem Ursprung dieser eigenartigen Verben des Lobgesangs zu erklären und zugleich die Aussage, dass Gott von Engeln und Erzengeln, Cherubim und Seraphim umgeben ist, zu verbildlichen. Die seitliche Aufstellung zweier Erzengel sowie das Erscheinen eines sechsflügeligen und eines tetramorphen Wesens – links und rechts der Mandorla – würde für eine Auslegung der Ikonographie im Sinne des Eucharistiegebets sprechen.<sup>124</sup> Dennoch könnte die Verbindung zur liturgisch-vertieften Auslegung des Patriarchen Germanos möglich sein. Es ist er, der im Zusammenhang mit dem Eucharistiegebet die einzelnen Gestalten Ezechiels in das Sanctus-Rufen einbaut. Und nicht nur das: Die Verbindung des Rufens der einzelnen Tiere zum thronenden Gott ist durch die Wiedergabe des thronenden Christus, auf den visionären Wesen im Apsisfresko von Haçlı Kilise, offensichtlich. Der Konnex von Bild und Text lässt einen Teil der Liturgie real werden, wodurch einmal mehr die Grenzen zwischen Himmel und Erde aufgehoben werden, wenn gleich das darunterliegende Freskoband von der obigen Szenerie abgegrenzt ist. Diese Realität wird nicht nur durch das Rufen der Wesen während des Eucharistischen Gebets ausgedrückt, sondern auch durch das allegorische Verständnis der Diakone und Flabella als ritueller Ausdruck von Seraphim und Cherubim.

Doch weshalb könnte eine kappadokische Kirche des 9. Jh., die keinen offensichtlichen Kontakt zu Germanos hat, seine Vorstellung der liturgischen und akustischen Erscheinung von Seraphim und Cherubim in ihr Bildprogramm einarbeiten?

Ein Blick auf Germanos Leben könnte eine Lösung anbieten: Dank seiner stets ikonodulen Einstellung, die ihm letzten Endes seinen Platz als Patriarch, während des ersten Bilderstreits in Konstantinopel kostete, wird Germanos am zweiten Konzil von Nicäa, welches das Ende des ersten Bilderstreits einläutet und zudem die Wiedereinführung des Engelskultes in die byzantinische Theologie absegnet,<sup>125</sup> in den Kreis der auf Diptychen verehrungswürdigen Heiligen mit aufgenommen. Beharrt man auf der Idee einer Hommage des Apsisfreskos an Germanos, seiner liturgischen Auslegung und dessen Aufnahme in den Kreis der Heiligen, so könnte man einen *terminus post quem* der Datierung des Apsisfreskos einführen:

Davon ausgehend, dass die Kirche erst im 9. Jh. erbaut und ausgemalt wird, ist ein Dekor mit Bezug zu einem der ikonodulen Vertreter in der Phase des zweiten Bilderstreites kaum denkbar. Zumindest während der Regentschaft von Leon V., also zwischen den Jahren 813–820, der mit großer Härte an der ikonoklastischen Einstellung festhält und diese durchzusetzen versucht. Die beiden nachfolgenden byzantinischen

124 Kallis u. a. 2015 (1989), S. 126: „[...] Wir danken dir auch für diese Liturgie, die du aus unseren Händen anzunehmen geruht hast, obgleich dich Tausende von Erzengeln und Zehntausende von Engeln umgeben, die Cherubim und die Seraphim, die sechsflügeligen, vieläugigen, schwebenden und fliegenden.“

125 Ernst 2007, S. 689.

Kaiser Michael II. (820–829) und sein Sohn Theophilos (829–842) sind ebenfalls dem ikonoklastischen Lager zuzurechnen, auch wenn die Verfolgung und Einschränkung der ikonodulen Anhänger weit weniger konsequent ausfällt, wie bei Leon V.

Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass sämtliche Gesichter des Apsisfreskos zerstört und ausgeschlagen wurden. Dies gibt wiederum einen Hinweis auf eine ikonoklastische Motivation, jedoch nicht unbedingt auf eine Zerstörung der Gesichter zur Zeit des byzantinischen Ikonoklasmus. Es ist auf Grund der Befunde anzunehmen, dass die Ausgestaltung der Apsis in den Jahren vor Beginn des zweiten Bilderstreits erfolgt sein müsste. Die für die Freskoanfertigung in Frage kommende Zeit würde in die Jahre zwischen 787, dem offiziellen Ende des 1. Bilderstreits am 2. Konzil von Nicäa und 813, dem Beginn der Regentschaft Leon V. fallen. Für einen Zusammenhang mit dem Konzil von Nicäa würde die damit einhergehende Wiedereinführung des Engelskultes und die sehr auf die himmlischen Wesen um Christus fokussierte Apsisausgestaltung sprechen. Dieser Zusammenhang müsste jedoch noch eingehender untersucht werden. Die Frage, ob die Wiedereinführung des Engelskultes tatsächlich eine steigende Popularität der ikonographischen Wiedergabe von Engeln provoziert, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

Allerdings ist meines Erachtens der Zusammenhang des Apsisfreskos zu der liturgischen Ausführung des ikonodulen Patriarchen Germanos nicht von der Hand zu weisen. Allein die historische Einbettung des Freskos zwischen dem ersten und zweiten Bilderstreit legt nahe, dass in der kurzen ikonodulen Phase durchaus ein bewusster Bezug zu Germanos gesetzt wurde.

Wenn diese Verbindung nun tatsächlich besteht, stellt sich die Frage, warum das kirchenpolitisch „heiße“ Fresko nicht gänzlich von den sogenannten Bilderstürmern zerstört wurde, sondern einzig die Gesichter der abgebildeten Figuren und Gestalten? Hintergrund könnte der sein, dass der eigentliche Bezug zu Germanos nicht offensichtlich ist, sondern als Anlehnung an die Chrysostomos-Liturgie verstanden wurde. Da die Bilderzerstörer folglich die liturgische Beschreibung des Germanos nicht kannten, waren sie sich der bestehenden ikonodulen Aussage schlichtweg nicht bewusst und zerstörten einzig das für sie offensichtlich störende, nämlich die Gesichter. Trotz diesen ikonoklastischen Eingreifens in das Fresko, besteht die ikonodule Aussage des Apsisfreskos der Haçlı Kilise bestehen.

Vermutlich ist man zur Zeit der Fertigung des Freskos nicht davon ausgegangen, dass kurze Zeit später eine zweite bilderfeindliche Phase anbrechen würde. Vielmehr, so scheint es, sollte das Ende des ersten Bilderstreits „feierlich“ durch eine durch und durch ikonodule Apsisgestaltung eingeläutet werden. Und selbst während des zweiten Bilderstreits bleibt die Kernaussage erhalten: Das Apsisfresko symbolisiert beständig den unterschwelligsten Widerstand gegen den Ikonoklasmus.

2.1.5 Die imaginäre Geräuschkulisse von Seraphim und Cherubim im Ritus  
Inwieweit es letzten Endes weitere Kirchen gegeben hat, die der Einbindung der liturgischen Beschreibungen von Germanos in der Haçlı Kilise folgen, ist dahingehend unerheblich, als dass es vielmehr – wenngleich singulärer – Ausdruck eines Verständnisses ist, dass eine wichtige Dimension der Wesen in dieser Arbeit mit einbezieht:

Wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde, sind Cherubim und Seraphim elementarer Bestandteil der Kirchengestaltung im byzantinischen Reich. Davon auszugehen, dass der liturgische Ritus und die Abbildungen im Kirchenraum nicht miteinander korrespondieren kann, wie noch zu sehen sein wird, negiert werden. Die byzantinische Liturgie vollzieht sich als zeitgleiches Geschehnis der himmlischen Liturgie mit den Engeln als Konzelebranten. Des Weiteren erfährt der Ritus eine christologische Auslegung. Beiden Interpretationen stehen die Fresken oder Mosaiken der Kirchenräume gegenüber und unterstreichen die jeweiligen Handlungen. Sei es die Darstellungen des Lebens Christis oder die Heiligen, Kirchenväter, Engel sowie Cherubim und Seraphim, die im jeweiligen Raum vorzufinden sind – gemeinsam schaffen Bild und Text eine fest miteinander verwobene Sphäre, die den Gläubigen in den Himmel entrückt und ihn nicht mehr unterscheiden lässt, wo er sich befindet: Im Himmel oder auf Erden?

Das Verständnis, dass Seraphim und Cherubim, an all dieser Inszenierung teilhaben, steigert die Gewaltigkeit der Wesen: Ihr Gesang des Trishagions oder Cherubikons überhöht das Geschehen und lässt Gott für den Gläubigen im Moment realer denn je werden, ohne ihn jedoch darzustellen. Sie verdeutlichen seine Präsenz, sowohl im Gesang als auch im Abbild. Doch nicht nur ihr akustisches Erscheinen in Form der liturgischen Gesänge, der imaginativen Vorstellung ihrer lärmenden Präsenz oder ihr visuelles Auftreten im Wanddekor trägt zu dieser Sphäre bei: Im performativen Sinne erscheinen Seraphim und Cherubim bereits seit dem Ende des 6. Jh. Im Folgenden Kapitel soll daher ein weiterer wichtiger Aspekt betrachtet werden, der noch heute in der orthodoxen Liturgie präsent ist: Die Darstellung der Seraphim und Cherubim auf liturgischen Flabella, die unter anderem den Großen Einzug begleiten.

## 2.2 Performanz – Seraphim und Cherubim auf Liturgischen Flabella, ein Fallbeispiel

Die imaginäre Performanz der Wesen wird vornehmlich durch den Klerus ausgedrückt. Die Kirchenbesucher nehmen hauptsächlich Teil an den Gebeten sowie der Verehrung, die sich nach außen hin nur durch das Kreuzzeichen, dem Küssen der Ikonen oder der Proskynese ausdrückt. Die „Laien“ empfangen die Kommunion nicht immer, obwohl die Eucharistie an jedem liturgischen Fest der Byzantiner gefeiert wird. Stattdessen erhalten Sie ein Stück des gesegneten Brotes am Ende des Ritus, wenn Sie zur Verehrung des Kreuzes zum Zelebranten nach vorne kommen.<sup>126</sup>

126 Mathews 1971, S. 112, Hunter-Crawley 2013.

Wie die eigentliche performative Aktivität des Ritus der byzantinischen Kirche ausgesehen hat, kann nur schwer nachgewiesen werden. Zwar sind Kommentare erhalten, die erklären, welche Handlungen den liturgischen Ritus begleiten, allerdings erlauben sie keine Vorstellung des Gesamteindrucks der Zeremonie.

Im folgenden Kapitel wird daher untersucht, welche Vorstellung hinter dem Gebrauch von Flabella steckt und welche Grundlage es ermöglicht eine direkte Verbindung zu den himmlischen Seraphim und Cherubim zu ziehen. Damit einhergehend soll die Frage betrachtet werden, welche Rolle das Flabellum im byzantinischen Ritus und dessen Performanz einnimmt. Die erneute Verbindung von Bild und Schrift, nicht nur im Sinne der liturgischen Fächer, sondern auch unter Einbeziehen des Kirchenraums scheint einen weiteren Hinweis auf die gewissermaßen aktive Rolle der Wesen im Ritus zu geben.

Blieb der liturgische Fächer in der christlichen Liturgie des „Westens“ eher eine Randerscheinung, so erscheint er während des kleinen Einzugs, gemeinsam mit Kandelabern und Weihrauchbrennern im Ritus der östlichen Kirche, vor dem Evangelienbuch.<sup>127</sup> Während des Gottesdienstes halten Diakone bei der Kommunion weiterhin die Fächer.<sup>128</sup> Die früheste, uns bekannte Erwähnung von Flabella im Ritus findet sich in den Apostolischen Konstitutionen um 375 wieder.<sup>129</sup> Es wird beschrieben, wie zwei Diakone links und rechts des Altars Fächer aus dünnen Häuten/Pergament, Pfauenfedern oder Leinentüchern stetig bewegen, um kleine Insekten oder dergleichen vom Altar und den darauf befindlichen Gegenständen fern zu halten.<sup>130</sup> Es ist an dieser Stelle nicht möglich eine Aussage darüber zu machen, inwieweit dieser Brauch bereits etabliert war, scheint er doch seit längerem Bestandteil des liturgischen Ritus zu sein.<sup>131</sup> Obwohl in der Chrysostomos-Liturgie der Gebrauch von Fächern erwähnt wird, ist eine zeitliche Einordnung mit Hilfe des Textes kaum möglich, zumal der heute vorliegende Text nicht mehr mit dem frühchristlichen Liturgien in Verbindung gebracht werden kann. Durch den Einfluss der biblischen Texte über Seraphim und Cherubim, vor allem der Beschreibung der Cherubim als links und rechts der Bundeslade stehend,

127 Johannes Moschos 2008, S. 167 (Kap. 150): Johannes Moschus berichtet, dass die Fächer gleichwohl im Westen im liturgischen Ritus verwendet wurden: „Vergib mir, o heiliger Papst, die Ursache hiervon ist, dass ich nicht wie gewohnt der Heiligen Geist herabkommen sehe, und deshalb sagte ich es nicht zu Ende auf. Doch gebiete dem Diakon, der den Fächer hält, er möge sich entfernen vom heiligen Altar, denn ich selbst getraue mich nicht, es ihm zu sagen.“ Anscheinend blockiert hier der liturgische Fächer seine Verbindung zum Himmel, denn nachdem sich der Diakon entfernt hat, erscheint der Heilige Geist. Balicka-Witakowska merkt an, dass sich hierbei vor allem die Bedeutung der Fächer stark unterscheidet: Im Laufe der Jahrhunderte wird im Westen die Anzahl der Fächer in der Liturgie reduziert und werden spätestens im 14. Jh. nicht mehr benutzt. Die ehemaligen Fächer werden zu Patenen oder Taufbeckenabdeckungen umfunktioniert (Balicka-Witakowska 2004, S. 22).

128 Fürstenberg 1979, S. 161; heute noch erfreut er sich in der orthodoxen Kirche mit großer Beliebtheit.

129 Balicka-Witakowska 2004, S. 19.

130 Metzger 1987, S. 178, 179 (VIII, 12.3): „[...] de part et d'autre de l'autel, deux diacres tiendront chacun un éventail [λεπτῶν ῥιτίδιον] de fines membranes, ou une plume de paon [πτερόν ταῦνος], ou encore une toile légère [ὀθόνης]; ils chasseront discrètement les petits volatiles, pour qu'ils ne s'approchent pas des coupes.“

131 Fürstenberg 1979, S. 162; Diez u. a. 1969, S. Sp. 231.

erhalten die liturgischen Fächer nach und nach ihre metaphorische Bedeutung.<sup>132</sup> Die liturgischen Fächer werden sogar teilweise als „Cherub“ bezeichnet.<sup>133</sup>

Ein weiterer liturgischer Kommentar erläutert, wie während der Prozession der Diakone, mit dem Abbild der Seraphim das Cherubikon gesungen wird und so den Einzug der Heiligen und Gerechten beschreibt.<sup>134</sup>

Die mystagogische Katechese (Homilie 15) des Theodor von Mopsuestia (ca. 350–428/429) beschreibt, wie – nachdem die eucharistischen Gaben in Schüssel, Patenen und Kelchen auf den Altar gelegt, diese mit Leinentüchern bedeckt werden und die Diakone mit Fächern darüber wehen. Die Assoziation der Gaben auf den Tisch mit dem Leib Christi, der in einer Art „Grab“ auf dem Altar ruht, fügt eine weitere Assoziation der Fächer hinzu. Da imaginativ der reale Leib Christi auf dem Altar liegt, wird ihm als Ehrbezeichnung zugefächert. Dies ist vor allem bei höher gestellten Toten während ihrer Grablegung Sitte.<sup>135</sup>

Doch was bedeutet die Darstellung der apokalyptischen Wesen auf den Flabella im Kontext des liturgischen Ritus und seiner Performanz? Wie bereits erörtert, spiegelt das Zelebrieren der Göttlichen Liturgie auf Erden die himmlische Liturgie wider, wie sie oft in spätbyzantinischer Zeit dargestellt wurde. Die als Diakone abgebildeten Engel symbolisieren nicht deren Rolle im Himmel, sondern stellen eine Verbindung zu den irdischen Diakonen her, die dadurch Christus bei seinem Leidensweg begleiteten. Diese Vorstellung findet sich nicht erst in spätbyzantinischer Zeit, sondern ist bereits in den Homilien Narsais zu lesen, passenderweise in seiner Abhandlung über den Großen Einzug.<sup>136</sup>

132 Balicka-Witakowska 2004, S. 20.

133 Balicka-Witakowska 2004, S. 22.

134 Brightman 1908, S. 390 (49); „Ο χειρουβικός ύμνος ἐμφαίνει διὰ τῆς τῶν διακόνων προοδοποιήσεως καὶ τῆς τῶν ῥιπιδίων σεραφικῶν ἀπεικονισμάτων ἱστορίας τὴν εἴσοδον τῶν ἁγίων καὶ δικαίων ἀπάντων συνεισερχομένων μετὰ τοῦ ἁγίου τῶν ἁγίων ὑπάρχοντος.“ Bornert 1966, S. 171: Bornert führt dieses Beispiel an, um zu zeigen, dass „ἱστορία“ in diesem singulären Fall nicht mit „Geschichte“ als solches zu übersetzen ist, sondern in Verbindung mit einem Abbild steht. Darunter ist zu verstehen, dass es sich um die Wesen der Schrift handelt.

135 Theodorus Mopsuestenus – Bruns 1995, S. 409, 410 (Hom 15, 25–26): „[...] *Du musst dir also vorstellen, daß es ein Sinbild (τύπος) jener unsichtbaren, dienenden Mächte (Hebr 1,14) ist, was die Diakone (διάκονοι) ausführen, sobald sie nun das Stück Brot zur Opferung herbeischaffen, nur mit dem Unterschied, daß sie durch ihren Dienst Christus, unseren Herrn, durch dieses Gedächtnis nicht zum rettenden Leiden schicken. Und sobald sie es nun herbeigeschafft haben, stellen sie es auf den heiligen Tisch zur vollkommenen Vollendung des Leidens, damit wir also davon glauben sollen, daß er in einer Art Grab auf dem Tisch liegt und schon das Leiden empfangen hat. [...] Denn es ist ja auch bei den Vornehmen dieser Welt Sitte, daß, wenn der Leichnam eines Toten auf dem Totenbett liegt, er begleitet wird, während andere ihn zur Ehrbezeugung befächeln. [...] Sie [die Diakone], die zu diesem Dienst bestellt sind, stehen dabei an allen Seiten und fächeln ihm zu.*“

136 Narsai von Nisibis u. a. 1909, S. Homilie 17, 3–4 (vgl. auch Fußnote 2): „[...] *not that these [the deacons] bear the image of the Jews, but [rather] of the watchers [i.e. angels] who were ministering to the passion of the Son. He was ministered to by angels at the time of His passion, and the deacons attend His body which is suffering mystically. [...] And the deacons standing on this side and on that and brandishing [fans] are a symbol of the angels at the head and at the feet thereof [sc. of the tomb]. And all the deacons who stand ministering before the altar depict a likeness of the angels that surrounded the tomb of our Lord.*“ Connolly merkt an, dass die Bezeichnung der Beobachter („watcher“) ein häufiges syrisches Synonym für Engel sei, vor allem im Versmaß.

Der Akt des Fächerns der Flabella ist mit der Flügelbewegung der darauf abgebildeten Seraphim und Cherubim gleichzusetzen. Wie bereits zu Anfang gezeigt wurde, ist im frühjüdischen Verständnis das Flattern der Flügel Ausdruck des himmlischen Preisgesangs der visionären Wesen.<sup>137</sup> Inwieweit diese Vorstellung in die christliche Liturgie übernommen wurde, kann aus Ermangelung von schriftlichen Quellen nicht belegt werden. Allerdings würde dieser Aspekt in die Performanz des liturgischen Ritus passen, zumal jene Flabella im Zusammenhang mit dem Trishagion, dem himmlischen Lobgesang, stehen.

Der syrische Bischof Georgios (der sog. Araberbischof) beschreibt im späten 7. Jh. die ursprüngliche Vorstellung der Liturgie: 12 Diakone sollen mit jeweils einem Flabellum um den Altar und den Priester positioniert werden. Die Assoziation der Fächer mit Flügeln lässt auf eine symbolische Entrückung des Zelebranten schließen. Wie die Wesen selbst, wird er und die Salbung des Myrons vor den Augen der Kirchbesucher von den Diakonen und ihren Fächern verborgen. Sind die Fächer zu anfangs noch mit Federn dekoriert, werden sie bald mit den höchsten himmlischen Wesen dekoriert und mit ihrer Gegenwart assoziiert.<sup>138</sup> So zeigt sich der Fächer nicht nur als Mittel Sichtbares zu verbergen, sondern auch als wichtiges Weiheutensil im byzantinischen Ritus.<sup>139</sup> Spätestens aber seit dem bereits besprochenen Patriarchen Germanos ist von der Vorstellung auszugehen, dass die Diakone samt ihrer Flabella als Allegorien von Seraphim und Cherubim verstanden werden.<sup>140</sup>

### 2.2.1 Seraphim und Cherubim auf liturgischen Flabella

Doch nicht nur, dass die Diakone samt der von ihnen gehaltenen Fächer als symbolische Repräsentanten von Seraphim und Cherubim verstanden werden: Die ältesten uns erhaltenen Flabella belegen, dass bereits mit Einführung des Cherubikons die Wesen auf den Fächern abgebildet werden. Diese beiden Fächer aus vergoldeten Silber wurden in syrischen Schatzkontexten in Riha (Abb. 13) und Stuma (Abb. 14) vorgefunden. Aufbau, Form und Inhalt der beiden Fächer ist beinahe identisch: Eine runde Fläche, entweder mit einem sechsflügeligen Wesen im Hagia Sophia-Typus oder einem vierflügeligen Tetramorph versehen, wird mit 16 stilisierten Pfauenfedern umrahmt.

Bevor ich jedoch zu einer ausführlichen kulturhistorischen Besprechung der beiden Fächer komme, sollen im Kurzen ihre forschungsgeschichtliche Debatte wiedergegeben und problematisiert werden.

<sup>137</sup> Ego 1989, S. 153.

<sup>138</sup> Diez u. a. 1969, S. Sp. 232; vgl. hierzu auch Minov 2020, S. v.a. Fußnote 53.

<sup>139</sup> Diez u. a. 1969, S. Sp. 232.

<sup>140</sup> Germanos I. – Meyendorff 1984, S. 95 (Kap. 41): „[...] *The fans and the deacons are in the likeness of the six-winged Seraphim and the many-eyed Cherubim, for in this way earthly things imitate the heavenly, transcendent, the spiritual order of things. [...]*”

2.2.1.1 Die Fächer von Riha und Stuma – eine kurze Forschungsgeschichte  
 Bereits in meinem Kapitel zur motivischen Verbreitung der Darstellungsformen von Seraphim und Cherubim wurden die besagten Fächer als Teil einer seriellen Produktion liturgischer Gerätschaften in Konstantinopel vorgestellt. Allerdings erkennt Klaus Wessel die Zusammengehörigkeit der beiden Objekte nicht an. Für ihn ist die Tatsache, dass der Fächer aus Riha einen Tetramorphen und der aus Stuma einen Seraph zeigt ein Indiz dafür, dass sie nicht zusammengehören. Dabei bezeichnet er den Seraph als einen „ganz normalen Engel mit Menschengesicht u[nd] ganz normalen Flügeln“. Dass beide, doch sehr ähnliche Fächer unterschiedliche Gestalten zeigen, spricht für ihn im Rahmen der bildlichen Überlieferung, die meist Engel mit einheitlichen Flabella zeigt, gegen eine Zusammengehörigkeit. Allerdings handelt es sich um eine gänzlich andere Darstellungskonvention, der Ikonographie der Himmlischen Liturgie, im Kirchenraum. Seine Einordnung als „ganz normaler Engel“ kann nach den Erkenntnissen des zweiten Teils dieser Arbeit abgelehnt werden. Stattdessen muss an dieser Stelle betont werden, dass sowohl der Fächer aus Riha als auch der aus Stuma exemplarisch für die Wesen des Hagia Sophia- und Tetramorph-Typus gesehen werden können.

Des Weiteren ist für Wessel der Fächer aus Stuma, trotz „*aller stilistischen u[nd] technischen Gleichartigkeit [...] deutlich sorgfältiger*“ gearbeitet – einem Eindruck, dem ich nicht zustimmen kann. Nichtsdestotrotz geht Klaus Wessel davon aus, dass beide Fächer der gleichen Werkstatt entstammen. Er folgert, dass dies wiederum für eine Zusammengehörigkeit der beiden Objekte sprechen würde.<sup>141</sup> Erica Cruikshank Dodd führt sogar an, dass angenommen werden kann, dass derartige kaiserliche Stempel, wie sie auf den Fächern zu finden sind, nur in Konstantinopel geprägt wurden, was nochmal für die serielle Produktion in der Hauptstadt spricht.<sup>142</sup>

Allerdings erkennt Dodd nicht, dass der Fächer aus Stuma keineswegs eine Wiederholung mit fehlenden Elementen der Ezechiel-Vision ist, sondern die Wiedergabe der Wesen im Traum Jesajas abbildet. Vielmehr folgert sie, einen eher unwissenden Präger, der den Tetramorph fehlinterpretiert hat.<sup>143</sup> Stattdessen ist anzunehmen, dass der Fächer mit der Abbildung des Seraphs im liturgischen Sinne eine Ergänzung zu der Darstellung des Cherubs im performativen Ritus bildet. Demnach sind nicht nur die Cherubim in ihrem Hymnus, sondern auch die Seraphim in ihrem dreimal Heilig, durch die beiden Fächer während der liturgischen Feier präsent. Es stellt sich sogar die Frage, ob die Vorstellung, wie sie bereits Germanos verkündet, dass die Diakone und ihre Fächer allegorisch als Seraphim und Cherubim zu verstehen sind, bereits in der Herstellung der Fächer mitschwingt. Durch die Prägung der Wesen auf den Fächern würde die Präsenz der visionären Gestalten im aktiven Ritus einmal mehr vergegenwärtigt und offensichtlich.

141 Wessel 1971, S. Sp. 551.

142 Dodd 1973, S. 34.

143 Dodd 1973, S. 35, 40.

Es sollte des Weiteren nicht davon ausgegangen werden, dass sich der Seraph auf der „Rückseite“ des Fächers befindet, da sich die kaiserlichen Stempel, im Gegensatz zu dem Washingtoner Beispiel, nicht auf der „vorderen“ Seite des Wesens befindet.<sup>144</sup> Meiner Meinung nach betont dieser Umstand einmal mehr den seriellen Charakter der beiden Objekte: Ob vor oder nach der Prägung des Hauptbildes, so wurden die Stempel in einer gewissen Schnelligkeit angebracht. Dabei ist es den Produzenten weniger wichtig gewesen, ob sie richtigerweise „vorne“ und gerade angebracht wurden. Stattdessen war es wichtig, dass der kaiserliche Stempel aus Konstantinopel sichtbar war, egal ob akkurat angebracht oder nicht. Gesehen wurde dieser bei der Verwendung der Fächer nicht, wurden sie doch von einer Stabhalterung verdeckt, auf die das kleine Loch in beiden unteren Zungen hinweist. Eine Unterscheidung ist nicht auf Grund der Kunstfertigkeit des Stempeldrucks zwischen den Fächern möglich. Stattdessen kann einmal mehr angenommen werden, dass beide Fächer in der gleichen Werkstatt produziert wurden, wie es bereits Marlia Mundell Mango vorlegte.<sup>145</sup>

### 2.2.1.2 Die Einführung des Cherubikons und die Verbreitung der Fächer

Wie bereits vorgelegt wurde, ist anzunehmen, dass die Flabella aus Riha und Stuma zeitgleich mit dem Cherubikon in den byzantinischen Ritus eingeführt und produziert wurden. Im folgenden Abschnitt soll noch genauer auf diese Annahme eingegangen und weitere Belege angeführt werden, die dafürsprechen. Letzten Endes könnte dadurch sogar die Datierung der Fächer angepasst werden.

Durch die gleichen Stempelprägungen, die bereits Erica Dodd vorgestellt hat, ist eine erste grobe Datierung der Flabella möglich: Das Monogramm Kaiser Justin II.<sup>146</sup> erlaubt beide Objekte grob in die Jahre seiner Regentschaft, 565–578 einzuordnen. Ein weiterer Stempel, der von einer nimbierten Büste und einer Inschrift gebildet wird, wird von der griechischen Inschrift „IWAN|NOV“ begleitet. Dieser Name erscheint in einer weiteren Stempelprägung, zusammen mit dem Monogramm eines „ΘΕΟΔΩΡΟΥ“.<sup>147</sup> Eine Zuordnung des „IWAN|NOV“ wird nicht von Erica Dodd gegeben, weshalb dies im Folgenden angefügt werden soll.

Wie bereits in den vorherigen Kapiteln ausgeführt wurde, war Johannes III. Scholastikos von 565–577 Patriarch von Konstantinopel. Unter ihm wurden einige liturgische Neuerungen durchgeführt, wie die Einführung des Cherubikons in den Jahren 573/574. Dass auf zwei liturgischen Objekten, welche mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem engen Zusammenhang mit dem cherubischen Hymnus und den Aktivitäten des Johannes stehen, der Name des Konstantinopler Patriarchen erscheint, kann kein Zufall sein. Stattdessen spricht die nimbierte Büste, die der Schriftzug umfasst, von einer kirchlichen Prägung und wer anderes als der Patriarch Konstantinopels per-

144 Dodd 1973, S. 36.

145 Mundell-Mango 1986, S. 154.

146 Dodd 1961, S. 96: 

147 Dodd 1961, S. 96, 99.

sönlich würde diese begleiten? Durch die Nennung seines Namens wäre eine weitere Eingrenzung der Datierung auf die Jahre 565–577 möglich. Da meines Erachtens, die Produktion der Flabella zeitgleich oder wenig später nach der Einführung des Cherubikons erfolgt sein müsste, kann die Datierung der beiden Flabella auf die Jahre zwischen 573/574–577 eingegrenzt werden.

Ein weiterer Name, der hier bislang noch nicht mit einbezogen wurde, ist der des „ΘΕΟΔΩΡΟΥ“. Ihn identifiziert Dodd mit Theodorus Petri, dem sogenannten *comes sacrarum largitionum*, einem hohen Finanzbeamten des byzantinischen Reiches, der unter anderem die Münzprägungen beaufsichtigt.<sup>148</sup> Durch die Nennung des Theodorus Petri, dessen Amtsbesetzung im Jahre 577 nachzuweisen ist, ist sogar eine weitere Datierungstendenz ersichtlich. Verbindet man nun die Amtszeiten aller drei, durch die Stempelprägungen erwähnten Persönlichkeiten, so lässt sich die Produktion der Fächer auf das Jahr 577 einschränken.

Einzig die zeitliche Einordnung des letzten Stempels kann nicht zur Datierungsdebatte hinzugezogen werden: Zu sehen ist wiederum das Monogramm des Theodorus Petri, nun aber umgeben von „ΔΙΟΜΙΔΟΥ“. Wer genau hinter jenem ominösen Stempel steckt, kann nicht geklärt werden. Vermutlich ist er ein weiterer hoher Beamter, dessen Name wichtig im Legitimierungsprozess der Silberproduktion gewesen sein wird, wenn nicht sogar um den „Vorsteher“ der Silberwerkstätte.

Eine Datierung der beiden Fächer in die Zeit um 577 ist daher naheliegend. Auch würde die Tatsache, dass sie nicht direkt zeitgleich mit der Einführung des Cherubikons in den liturgischen Ritus entstehen, der bisherigen These eines Zusammenhangs nicht widersprechen. Sollte die Wiedergabe der Wesen auf den Fächern tatsächlich mit der Einsetzung des Hymnus in einer Verbindung stehen, so ist es naheliegend, dass der dahinterstehende Apparat nicht sogleich die Wesen auf den Flabella für entferntere Kirchen darstellt, sondern sich dies in den folgenden Jahren erst entwickelt.

Sicherlich ist es möglich, dass bereits vor der Einführung des Cherubikons die visionären Gestalten auf liturgischen Fächern erscheinen. Jedoch ist anzunehmen, dass eben diese beiden vorliegenden Objekte durchaus mit der Verbreitung des neuen Ritus im byzantinischen Reich zusammenhängen. Meines Erachtens ist der Zufall zu groß, dass ausgerechnet während des Patriarchats des Johannes III. Scholastikos der Hymnus eingeführt wird und kurze Zeit später dazu passende Flabella hergestellt werden, die nicht nur an irgendwelcher Stelle des liturgischen Ritus in Erscheinung treten, sondern unter anderem beim Großen Einzug, wenn das Cherubikon gesungen wird. Es sollte im Hinterkopf behalten werden, dass wenn man bei den beiden Flabella von einer „Massenanfertigung“ spricht, durchaus vor 577 ähnliche Objekte produziert worden sein könnten. Womöglich gab es bereits Flabella in der Hauptstadt, die diesen Trend ausgelöst haben und nun für weitere Kirchen im Reich produziert wurden.

<sup>148</sup> Eine genauere Beschreibung des Amtes des *comes sacrarum largitionum* findet sich in einem von J.P.C. Kent verfassten Exkurs-Kapitel bei Dodd (1961, S. 35–45).

Die akustische und zugleich visuelle Dopplung und Betonung der Präsenz der Seraphim und Cherubim im liturgischen Ritus gleicht vielmehr einem wohlinszenierten Akt, als einem zufälligen Phänomen. Wenn daher das Cherubikon ab 573/574 im gesamten Reich verbreitet werden soll, um nicht nur in den Kirchen Konstantinopels zelebriert zu werden, wäre die serielle Produktion und Distribution von entsprechenden Objekten, die durch ihre symbolische Aufladung zur Festigung des Gesangs beitragen, durchaus plausibel.

### 2.2.1.3 Exkurs: Der Sergios-Kult und seine mögliche Verbindung zum Schatz von Kaper Koraon

Bevor von der allgemeinen Auswertung der beiden Fächer die Rede sein soll, soll noch ein kurzer Blick auf ihren Schatzkontext geworfen werden und die Fragen, warum und wann die Silberobjekte vergraben wurden. Bislang bestand die These, dass die Objekte im Zuge der umayyadischen Eroberung versteckt wurden. Im Folgenden sei jedoch eine weitere Überlegung vorgestellt, die das Vergraben des Silbers erklären kann und zugleich die arabisch-christlichen Beziehungen berücksichtigt.

Auffällig ist zudem, dass ein Großteil der weiteren Schatzobjekte, die mit den beiden Fächern vergraben wurden, dem heiligen Sergios gewidmet sind – ein Heiliger, der sich vor allem im spätantiken Raum Syriens großer Beliebtheit erfreut. So ist es kein Wunder, dass zahlreiche Kirchen um seinen mystischen Aufenthaltsort Sergiopolis in der syrischen Provinz Euphratesia, dem heutigen Resafa dem Heiligen geweiht sind. Vereinzelt taucht der Offizier Sergios mit seinem Kollegen Bacchus auf, der mit ihm während der letzten Christenverfolgung im Jahr 312 den Märtyrertod in einem kleinen Kastell erlag, was auf die gemeinsame Aufzeichnung ihres Todes im 5. Jh. zurückzuführen ist.<sup>149</sup> Besonders im 5. und 6. Jh. etabliert sich Sergiopolis zu einer der größten Pilgerstätten im Osten, welche von hochrangigen Politikern des Reiches bis hin zur byzantinischen Kaiserfamilie und dem persischen Großkönig, vor allem aber von den Bewohnern des Umlandes aufgesucht wurde.<sup>150</sup> Jene enorme Prominenz als Wallfahrtsort verschafft der Stadt und dem dort vertretenen Klerus eine gute finanzielle Liquidität. Dadurch werden unter anderem vier große Kirchen errichtet, über die bald das Auge eines Bischofs und später sogar eines Metropoliten wacht.<sup>151</sup> Durch die drohenden Persereinfälle und seine Nähe zur Ostgrenze des Reiches wird Sergiopolis im 6. Jh. militärisch verstärkt und ausgebaut.<sup>152</sup>

Selbst nach dem Einfall der Umayyaden im 7. Jh. bleibt die Stadt eine wichtige Pilgerstätte, die gleichermaßen von den arabischen Bewohnern geachtet wird und sogar

<sup>149</sup> Key Fowden 2008, S. 59; Ulbert 2008, S. 69: Archäologische Untersuchungen konnten belegen, dass bereits ab der Mitte des 1. Jh. n. Chr. römische Soldaten vor Ort waren.

<sup>150</sup> Key Fowden 2008, S. 60; Ulbert 2008, S. 69.

<sup>151</sup> Ulbert 2008, S. 69.

<sup>152</sup> Ulbert 2008, S. 70.

zur Lieblingsresidenz des letzten Umayyadenherrschers Hišām (724–742) wird.<sup>153</sup> Es ist nachgewiesen, dass Sergiopolis als christlich dominierte Pilger- und Handelsstätte noch bis in die Jahre 1258/59 besteht und den damit einhergehenden Mongoleneinfall überdauert. Der Fund von fünf silbervergoldeten Gefäßen im ehemaligen Pilgerhof der Kathedrale zeigt, dass auch nach dem Einfall der Mongolen im 13. Jh. der in einem großen Tontopf vergrabene Silberschatz nicht mehr geborgen wurde.<sup>154</sup>

Obschon die Silberware erst in den Jahren um 1200 produziert wurde, so könnte der Umstand ihres Versteckes etwas Licht in die Schatzfunde aus Hama, Stuma, Riha und Antiochia werfen und das trotz der dazwischenliegenden großen Entfernung. Bislang galt die Annahme, dass die Silberschätze im Rahmen der arabischen Einfälle versteckt und vergraben wurden. Dass jedoch die Araber den Kult des Heiligen Sergios ebenfalls ehrten und respektierten, wirft ein neues Licht auf die meist nur mit Sergios in Verbindung zu bringenden liturgischen Silberobjekte: Dadurch kann eine Kontinuität des Sergios-Kultes in Syrien mindestens so lange wie das Bestehen der Stadt Sergiopolis angenommen werden. Zwar ist das harmonische Miteinander der christlichen und muslimischen Religion unter Hišām nur für Sergiopolis tatsächlich bezeugt, doch wäre es eher unwahrscheinlich, dass Hišām dort den Sergios-Kult zulässt, nicht aber in anderen Gebieten seines Reiches. Daher sollte in Erwägung gezogen werden, dass die syrischen Silberschätze, vor allem jene in Bezug zu St. Sergios womöglich, erst zur Zeit des Mongolensturms vergraben und dann vergessen wurden.

Natürlich stützt sich diese schwer belegbare Mutmaßung mehr auf Indizien und Querbeziehungen als auf eindeutige Fakten. Und so könnte der Einfall der Umayyaden im 7. Jh. ebenfalls hinter dem Begraben des Schatzfundes gesteckt haben. Dafür spricht, dass die einzelnen Objekte alle in das 6. oder 7. Jh. datiert werden und auf Grund ihrer Stempel nicht einer späteren Zeit zugeordnet werden können. Die vereinzelt festzustellende Beschädigungen der Silberobjekte könnten während ihres – womöglich hastigen – Vergrabens entstanden sein und erlauben keinerlei Rückschlüsse auf den Grund für ihr Versteck. Allerdings könnten diese auch im Rahmen ihrer Fundsituation und der zwischenzeitlich unbekanntem Lokalisation, nach ihrer Entdeckung entstanden sein.

Gleichgültig jedoch, welchen historischen Anlass man für das Vergraben der Flabella als annimmt, ihr Fundkontext selber und auch ihr Zustand erlaubt keine konkrete Zuordnung. Letzten Endes bleibt es eine persönliche Entscheidung, bis weitere Quellen diesbezüglich mehr Aufschluss geben.

153 Ulbert 2008, S. 75: Dieser ließ sogar neben dem Sergiosheiligtum eine große Moschee erbauen, wodurch „der bisher nur hier nachweisbare Fall eines bewussten Nebeneinanders von christlicher Kathedrale und muslimischer Hauptmoschee“ auftauchte. Wie lange dies jedoch anhält, ist nicht bekannt. Zu einem späteren Zeitpunkt verfällt die Moschee und wird durch ein muslimisches Gebetshaus ersetzt.

154 Ulbert 2008, S. 76.

### 2.2.6.2 Die Bedeutung der Fächer von Stuma und Riha für die byzantinische Liturgie

Ein klares Bild der Geschichte der Flabella zu zeichnen ist, wie gezeigt werden konnte, nicht möglich. Allerdings sind, dank der Stempel sowie weiterer historischer Begebenheiten, wie zum Beispiel der Einführung des Cherubikons, Näherungen möglich, die nicht nur einen bloßen Eindruck der Objektgeschichte vermitteln. Stattdessen konnte in den letzten Kapiteln eingehend gezeigt werden, dass die Produktion und Distribution der beiden Silberfächer aus Riha und Stuma nicht zufällig durchgeführt wurde. Vielmehr ist eine Verbindung zwischen der Verbreitung des neuen liturgischen Elements des cherubischen Hymnus und der dazu passenden und diesen unterstützenden Fächer zu beobachten.

Spätestens seit den in Konstantinopel gefertigten Flabella **mit** den Darstellungen von Seraphim und Cherubim, ist in den folgenden Jahren zu beobachten, dass weiterhin ähnliche liturgische Fächer auftauchen. Das zweitälteste erhaltene Beispiel liturgischer Fächerpaare befindet sich derzeit im Brooklyn Museum in New York (Abb. 15, 16). Die beiden Silberpaare werden in das späte 8./frühe 9. Jh. datiert und scheinen aus dem koptischen Raum, um Alexandria, zu kommen. Auf ihnen, finden sich in einer ähnlichen Prägungsweise, wenngleich die Körper der Wesen erhabener und kubischer sind als jene der syrischen Flabella, je zwei eigenständige Wesen des Apokalypse-Typus. Ein weiteres Flabellum, welches eine starke Ähnlichkeit zu den beiden Flabella in Brooklyn aufweist, findet sich im Koptischen Museum in Kairo (Abb. 69). Dieses Flabellum vereint alle vier Wesen der Brooklyn Fächer auf einer runden Fläche. Die Wesen sind zur Mitte hin ausgerichtet, wobei ihre unteren Flügelspitzen jeweils eine Seite eines Kreuzes berühren. Ebenso wie die Fächer der amerikanischen Sammlung, wird die runde Fläche durch ein Inschriftenband umrahmt. Auf Grund der hohen Ähnlichkeit der drei Objekte können folgende Rückschlüsse gezogen werden: Die zwei Flabella aus Brooklyn wurden ebenfalls in Ägypten produziert und jener Fächer aus Kairo ist in das 9. Jh. zu datieren.

Ein weiteres Flabellum befindet sich heute im Svaneti Museum of History and Ethnography in Mestia, Georgien (Abb. 70) und wird dem 11. Jh. zugeordnet. Wo genau das kreuzförmige Flabellum hergestellt wurde, ist nicht bekannt, jedoch wurde es im Inventar der Georgskirche von Mestia entdeckt. In den beiden Kreuzarmen oben und unten erscheint jeweils ein Wesen im Hagia Sophia-Typus. Das obere Wesen hat vier Flügel und wird links und rechts von je einem Adler flankiert. Das untere Wesen ist sechsflügelig. Allerdings würde ich nicht davon ausgehen, dass einmal ein Cherub und einmal ein Seraph dargestellt wird. Vielmehr geht es um die Wiedergabe der himmlischen Wesen auf einem Fächer und die somit ermöglichte Verbindung von Himmel und Erde im liturgischen Ritus.

Die vier erhaltenen liturgischen Fächer scheinen nicht für das Aufkommen einer bildnerischen Tradition zu sprechen, zumal sie stilistisch und in ihrer Produktion nicht unterschiedlicher sein könnten. Allerdings weisen sie eine Gemeinsamkeit auf: Sie alle bilden die himmlischen Wesen vor Gott ab und visualisieren einmal mehr die liturgi-

sche Vorstellung, dass der Diakon und sein Flabellum im Ritus zum Symbol für Cherubim und Seraphim wird.

Spätestens ab dem Ende des 6. Jh. beschreibt die Darstellung der visionären Gestalten des Alten Testaments auf liturgischen Fächern eine beständige Tradition, die sich durch das gesamte byzantinische Reich und seinem Einflussgebiet zieht. Diese Vorstellung wird von Aussagen, wie der von Germanos, unterstützt. Doch nicht nur die materielle oder textbasierte „Kultur“ bezeugt diese Tradition. Auch die ikonographische Abbildung von sechs- oder vierflügeligen Wesen im Hagia Sophia-Typus auf Flabella findet sich im Rahmen von Darstellungen der Apostelkommunion oder des Großen Einzugs in Fresken oder Mosaiken im spätbyzantinischen Kirchenraum. Diese Belege, wenn gleich sie erst ab dem 11. Jh. auftauchen, unterstreichen einmal mehr das byzantinische Verständnis, dass sich im Ritus himmlischer und irdischer Gottesdienst vereint und die Herrlichkeit Gottes durch seine einzelnen himmlischen Heerscharen ausgedrückt wird. Des Weiteren bezeugen sie, dass ab dem 11. Jh. der Gebrauch der Flabella im Ritus fester Bestandteil geworden ist.

### 2.2.2 Spätbyzantinische Darstellungen liturgischer Flabella im Kirchenraum

In Kapitel II.3 wurde bei der Besprechung der einzelnen ikonographischen Kontexte der Seraphim und Cherubim ein starker Fokus auf Szenen gelegt, die die Wesen im Zusammenhang mit der Erfahrung göttlicher Präsenz und Heiligkeit ausdrücken. Doch es gibt noch eine weitere Facette, die im Zusammenhang mit dem liturgischen Ritus und seiner Performanz ins Spiel kommt: Die Verbindung des Gläubigen mit dem Himmel und seiner „Bewohner“. Die damit einhergehende irdische Teilhabe an der himmlischen Liturgie wird in den ikonographischen Kontexten der Apostelkommunion und Himmlischen Liturgie ausgedrückt. Dadurch wird wieder das byzantinische Verständnis der Gleichzeitigkeit des himmlischen und irdischen Ritus deutlich. Des Weiteren wird der Aspekt hervorgehoben, dass man im Kreise der Himmelscharen sowie der Apostel Christi den Ritus zelebriert und diesen vor allem durch die Verflechtung von Himmel und Erde legitimiert.

Bereits im Ikonographie-Kapitel des zweiten Teils der Arbeit wurden die unterschiedlichen Formen der indirekten Vergegenwärtigung göttlicher Präsenz in Form des *Dunklen Stils Gottes* beschrieben. Sowohl die Apostelkommunion als auch die Himmlische Liturgie beschreiben die unmittelbare Verschmelzung des liturgischen Ritus auf Erden sowie des gleichzeitig stattfindenden Ritus im Himmel und somit wiederum indirekt Gottes Präsenz. Hinzukommend markieren sie so einen schleichenden Übergang von rein göttlicher Erfahrung durch die Bilder als solche, hin zur Begegnung mit Szenen des Himmels im liturgischen Ritus. Damit sei jedoch nicht gemeint, dass die folgenden Darstellungen die bisher besprochenen Erscheinungskontexte der Seraphim und Cherubim ablösen. Stattdessen erweitern sie die bereits vorhandene Vorstellung göttlicher Präsenz durch die Wesen auf den Aspekt der himmlischen Repräsentation auf Erden, die durchaus als real verstanden wurde.

### 2.2.2.1 Die Apostelkommunion – Der Himmel auf Erden

Das Motiv der Apostelkommunion **über** dem Altar wird ab dem 11./12. Jh. fester Bestandteil des byzantinischen Bildrepertoires und – trotz einiger Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte – des festen Kanons der orthodoxen Kirche.<sup>155</sup>

Die bislang älteste Darstellung der Apostelkommunion mit den Wesen findet sich im 12./13. Jh. im Apsisfresko der armenischen Kirche St. Astvatsatsin in Akthala (Abb. 71).<sup>156</sup> Zu sehen ist oberhalb des mittigen Apsisfensters ein, mit einem Kuppelkonstrukt überdachter Altar. Links und rechts des Altars erscheinen zwei in lange, weiße Sakkoi gekleidete Engel, welche jeweils ein an einem goldenen Stab befestigtes Flabellum halten. Ihr Körper ist vom Altar weggedreht, jedoch blicken ihre nimbierten Gesichter auf den mit Kelch und einer Patene gedeckten Gabentisch zurück. Auf ihrer, vom Altar gegenüberliegenden Seite, ist je eine Christusfigur abgebildet, die an, auf sie zukommende Männer entweder gesäuertes und gesegnetes Brot (links) oder einen Kelch (rechts) übergeben. Ähnlich, wie es sich in einer byzantinischen Kirche vorzustellen ist, ist der Altarbereich um die beiden Christus-Figuren und Engel durch eine etwa hüfthohe steinerne Ikonostase von den Co-Zelebranten abgegrenzt. Die einzelnen Bildbeispiele dieser ikonographischen Gattung mögen sich vielleicht in einzelnen Aspekten voneinander unterscheiden, der Grundaufbau bleibt jedoch der gleiche: Links und Rechts des himmlischen Altars erscheinen jeweils ein als Diakon gekleideter Engel mit Flabellum, auf welchem eine Gestalt im Hagia Sophia-Typus zu erkennen ist und meist sechs Flügel hat, sowie Christus, der den von den Seiten auf ihn zukommenden Aposteln das gesegnete Brot oder den Messwein in einem Kelch reicht. Der Altarbereich sowie die Christusfiguren sind durch eine steinerne Abschränkung von den Aposteln und dem Betrachter gleichermaßen abgetrennt.

Aus dieser ikonographischen Bildtradition lassen sich zwei wichtige Aspekte des byzantinischen Ritus festmachen:

Durch die Abschränkung um den Altarbereich erfolgt eine bildliche Trennung von den Aposteln und folglich eine räumliche Trennung im himmlischen Gottesdienst von seinen Zelebranten. Die Präsenz der gemalten Ikonostase und ihrer starken Nähe zur irdischen Kirschenausstattung zeigt, dass sich der himmlische Ritus nicht nur parallel zum irdischen vollzieht, sondern auch imaginär ähnlichen architektonischen Mustern folgt. Einmal mehr wird in der Apostelkommunion das Verständnis ausgedrückt, dass

155 Walter 1982, S. 215: In „*Art and Ritual in Byzantine Churches*“ gibt Walter einen guten Überblick über die einzelnen liturgischen Themen, die ikonographisch im Kirchenraum aufgegriffen werden; Lidov 1998, S. 381, 382: Vor der Mitte des 11. Jh. findet sich das ikonographische Sujet nur vereinzelt wieder. So u. a. in den sog. Rossano Codex und Rabbula Codex aus dem Jahre 586 sowie auf zwei Patenen des Kaper Koraon Schatzfundes aus Riha und Stuma. Weitere Beispiele der Apostelkommunion werden ferner bei Alexei Lidov besprochen. Lidov arbeitet ferner heraus, dass zwar vor der Mitte des 11. Jh. die Apostelkommunion durchaus im Kirchenraum vorzufinden ist, jedoch noch in vergleichsweise geringerer Anzahl, als es ab dem 11. Jh. festzustellen ist.

156 Eine der frühesten Darstellungen der Apostelkommunion – allerdings ohne die Wesen – findet sich bereits auf zwei silbernen Patenen des Schatzfundes aus Riha und Stuma, vgl. Dodd 1961, S. 95 (Kat. Nr. 20), 108 (Kat. Nr. 27).

im himmlischen Gottesdienst der gleiche liturgische Ritus wie auf Erden gefeiert wird. Man erfindet keine neuen Ausdrucksformen für das himmlische Zeremoniell, sondern bedient sich des bekannten gefeierten Ritus. Vor allem die Darstellung der Engel im Gewand der, den Zelebranten begleitenden Diakone, zeigt einmal mehr auf, dass Himmel und Erde gleichen liturgischen Regeln folgen, die sowohl im Ritus selbst als auch der Gewandung oder den erscheinenden liturgischen Objekten offensichtlich werden. Es kann zudem angenommen werden, dass in der byzantinischen Liturgie während der Gabenverteilung Diakone mit Flabella im Altarbereich zu sehen waren.

Auf dieser Argumentation aufbauend, ergibt sich ein weiterer Rückschluss zur Ausstattung der Göttlichen Liturgie auf Erden: Obwohl heute nur noch wenige reale liturgische Fächer mit (und ohne) dem Abbild der visionären Wesen aus byzantinischer Zeit erhalten sind, ist anhand der Darstellung der Flabella in den Fresken der Apostelkommunion eine Kontinuität der Benutzung liturgischer Fächer im Ritus festzustellen. Es wird nicht nur ersichtlich, dass das Auftauchen von Flabella mit den biblischen Gestalten kein kurzes Phänomen ist, sondern integraler Bestandteil des liturgischen Ritus. Die Überlegung, dass nur, weil sie auf den Flabella der ikonographischen Ausgestaltung erscheinen, es nicht zwingend sein muss, dass sie auf den materiellen Befunden abgebildet wurden, ist nicht von der Hand zu weisen. Andere Bildbeispiele dieser Gattung zeigen, wie in der Hagia Sophia von Kiew zu sehen ist (Abb. 72), dass auf den Fächern schlichtweg ein Ornament anstelle der Gestalten auftauchen kann.

Jene Engels-Diakone sind in der frühen Phase der Ikonographie der Apostelkommunion nicht Teil dieser, beschreiben jedoch später nicht nur die himmlische Sphäre der Komposition, sondern unterstreichen die Rolle Christi als Priester. Dieser lässt, ähnlich wie der Bischof, die Co-Zelebranten im Altarbereich der irdischen Kirche, die Aposteln, an der Kommunion teilhaben.<sup>157</sup>

### 2.2.2.2 Die Himmlische Liturgie und die Heerscharen der Engel

Und nicht nur in Szenen der Apostelkommunion erscheinen von Engel-Diakonen gehaltene Flabella, die sechsflügelige Wesen im Hagia Sophia-Typus wiedergeben: Weitere Bildbeispiele der Himmlischen Liturgie beinhalten die Fächer.

Ihre Darstellung tritt ab dem 13. Jh. auf.<sup>158</sup> Vor allem ab dem 14. Jh. wird die Himmlische Liturgie im Kirchenraum wiedergegeben, vornehmlich in Serbien, dem Kosovo sowie Bosnien-Herzegowina und Makedonien. Dabei wird die Hauptkuppel zu einem beliebten Bildträger. Im Laufe der Jahrhunderte verschmilzt die Wiedergabe der himm-

<sup>157</sup> Lidov 1998, S. 384.

<sup>158</sup> Walter 1982, S. 218: Die bislang früheste Darstellung der himmlischen Liturgie findet sich im Kuppelfresko der Panagia Olympiotissa aus dem Jahre 1295/1296. In ihrer Vorstellung des Ausstattungsprogrammes merkt Eftalia Constantinides jedoch an, dass bereits im 12. Jh. Kirchen die Verbindung von Engeln und dem leeren Thron, der Hetoimasia wiedergeben: Vgl. u. a. Panagia Theotokos, Trikomo/Panagia tou Arakos in der Nähe von Lagoudera, Zypern (1192) und die Kuppel der Kirche St. Themonianos in Lysi, ebenfalls Zypern (Constantinides 1992, S. 95).

lischen Liturgie mit der Darstellung des Großen Einzugs, wie es z. B. in der Kirche der Hll. Konstantin und Helena in Ohrid im 14./15. Jh. zu sehen ist (Abb. 63).<sup>159</sup> Allerdings sollte nicht davon ausgegangen werden, dass, weil es sich hier um ein vermeintlich regionales Phänomen handelt, die Präsenz liturgischer Fächer mit den Gestalten im Bild nicht mit in die Argumentation einbezogen werden sollte. Gerade das erneute Erscheinen jener Fächer in einem weiteren Zusammenhang zur eigentlichen byzantinischen Liturgie gibt Grund zu der Annahme, dass diese elementarer Bestandteil des irdischen Ritus waren.

Gezeigt wird der Große Einzug der Gaben der byzantinischen Liturgie, vollzogen von Engeln, die wie Diakone in lange weiße Sakkoi gekleidet sind. Diese Prozessionsdarstellung beschränkt sich jedoch nicht auf eine Wandfläche, sondern muss stets ein abgeschlossenes System umfassen. Das bedeutet, dass sich die Darstellungsvariante entweder im äußeren Band der Kuppelfläche (vgl. Abb. 73, 74) oder an den oberen Wandeinheiten, die durch ein Tonnengewölbe abgeschlossen werden (vgl. Abb. 63), befindet. Die Wiedergabe in der Kuppelfläche scheint jedoch der dominierende Anbringungsort zu sein, da einzig die Kirche der Hll. Konstantin und Helena in Ohrid die Himmlische Liturgie auf den oberen Wandflächen unter einem Tonnengewölbe abbildet.

Die Prozessionsdarstellungen sind in allen Beispielen in ihrer Grundstruktur gleich aufgebaut: Von einem Punkt aus ziehen zwei Gruppen Engels-Diakone auf einen gegenüberliegenden Altar zu. Dieser Altar wird entweder leer (vgl. Abb. 74), leer und mit zwei dahinterstehenden Wesen im Hagia Sophia-Typus (vgl. Abb. 63) oder mit dem liegenden Christuskind im Sinne des Melismos (vgl. Abb. 73) dargestellt. Die Engel führen im Großen Einzug allerlei liturgische Gerätschaften mit sich, die ebenso im irdischen Ritus verwendet werden: Hierzu zählen Weihrauchgefäße, Patenentücher, Aër und eben solche Flabella, wie sie in den Szenen der Apostelkommunion erscheinen. Auf den meist goldenen Flabella werden sechsflügelige Wesen im Hagia Sophia-Typus abgebildet, ähnlich den tatsächlichen Fächern aus Riha und Stuma.

Auch wenn die Prozession in den Fresken und Mosaiken von Engeln bevölkert wird, ist sich der Große Einzug der byzantinischen Liturgie ähnlich vorzustellen. Dies ist auf Grund der Kleidung der Engel sowie den von ihnen mitgeführten liturgischen Geräten anzunehmen. Denn im irdischen Ritus wird der Große Einzug größtenteils von Diakonen bevölkert, die eben jene Objekte bei sich tragen. Das Fresko der Himmlischen Liturgie im Kuppelgewölbe um Christus als Pantokrator in der Klosterkirche von Gračanica (Abb. 73) zeigt neben den Engels-Diakonen zwei weitere Engel, die direkt neben dem Altar, auf dem das Christuskind liegt, in prächtigen Gewändern auftreten. Wie auch im irdischen Ritus üblich, gehen die höheren Liturgen dem Festzug voran, was hier der Fall ist. Die Darstellung des Melismos als Höhepunkt der Prozession stimmt mit der irdischen Variante überein, da sie Teil der Gabenbereitung ist und in der Eucharistie im sinnbildlichen Leib Christi gipfelt. Das mit einem Patenentuch zuge-

159 Walter 1982, S. 219.

deckte Christuskind spiegelt dabei die Vorstellung wider, dass durch das Gabenbrot auf dem irdischen Altar nicht nur metaphorisch, sondern tatsächlich der Leib Christi liegt.

### 2.2.2.3 Der Himmel auf Erden in Kunst und Ritus

Anhand der beiden vorgestellten ikonographischen Kontexte der Apostelkommunion sowie der Himmlischen Liturgie wird einmal mehr deutlich wie eng himmlischer und irdischer Ritus miteinander verbunden sind. Dies zeigt sich nicht nur durch die eindeutige Darstellung der rituellen Abfolgen zur irdischen Zeremonie, sondern auch in der Ausstattung der jeweiligen Szenen. Diese Verschränkung von Bild, Raum und Text zeigt auf, dass all jene Bilddarstellungen eine wichtige Rolle spielen, um die Vorstellung der zeitgleichen Gottesdienste im Himmel und auf Erden auszudrücken.

Dabei ist die Anordnung der einzelnen Szenen kein Zufall: Wie in der irdischen Kirche erfolgt die Kommunion im Naos, was einzig die Apsis als möglichen Darstellungsort für die Apostelkommunion in Frage kommen lässt. Die Wiedergabe des himmlischen Großen Einzugs befindet sich in der Regel an den Wänden oberhalb des Kirchenschiffes – sei es im Tympanum der Hauptkuppel (vgl. Abb. 73, 74) oder an den seitlichen Wänden eines darüber befindlichen Tonnengewölbes (vgl. Abb. 63). Diese Anbringung ist nicht willkürlich, sondern spiegelt in der Höhe den sich darunter vollziehenden irdischen Einzug wider. Rainer Warland beschreibt die, vor allem ab dem 13. Jh. mit liturgischen Szenen ausgestatteten Kirchen als begehbare „*liturgische* [Bild- und] *Handlungsräume*“. Die Anbringung der jeweiligen Fresken berücksichtigt dabei die „*Sicht- und Wegachsen einer raumübergreifenden Liturgie*“. Hintergrund für diese Veränderung der Kirchengestaltung liegt, so Warland, an „*einer neuen Verortung des Prothesisritus, der Gabenbereitung, die einen zweiten Bildort im Kirchenraum etabliert*“.<sup>160</sup>

Der byzantinische Ritus ist sich nicht nur als bloßer Gottesdienst vorzustellen, sondern als intensiver Austausch des Himmels und der Erde in der zelebrierten Liturgie. Dadurch verschmelzen beide Sphären und es erstaunt immer weniger, wenn die Delegation des Zaren der Rus nicht mehr weiß, ob sie im Himmel oder auf Erden sind. Ihre Eindrücke werden einmal mehr verständlich, wenn man sich in das Erlebnis der byzantinischen Liturgie und den auf den Besuch einprasselnden Sinneseindrücke hineinversetzt: Man erfährt den tatsächlich zelebrierten Ritus im irdischen Kirchenraum mit all seinen akustischen und performativen Komponenten, die vor allem durch das Einbeziehen liturgischer Objekte unterstrichen werden. Nicht nur im liturgischen Ritus vollzieht sich der permanente Ausdruck der Verbindung zum Himmel und seiner Bewohner, sondern auch die verwendeten Objekte selbst drücken durch die Abbilder der himmlischen Wesen die beginnende Verflechtung beider Szenen im räumlichen Sinne aus. Dies wird im nächsten Schritt durch den Eindruck von Fresken oder Mosaiken im Kirchenraum verstärkt, die wiederum die einzelnen Abschnitte des himmlischen Gottesdienstes wiedergeben und den Aspekt der zeitgleichen Handlung unter-

streichen. Im letzten Schritt erfolgt die Vorstellung, dass der himmlische Ritus nicht nur zeitgleich zelebriert wird, sondern die irdischen Zelebranten Teil dessen werden. Raum und Zeit fallen im Ritus ineinander. Eine Unterscheidung, ob man nun im Himmel und auf Erden ist, ist – mit ein bisschen Vorstellungskraft – nicht mehr möglich.

### 2.2.3 Die Darstellung der visionären Wesen auf Flabella

Es konnte somit gezeigt werden, dass die Fächer, welche nur im himmlisch liturgischen Kontext abgebildet werden, zugleich im tatsächlichen Ritus der byzantinischen Kirche verwendet wurden, wie die erhaltenen Fächer aus dem 6., 8./9. und 11. Jh. bestätigen. Durch die Zusammenführung der einzelnen Medien der Flabella **mit** den biblischen Wesen ist es möglich festzustellen, dass seit spätestens dem 6. Jh. Flabella – mit unterschiedlichen Abbildungsvarianten der Seraphim und Cherubim, als integraler Bestandteil im orthodoxen Ritus eingesetzt wurden.

Die Abbildung der Wesen auf den Fächern der Apostelkommunion oder des Großen Einzugs werden stets im Hagia Sophia-Typus, mit vier oder sechs Flügeln abgebildet. Die „realen“ Flabella hingegen weisen eine wesentlich individuellere Darstellungskonzeption der Wesen auf. So zeigen alle drei betrachteten Fächer-Gruppen unterschiedliche Formen und Typen der visionären Wesen. Es kann daher angenommen werden, dass es für die Wandgestaltung eine weit gefestigtere Ikonographie gibt als für die tatsächlichen Objekte. Dies könnte daran liegen, dass das Medium „Fächer“ weitaus mehr Spielraum für die Darstellung der Wesen bereithält als die kleine Fläche der auf den Kirchenwänden abgebildeten Flabella. Wichtig für letztere war es, dass von weitem die Wesen auf den Mosaiken oder Fresken erkannt wurden. Dies impliziert, dass die gesamte Fächerfläche genutzt wird, um ein möglichst großes Wesen darzustellen, ohne jedoch das Verhältnis der „realen“ Fächergröße zu den Engelsdiakonen aufzugeben.

Ferner sei darauf hingewiesen, dass eine direkte Identifikation der dargestellten Wesen mit den Seraphim und Cherubim nicht möglich ist. Wie bereits bei anderen Beispielen des Hagia Sophia-Typus festgestellt wurde, ist eine Zuweisung nur nach individueller Prüfung möglich. Da die liturgischen Fächer gemeinhin sowohl mit Cherubim als auch mit Seraphim assoziiert werden, ist anzunehmen, dass es in der Darstellung von sechs- oder vierflügeligen Wesen nicht darum geht, eine genaue Einordnung der Darstellungen zu den jeweiligen Visionswesen zu ermöglichen. Stattdessen fungieren die Abbildungen als Marker, die aufzeigen, dass im himmlischen Ritus Fächer mit Visionswesen in Gebrauch sind. Dabei zu erklären, welche Gestalt erscheint, ist nicht wichtig.

Ferner gibt es auch Darstellungen der Flügelwesen, die nicht nur auf einem Fächer erscheinen, sondern zusammen mit den Engels-Diakonen Teil der Apostelkommunion oder des Großen Einzugs sind (vgl. Abb. 73, 75). Des Weiteren zeigen viele der Szenen die Figur Christi, der gesäuertes Brot an die Apostel verteilt (vgl. Abb. 71, 75) oder die Gaben auf der Altarmensa vorbereitet (vgl. Abb. 76) – mal mit den geflügelten Wesen und mal ohne. Ihre Präsenz um Gottes Herrlichkeit ist demnach in vielen Beispielen der himmlischen Liturgie keineswegs festgesetzt und auch nach genauer Analyse der

bekanntesten Beispiele ist nicht ersichtlich, warum in manchen Beispielen Seraphim und Cherubim als eigenständige Wesen erscheinen und wann sie lediglich auf Fächern wiedergegeben werden.

Die Überlegung, dass selbst himmlische Geschöpfe, wie Engel, gemäß der dionysischen Himmelshierarchie die höchsten Wesen vor Gott nicht erfahren, mag zwar im Raum stehen, lässt sich jedoch nicht belegen. Das Hinzufügen von Seraphim und Cherubim zu Szenen des himmlischen Ritus, außerhalb von Flabella, scheint keinen erkennbaren Regeln zu folgen.

Doch welches Wesen, also Seraphim **oder** Cherubim, wird auf den Fächern, die im tatsächlichen Ritus benutzt werden, dargestellt?

Im Falle der realen Fächer, ist jeweils wieder individuell zu prüfen, welches Wesen abgebildet wird und zu welchem Bibeltext tatsächlich ein Bezug hergestellt werden kann. Die beiden koptischen Flabella in New York zeigen die vier Wesen gemäß der Johannesoffenbarung (Abb. 15, 16): Wiedergegeben werden ein Stier, Ochse, Adler und Mensch als eigenständige Gestalt mit sechs mit Augen überzogenen Flügeln. Wie allerdings bereits im exegetischen Teil dieser Arbeit beschrieben wurde, ist bereits für den apokalyptischen Text die genaue Zuschreibung der Wesen nicht möglich. Es stellt sich jedoch die Frage, ob zu diesem Zeitpunkt die Vorstellung der ezechielschen Wesen, also der Cherubim über diese Auslegungstendenz dominiert. Dass dies die Evangelisten sind, ist auszuschließen, da allein die semantische Verbindung der Flabella zu den Visionären zu ausgeprägt ist und folglich kein Text bekannt ist, der eine Assoziation mit den Evangelisten nahelegt. Dies würde ferner im Zusammenhang zum liturgischen Ritus keinen Sinn ergeben. Stattdessen ist davon auszugehen, dass die vier abgebildeten Wesen der Johannesapokalypse als Cherubim verstanden werden. Eine Assoziation mit Seraphim ist auf Grund der vier Köpfe im byzantinischen Verständnis auszuschließen.

Die Zuordnung der beiden Flabella aus Stuma und Riha zu den jeweiligen Wesen vollzieht sich, in Anbetracht des Verständnisses der Flabella als Seraphim und Cherubim einfach, zumal beide Fächer stark den jeweiligen Bibeltexten entsprechen. So ist auf dem Fächer von Riha (Abb. 13) ein Tetramorph mit vier Flügeln, die mit Augen überzogen sind, zu sehen. Der Darstellung des Wesens folgen zwei flammende Räder zu ihren Füßen und kann im Sinne der Ezechiel-Vision als Cherub identifiziert werden. Davon ausgehend, dass Flabella im liturgischen Ritus mit Seraphim und Cherubim assoziiert werden, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Wesen auf dem Fächer von Stuma (Abb. 14) um einen Seraph der Jesaja-Vision handelt. Zu sehen ist ein sechsflügeliges Wesen im Hagia Sophia-Typus, zu dessen Füßen sich ebenfalls zwei flammende Räder befinden. Auf Grund der beiden Räder ist davon auszugehen, dass doch ein Cherub dargestellt wurde, wäre jedoch zu voreilig. Dagegen spricht zum einen die Assoziation der Fächer mit beiden Wesen, was durch die Ausführung gekennzeichnet wird. Zum anderen sollte ein gewisser individueller Charakter dem Produzenten zugestanden werden. Die Darstellung der Räder scheint mir vielmehr deswegen vorgenommen worden zu sein, um den visionären und himmlischen Kontext der Wesen zu betonen. Geht

man davon aus, dass beide Fächer in der gleichen Kirche genutzt wurden, so könnten die Räder als ein, die Fächer verbindendes künstlerisches Element betrachtet werden.

Die Gestalten des Flabellums aus Mestia wiederum (Abb. 70), dessen Äußeres stark an die Form eines Prozessionskreuzes erinnert, sind weniger leicht zuzuordnen. Das Wesen im oberen Kreuz-Arm wird durch einen Kopf und vier Flügel im Hagia Sophia-Typus geformt. Des Weiteren erscheinen links und rechts der Gestalt zwei Adler mit angelegten Flügeln in Profilansicht. Dieser Art der Komposition kann bislang kein Vergleichsbeispiel zugeordnet werden. Des Weiteren ist die Assoziation mit den Geschöpfen der Visionen Jesajas und Ezechiels nicht möglich. Hingegen das Wesen des unteren Kreuzarms entspricht wieder den gängigen Beispielen sechsflügeliger Gestalten des Hagia Sophia-Typus. Seitlich des, über dem Kopf gefalteten Flügelpaares erscheinen zwei runde Scheiben, deren Inneres mit einer Art Rosette verziert ist und womöglich zwei Räder darstellen sollen. Wie bei vielen Beispielen des Hagia Sophia-Typus, ist eine explizite Zuordnung zu den Seraphim und/oder Cherubim nicht möglich. Natürlich könnte das untere Wesen ein Seraph darstellen, aber mit Sicherheit kann dies nicht gesagt werden. Stattdessen stellt sich die Frage, ob es bei dem Fächer darum geht die Wesen entschieden zuzuordnen zu können oder stattdessen Varianten der beiden himmlischen Gestalten vor Gott wiederzugeben. Dadurch wäre zwar eine eindeutige Identifizierung nicht möglich, allerdings behielte der Fächer seine Konnotation mit Seraphim und Cherubim inne. Und erneut ist fraglich, ob es nur ein modernes Bedürfnis ist, die Wesen strikt zu kategorisieren, wodurch jedoch der eigentliche Gedanke des Fächers verloren ginge: Die Wiedergabe zweier höchsten Wesen, die um Gott erscheinen und deren eigentliches Aussehen vom Gläubigen niemals erfasst werden kann.

### 2.3 Die liturgische Bedeutung von Seraphim und Cherubim

In den vorherigen Kapiteln konnte gezeigt werden, dass Seraphim und Cherubim fester Bestandteil der byzantinischen Liturgie, ihrer Gesänge und Gebete sowie ihrer Handlung sind. Sie erscheinen folglich nicht nur bildlich gefasst an den Kirchenwänden, sondern auch imaginativ und performativ im Kirchenraum.

Dass Flabella hauptsächlich der Vergegenwärtigung der Engelschöre im liturgischen Ritus dienen, wie es Heiler vorgeschlagen hat, trifft meines Erachtens nicht den Kern ihrer Aussage.<sup>161</sup> Es erscheinen stets nur Formen der Cherubim und/oder Seraphim auf diesen Fächern, nie aber weitere Wesen der himmlischen Hierarchien oder Engel. Diese werden zwar während des Ritus angerufen, sind jedoch im Fächer selbst nicht präsent. Die Bedeutung der Flabella geht meines Erachtens wesentlich tiefer: Sie symbolisieren tatsächlich die Präsenz der enigmatischen Wesen. Doch nicht nur das: Sie drücken in sich vor allem die Gegenwart Gottes beim Ritus selbst aus. Durch das hin und her bewegen der Flabella über den Köpfen der Zelebranten erscheint es, als ob diese Wesen in der Tat über dem liturgischen Akt ihre Flügel ausbreiten und dadurch

161 Heiler 1937, S. 315.

Gott erlauben sich auf ihren Schwingen niederzulassen. Durch sie und die Präsenz weiterer Engelsscharen kreierte der liturgische Ritus eine Brücke zwischen Himmel und Erde. Hieraus entsteht die Vorstellung, dass sich der Himmel auf Erden offenbart und sich die göttliche Sphäre im Kirchenraum ausbreitet. Dies kommt besonders in der Eucharistiefeyer zum Ausdruck, wenn sich im Rahmen des Großen Einzugs Christus mit seinen himmlischen Heerscharen – darunter Seraphim und Cherubim – zum Altar begibt, um sich dort in Form des Brotes und Weins zu opfern. In diesem imaginativen religiösen Drama zeigt sich einmal mehr die irdische Teilhabe am himmlischen Ritus.<sup>162</sup>

Somit zeigt die Verbindung der real benutzten Flabella im byzantinischen Ritus und Ihre Spiegelung in den Wandmosaiken und -fresken, dass die enigmatischen Wesen auch im himmlischen Ritus keine aktive Rolle einnehmen, sondern hier ebenfalls als Marker von Göttlichkeit auf den Flabella fungieren. Sie beschreiben eine weitere Ebene, die sich trotz der bildlichen Darstellung dem Betrachter und irdischen Zelebranten entzieht, nämlich die, wenn man so will, haptische Gegenwart Gottes. Einmal mehr fungieren somit die Flabella als Verschleierung und zugleich Sichtbarwerden göttlicher Präsenz, sei es in der irdischen oder himmlischen Liturgie. Sie sind folglich wie kaum ein anderes liturgisches Objekt realer Ausdruck des Dunklen Stils Gottes im zelebrierten Ritus.

### 3 Seraphim und Cherubim als Ausdruck kirchenpolitischer Einheit?

Spätestens nach der Betrachtung der kirchenpolitischen Diskussionen um das Trishagion sowie Cherubikon wird deutlich, dass die Verbindung von Text und Bild im liturgischen Ritus der byzantinischen Kirche weitaus mehrere symbolische Dimensionen aufweist, als zunächst angenommen. An dieser Stelle ist zu betonen, dass Seraphim und Cherubim durch die Hymnen nicht als **die** Vertreter der kirchenpolitischen Einheit der byzantinischen Kirche zu verstehen sind, sondern, dass sie eine Facette dessen widerspiegeln. Die Indizien, welche beide Hymnen ständig in einen Kontext setzen, der die frühe Kirche nachhaltig zu spalten drohte, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Tatsache, dass beide Hymnen programmatisch scheinbar verwendet wurden, in besonderem Maße das Trishagion, und nach Ende des Kirchenstreits noch essenzieller Teil des byzantinischen Ritus sind, spricht für ihre kirchenpolitische Verwicklung: Trotz aller unterschiedlicher Auslegungen im Spannungsfeld der Naturenlehren Christi blieben sie dem liturgischen Ritus erhalten. So versuchte zwar Eutychios während seiner zweiten Amtszeit als Patriarch in Konstantinopel den von seinem Vorgänger eingeführten cherubischen Hymnus wieder aus der Liturgie zu streichen, doch war ihm dies offensichtlich nicht möglich und der Hymnus blieb bestehen.

162 Ernst 2007, S. 677.

Wie bereits dargestellt, existiert zudem ein Zusammenhang zwischen der Einführung des cherubischen Hymnus und den beiden Silberflabella aus Stuma und Riha. Tatsächlich scheint es, dass nicht nur das Cherubikon in den liturgischen Ritus eingeführt wurde, sondern zeitgleich auch Flabella mit der Darstellung der visionären Wesen, die in Konstantinopel seriell produziert und verbreitet wurden.

Könnte es vielleicht sogar sein, dass spätestens mit der Einführung des Cherubikons und den dazugehörigen Flabella, Seraphim und Cherubim ab dem Ende des 6. Jh. eine neue Prominenz sowohl im liturgischen Ritus als auch im ikonographischen Repertoire byzantinischer Kirchen erhalten? Gegen diese Überlegung spricht, dass bereits in den Jahrhunderten zuvor die Darstellungen der Wesen im Kirchenraum erscheinen. Allerdings ist auffällig, dass es sich hierbei weniger um ein festes Bildprogramm zu handeln scheint, als vielmehr um die Wiedergabe biblischer Visionen im Sinne göttlicher Theophanie, wie es zum Beispiel das Apsismosaik in Hosios David (Abb. 25) belegt. Auffällig ist, dass vor allem die frühen Darstellungen die biblische Vision Ezechiels und die vier Gestalten thematisieren: Sei es als Thronwagen Christis in Hosios David, als visionäre Gestalt im Türsturz von Alahan Monastir (Abb. 8), den Trompenmosaik des Baptisteriums San Giovanni in Fonte in Neapel (Abb. 29) oder dem Deckenmosaik des Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 39). Sie spiegeln den zeitgleichen Diskurs wider, wie die Wesen Ezechiels zu interpretieren sind und beschreiben die ikonographische Entwicklung von visionären Gestalten hin zu Repräsentationen der Evangelisten. Diese Entwicklung erfolgt fließend und ermöglicht dem heutigen Betrachter nur anhand von „postquem“-Annahmen, eine halbwegs passende Erklärung der einzelnen Befunde als Visionstiere oder Evangelistensymbole vorzulegen. Des Weiteren wird wieder deutlich, dass nicht nur eine „bloße“ Darstellungsvariation der Wesen vorliegt, sondern die ikonographische Wiedergabe eines tiefgreifenden Diskurses. Nach wie vor besteht eine enge Verbindung zu den biblischen Texten im Sinne des theophanischen Erlebnisses.

Im Gegensatz dazu gibt das Kapitell des Archäologischen Museums in Istanbul (Abb. 2) an seinen vier Ecken je ein vierflügeliges Wesen im Hagia Sophia Typus wieder. Sein ursprünglicher Standort und der darin assoziierte Kontext sind heute nicht mehr bekannt. Dennoch handelt es sich scheinbar eher um ein Schwellenbeispiel, welches den Übergang zur ikonographischen Selbstständigkeit und die liturgische Rolle der Wesen vorwegnimmt. Die Datierung in die Jahre 475–525 macht das Kapitell zu einem Objekt, welches die vorangegangene Überlegung, dass ein Zusammenhang zwischen der liturgischen Einführung der Hymnen, des Cherubikons und der ikonographischen Verbreitung der Wesen im Raum, in Frage stellt. Dennoch liegt das Kapitell nach der Bestätigung des Trishagions als inkarnationstheologische Formel und seiner Einführung als Sanctus in den Ritus. Ich nehme zwar nicht an, dass das Trishagion als solches explizit das Bild der Wesen hervorgerufen hat, allerdings ist zwischen der Einführung des Trishagions und des Cherubikons mit einem intensiven theologischen Diskurs zu rechnen, der nicht ausschließt, dass man allmählich beginnt sich tiefere Gedanken über die Darstellung der visionären Wesen in ikonographischer Hinsicht zu machen. Dass sie bereits

theologisch versucht wurden auszulegen, zeigt vor allem die Debatte um das Trishagion, wie der Gesang der Seraphim sowie ihre eigene Person auszulegen und zu verstehen ist.

Es muss des Weiteren nicht gleich heißen, dass in den Jahren 573/574 punktuell beschlossen wird, den Gestalten im künstlerischen Sinne im Kirchenraum gerecht zu werden. Stattdessen könnte der Diskurs um das Trishagion und Cherubikon zu einer verstärkten Präsenz im kollektiven Bewusstsein geführt haben, sowohl in Schrift als auch in Bild. Die beiden Hymnen wurden ferner nicht gleichzeitig in die Riten eingebunden, sondern wurden nach einem langen Diskurs Teil der byzantinischen Liturgie. Dass beide Gesänge während des großen Kirchenstreits um die Naturen Christi auf beiden Seiten benutzt wurden und letzten Endes in der Liturgie bestehen bleiben, ist meines Erachtens kein Zufall. Vielmehr beschreibt dies einen Konsens, der für beide Seiten zu funktionieren scheint und gewissermaßen die Einheit der gespaltenen Kirche wiederherstellt. Dass eben jene visionären Wesen, die imaginativ am Ritus teilnehmen und zugleich die Hymnen mit ihrem Gesang anführen nicht in den Konflikt eingebunden sein sollen, ist auszuschließen.

Es wird wahrscheinlich keine Diskussion gegeben haben, in der man sich explizit die Frage stellt, welche Rolle sie im byzantinischen Glauben und seiner ikonographischen Widergabe spielen. Vielmehr scheint es sich um einen Prozess zu handeln, der bereits mit dem Istanbuler Kapitell eingesetzt hat und spätestens durch die serielle Produktion der syrischen Flabella in vollem Gange ist.

Letzten Endes kann gesagt werden, dass sich die Darstellungsentwicklung von Seraphim und Cherubim nicht separat zu Wort und Schrift vollzieht, sondern Hand in Hand mit kirchenpolitischen und theologischen Diskursen einhergeht. Dieser Prozess stellt sich schleichend dar und ist, von der heutigen Perspektive, nicht auf ein bestimmtes Datum fixierbar, zumal zu wenig archäologische Befunde vorliegen und des Weiteren es sicherlich keinen „Starttermin“ für ihre ikonographische Einführung und Definition gegeben hat.

Ihre Rolle jedoch unter diesen Gesichtspunkten abzuschwächen und losgelöst von den historischen Entwicklungen zu betrachten, ist wenig Gewinn bringend. Letzten Endes beschreibt die Darstellung der Seraphim und Cherubim ab Ende des 5., bzw. spätestens 6. Jh. nicht nur die liturgische Aussage, der Einheit von Himmel und Erde im Ritus, sondern auch der orthodoxen Kirche als solches. Diese Einheit vollzieht sich in der festen Integration des Trishagions und Cherubikons in den liturgischen Ritus, aber auch der beginnenden Darstellung von Seraphim und Cherubim im Kirchenraum: Sei es auf Flabella, weiteren liturgischen Objekten, Pendentifs oder als Bestandteil komplexer Ikonographie-Szenarien in Fresken- oder Mosaikzyklen – die visionären Gestalten beschreiben nicht nur himmlische Sphären im Raum, sondern werden durch die liturgische Handlung real präsent und dem Gläubigen vergegenwärtigt.

Die Vorstellung, dass der liturgische Ritus die Überlappung von Himmel und Erde auszeichnet und dadurch der Mensch einmal mehr an der Seite der himmlischen Wesen den Gottesdienst zelebriert, bleibt stets bestehen. Dies wird einmal mehr im 10. Jh.

durch den Bericht der Gesandtschaft der Rus von ihrer Teilnahme am liturgischen Ritus in der Hagia Sophia Konstantinopels verdeutlicht: Sie wissen weder ob sie sich im Himmel oder auf Erden befinden, denn gleichwohl ist beides ineinander übergegangen und miteinander verwoben. Diese Vorstellung hebt den byzantinischen Ritus vom katholischen Ritus ab, versteht er sich in der altjüdischen Tradition des zeitgleichen Gottesdienstes im Himmel und auf Erden. Die Gesänge und Hymnen werden nicht nur real vom irdischen Chor, sondern imaginativ von den höchsten Wesen des Himmels selbst gesungen. Diese verlassen dabei den Himmel und sind auf Erden präsent, wobei der Zelebrant gleichermaßen in den Himmel erhoben wird. Diese intensive Imagination wirkt sich nicht nur durch die Gesänge aus, sondern wird einmal mehr durch die ikonographische Präsenz der Seraphim und Cherubim im Kirchenraum verstärkt. Ihre Abbildungen in den Kuppelpendentifs „hilft“ dabei dem Teilnehmer einmal mehr über das „Reale“ hinwegzusehen und sich leichter in die gedankliche Teilhabe am himmlischen Ritus einzufinden.

So verbildlicht ihre Darstellung ohne ikonographische Kontexte ihre Präsenz im liturgischen Ritus und zeigt zugleich die symbolische Aufladung des Kirchenraums in sich auf: Das Verständnis der Kuppel, oft mit der Abbildung des Christus Pantokrators (vgl. Abb. 41) als Himmel und ihre Anbringung in der Kuppel selbst oder um die Kuppel herum, beschreibt ihre Abgrenzung und Markierung von himmlischer und irdischem Bereich. Ihre imaginative, „reale“ und bildliche Präsenz im Kirchenraum beschreibt eine himmlische, wenn nicht sogar göttliche Sphäre. Die Anwesenheit zeigt dem Gläubigen nicht nur die Präsenz des Himmels auf, sondern auch die Gegenwart Gottes. Dieses Verständnis ist essenziell für die Durchführung des liturgischen Ritus: Durch ihre Gegenwart verdeutlichen sie, dass Gott zwar nicht sichtbar und in seiner Gestalt weder vom Zelebranten noch vom Gläubigen erfasst werden kann, jedoch durch seine „Vertreterfiguren“, allen voran Jesus Christus, anwesend ist. In dieser Auslegung der Wesen ist die Verbindung zur Bibel essenziell, da hier die auf ihre Art enge Verbindung der Seraphim und Cherubim zu Gottes Herrlichkeit betont wird, wenn gleich im visionären Aspekt, wodurch sie selbst ebenso unbegreiflich werden wie Gott. Ihre Darstellung im Kirchenraum hebt den Betrachter – vor allem im liturgischen Ritus – in eine himmlische, visionäre Sphäre, die ihn die Gestalten von Jesaja und Ezechiel „real“ schauen lässt. Der liturgische Ritus wird im Sinne des Dunklen Stils zu einer Art göttlichen Vision erhoben, in der zwar Gott selbst nicht geschaut wird, jedoch seine ihn umgebenden Heerscharen, die dessen stetige Gegenwart betonen und zugleich verschleiern.

## C Seraphim und Cherubim und die Unzugänglichkeit Gottes

Die visionäre Schauung Gottes, ausgedrückt durch seine imaginär präsenten Heerscharen im liturgischen Ritus begründet sich auf den ursprünglichen Visionsbeschreibungen der Bibel. Ausgehend von Jesaja, weiterentwickelt bei Ezechiel und neu formiert in der Apokalypse, beschreiben die biblischen Schriften zu Seraphim und Cherubim eine lange Rezeptionsgeschichte. Im frühen Christentum und dem Byzantinischen Reich bildet sich anhand dieser Texte eine Ikonographie heraus, die sich auf die einzelnen Versatzstücke der himmlischen Geschöpfe bezieht. Doch wie bislang angenommen wurde, werden die einzelnen Komponenten der Kreaturen nicht willkürlich im Bild zusammengesetzt. Stattdessen konnte im zweiten Teil der Arbeit gezeigt werden, dass die Darstellungsformen gewissen Regeln unterliegen: In einer intensiven Untersuchung der bekannten Bildbeispiele wurden vier Typen herausgearbeitet, derer man sich bedient. Dabei ist anhand der Typen nicht immer eine eindeutige Identifikation der Seraphim und Cherubim möglich, wie es zum Beispiel Oskar Wulff vornimmt. Stattdessen ist der Hagia Sophia-Typus, welcher sich vordergründig auf der Vision Jesajas begründet, nicht immer als eine Erscheinungsform der Seraphim zu interpretieren. Vielmehr handelt es sich um eine Darstellung, derer man sich sowohl für Seraphim als auch für Cherubim bedient. Dadurch wird deutlich, dass es in der byzantinischen Kunst nicht immer darum geht diese himmlischen Wesen eindeutig den Bibeltexten zuzuordnen, sondern Mitglieder der himmlischen Heerscharen darzustellen. Die vermeintliche Verwirrung konnte somit widerlegt werden. Vor allem die bewusste Auswahl der einzelnen Typen in Verbindung mit den ikonographischen Kontexten spricht dagegen.

Dies konnte auch beim Engels-Typus beobachtet werden: Die anthropomorphe Engelsegestalt wird benutzt, wenn Seraphim oder Cherubim im direkten Kontakt zum Menschen stehen, wie am Beispiel der Kosmographie von Kosmas Indikopleustes und der dargestellten Vision Jesajas und seiner Begegnung mit dem Seraph (vgl. Abb. 6) zu sehen ist. Analog zur Abbildung der Kosmographie (Abb. 7) gibt Dionysius Areopagita an, dass es sich nicht um einen Seraph, sondern einen Engel handelt, der Jesajas Lippen mit der Sünden tilgenden Kohle berührt. Diese Vorstellung lässt sich auf die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies (vgl. Abb. 10) oder der eher westlich geprägten Darstellung des Jerusalemer Allerheiligsten und der Bundeslade in Germigny-des-Près (vgl. Abb. 4) durch Cherubim erweitern. Beide Himmelswesen können als Engel dargestellt werden, ihre genaue Zuordnung erfolgt jedoch durch eine genaue Überprüfung des ikonographischen Kontexts und möglicher Inschriften. Alle Darstellungen des Engels-Typus haben folglich die Vorstellung gemein, dass die eigentliche Erscheinung der himmlischen Wesen vom Menschen nicht begriffen werden kann, denn auch die biblischen Texte sind nur als Näherungen an ihre Figur zu verstehen und werfen kein klares Licht auf ihr Aussehen.

Anders als der Hagia Sophia- und Engels-Typus können die tetramorphen Erscheinungsformen immer mit den ezechielschen Geschöpfen, den Cherubim, in Verbindung gebracht werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Apokalypse-Typus. Allerdings müssen vor allem im Zeitraum des 4.–6. Jh. die einzelnen Bildbeispiele sorgfältig, hinsichtlich des ikonographischen Kontexts und ihrer Erscheinungsart geprüft werden. Zu nah ist ihre mögliche Auslegung als Evangelistensymbole oder den vier voneinander losgelösten Wesen der Johannesoffenbarung. Eine strikte Trennung der beiden Interpretationsmöglichkeiten ist daher nicht immer möglich, da sich die Symbole der Evangelisten aus der theologischen Reflektion der visionären Texte Ezechiels und der Apokalypse entwickeln. Dies erschwert vor allem die eindeutige Zuweisung der einzelnen Wesen im Rahmen der frühchristlichen Theophanie-Darstellung. Jedoch weisen die frühen Beispiele der Thron Christi Abbildungen sicherlich noch eine enge Verbindung zu den biblischen Thronwagen-Beschreibungen bei Ezechiel auf, selbst wenn sich die vier Kreaturen als Evangelistensymbole zu erkennen geben.

Die altorientalische und ägyptische Vorstellung eines auf geflügelten Mischwesen thronenden Gottes klingt vermutlich in diesen Darstellungen noch nach. Die eigentliche Beeinflussung der christlichen Ikonographie ist jedoch allein auf die im ersten Teil der Arbeit vorgestellten biblischen Schriften zurückzuführen. Ein bildlicher Zusammenhang zu geflügelten Schlangen Ägyptens oder unterschiedlichen Thronfiguren des Alten Orients ist nicht festzustellen. Spätestens im Christentum sind mögliche ikonographische oder etymologische Spuren nicht mehr existent. Einzig die Vorstellung des, auf einen aus Kreaturen gebildeten Throns sitzenden Gottes, der von himmlischen Heerscharen umgeben ist, verankert sich im Christentum. Es liegt folglich keine bildlich, bzw. ikonographische prägende Tradition vor, sondern ein semantischer roter Faden, der sich über die jüdischen Vorstellungen der thronenden Herrlichkeit Gottes in der byzantinischen Bildtradition der Theophanie manifestiert.

Womöglich ein Überbleibsel altorientalischer oder ägyptischer Vorbilder greifen die frühen christlichen Gemmen die Schutzfunktion frühjüdischer magischer Gemmen auf. Wie anhand des kleinen erhaltenen Befundes gezeigt werden konnte, werden Cherubim namentlich mit Gott, den Erzengeln oder anderen himmlischen Geschöpfen angerufen, um den Träger und Besitzer vor Unheil oder Krankheiten zu bewahren. Hierbei handelt es sich jedoch um ein Phänomen, welches einzig im Zusammenhang mit den Cherubim zu beobachten ist. Keine der bekannten christlichen Gemmen erwähnen die Seraphim.

Im Gegensatz zum Menschen bedarf Gottes Herrlichkeit – weder in der jüdischen noch in der christlichen Vorstellungswelt – beschützender Wesen. Stattdessen schirmen ihn Seraphim und Cherubim aus nächster Nähe ab und entrücken ihn aus den für die Menschen begreifbaren Sphären. Gewissermaßen schützt das Verdecken des göttlichen Lichts durch die himmlischen Wesen den Menschen vor einer Gotteserfahrung, die er nicht ertragen könnte. Dies wird durch die biblischen Visionsberichte verdeutlicht, die im ersten Teil der Arbeit genauer untersucht wurden: Der Visionäre sieht

auf der einen Seite eine Figur, die er mit Gottes Herrlichkeit in Verbindung bringt. Auf der anderen Seite erscheinen im nächsten Moment Gestalten, die durch ihre Präsenz, sowohl in akustischer als auch in visueller Hinsicht, die Aufmerksamkeit von Gott ablenken und seine Sinneswahrnehmungen überfordern. Es konnte ferner festgestellt werden, dass je intensiver man die einzelnen Beschreibungen der Cherubim in den Visionsberichten analysiert, desto unverständlicher wird die Zusammensetzung ihrer einzelnen Facetten. Am Ende offenbart sich Gott dem Schauenden nicht mehr von seinem Thron, sondern der Prophet hört nur noch eine Stimme, die zu ihm spricht. Gottes Figur hat sich dem Visionären zunehmend entzogen und verbirgt sich nun hinter den himmlischen Wesen, deren Aussehen jedoch auch bei genauerer Betrachtung zunehmend verschwimmt.

Das Motiv der Verschleierung der göttlichen Figur, zeigt sich nicht nur in den biblischen Texten, sondern auch in der christlichen Kunst, wie im ikonographischen Kapitel zu sehen war. Zum einen fungieren die biblischen Texte als visuelle Grundlage für die künstlerische Ausgestaltung der Wesen. Zum anderen behält man die, den Visionsberichten immanente Vorstellung der Seraphim und Cherubim als *Dunklen Stil* Gottes bei. In der christlichen Ikonographie erscheinen sie stets in einem – Göttlichkeit und Heiligkeit darstellenden Kontext: Als direkter Thronwagen Christi (vgl. Abb. 9, 37) oder Begleitfiguren der Bundeslade, auf deren Flügeln sich Gott imaginativ niederlässt (vgl. Abb. 4, 57) weisen sie ihre Funktion als Erkennungsmerkmal von Göttlichkeit aus. Ihre Positionierung am Eingang zum Paradies (vgl. Abb. 10, 53) verhindert, dass der Mensch sich (wieder) am **Baum der Erkenntnis** bedient. Das Beispiel des Paradieses zeigt folglich bildlich, was sich hinter den anderen ikonographischen Kontexten verbirgt: Die Teilhabe an der göttlichen Erkenntnis ist dem Menschen auf Grund der dionysischen Himmelsordnung nicht möglich. Stattdessen grenzen die himmlischen Wesen das Göttliche vom Irdischen ab und versinnbildlichen allegorisch die Präsenz des göttlichen Willens.

Wie im dritten Teil der Arbeit aufgezeigt wurde, wird diese Vorstellung auch im liturgischen Ritus der byzantinischen Kirche aufgegriffen: Ihr liegt das Verständnis zu Grunde, dass im Himmel und auf Erden zeitgleich ein Gottesdienst abgehalten wird. Sind in der jüdischen Vorstellung beide Riten räumlich noch voneinander getrennt – der himmlische Tempel befindet sich in mehreren Himmelsebenen über dem irdischen Gotteshaus – so verschmelzen im byzantinischen Christentum die Sphären miteinander. Die irdischen Zelebranten treten in einen direkten Kontakt zum Himmel, denn nicht nur der Chor singt das Trishagion oder Cherubikon, sondern auch die himmlischen Wesen selbst stimmen in den Gesang ein. Durch ihre bildliche Gestalt auf liturgischen Objekten, wie Flabella (vgl. Abb. 13, 14), werden sie performativ in den Ritus eingebunden: Das auf und ab Bewegen der Fächer durch die Diakone imitiert ihr Flügelschlagen, das bereits im biblischen Kapitel als signifikante Eigenschaft vorgestellt wurde und vor allem die akustische Dimension im Bibeltext ausfüllt. Diese Handlung stellt nicht nur eine Verbindung zu den gewaltigen Flügelschlagen bei Ezechiel und den damit einhergehenden Geräuschen her, sondern symbolisiert ihre imaginäre, reale Präsenz im Ritus.

Die Verbindung von himmlischer und irdischer Sphäre in der byzantinischen Liturgie wird nicht nur durch den rituellen Akt an sich ausgedrückt, sondern mit Hilfe bildlicher Darstellungen der Apostelkommunion (vgl. u. a. Abb. 71) und der himmlischen Liturgie (vgl. u. a. Abb. 73) im Kirchenraum unterstützt. Diese Fresken oder Mosaik führen nun dem Gläubigen, die bislang imaginierte himmlische Sphäre des Gottesdienstes vor Augen. Die Anbringung der Bilder in den oberen Wandbereichen der Kirchenbauten entrückt zum einen das Geschehen vom irdischen Akt, spiegelt zugleich aber die Vorstellung wider, dass die himmlische Liturgie parallel stattfindet. Es wurde dabei festgestellt, dass die Apostelkommunion hauptsächlich in der Apsis, dem Ort der Wandlung und Eucharistiefeyer wiedergegeben wird. Der die Eucharistie vorbereitende Große Einzug ist meistens in der Hauptkuppel der Kirche wiederzufinden. Unter dieser ziehen die Liturgen und Zelebranten beim zweiten Einzug zum Altar. Es ist dabei auffällig, dass vor allem Engel und Christus den liturgischen Ritus in den Bildern zelebrieren. In den Fresken des Großen Einzugs (vgl. Abb. 63) sowie der Apostelkommunion (vgl. Abb. 71) wurde gezeigt, dass die visionären Gestalten ebenfalls auf den Fächern der Engelsdiakone dargestellt werden. Die Kombination dieser Abbildungen mit den realen Befunden liturgischer Fächer sowie der Einführung des Cherubikons in die byzantinische Liturgie erlaubt die Rekonstruktion, dass spätestens mit den Fächern von Riha und Stuma (Abb. 13, 14) Flabella dieser Art fester Bestandteil der Liturgie waren und noch heute in der orthodoxen Kirche sind.

Die dadurch „real“ werdende Schauung der himmlischen Liturgie, zelebriert von Christus und den himmlischen Heerscharen, gleicht einer Vision, die den Gläubigen in eine himmlische Sphäre entrückt. Er wird aktiv Teil des himmlischen Geschehens und der Lobpreisung Gottes. Dies hat zur Folge, dass beide Sphären derart ineinander übergehen, dass der Gläubige nicht mehr von Himmel und Erden unterscheiden kann. Doch auch obwohl er durch den liturgischen Ritus einen Einblick in himmlisches Geschehen erhält, bleibt eines wesentlich verborgen: Die Figur Gottes. Durch die gewaltige Reizüberflutung – sei sie nun imaginativ oder real – ist der liturgische Teilnehmer derart eingebunden, dass es ihm nicht gelingt, durch den himmlischen Ritus zu blicken und Gottes Herrlichkeit zu schauen. Er wird bis zu einem bestimmten Grad, der seine determinierte Erkenntnisfähigkeit nicht übersteigt, für einen kurzen Moment Teil des Himmels.

Ferner erinnert die Positionierung der Diakone mit den Flabella, durch die die Wesen über dem Altar erscheinen, an die Vorstellung, dass im Allerheiligsten des Jerusalemer Tempels Cherubim neben der Lade aufgestellt waren. Dies wird durch den Aspekt unterstrichen, dass die Darstellung der Wesen im Rahmen der Apostelkommunion oder der Himmlischen Liturgie immer in Altar-Nähe gezeigt werden. Dieser Konnex verdeutlicht, dass durch ihre Abbildung die indirekte Visualisierung von Göttlichkeit bezweckt wird. Fächert man nun die Flabella mit den Bildern der Wesen über dem irdischen Altar, so assoziiert man damit die eigentlichen Visionsgestalten, die ihre Flügel über der Lade ausbreiten und so Gottes metaphorische Gegenwart ausdrücken.

Ohne ihre imaginäre oder bildliche Erscheinung in der byzantinischen Kunst und Liturgie, wäre eine derart dichte und gewaltige Kreation göttlicher Präsenz, sei es ikonographisch im Kirchenraum oder im liturgischen Ritus, nicht möglich.

Wie im Laufe der Arbeit aufgezeigt werden konnte, sind noch viele Untersuchungen in Hinblick auf die byzantinische Vorstellungswelt sowie das Verständnis der Seraphim und Cherubim im Christentum zu unternehmen. Dies reicht von konkreten Bilduntersuchungen zeitlicher und regionaler Phänomene bis hin zu der Entwicklung der visionären Wesen im theologischen Diskurs der byzantinischen Periode. Es stellt sich unter anderem die Frage, ob die vorgestellte kirchenpolitische Relevanz des Trishagions sowie Cherubikons deutlicher thematisiert wird, oder nur als eine Randentwicklung in Erscheinung tritt. Mit Sicherheit bietet vor allem die liturgisch-theologische Untersuchung der enigmatischen Himmelswesen Raum für eine eigenständige Forschungsarbeit.<sup>163</sup> Besonders die Verschränkung des eigentlichen liturgischen Ritus mit der Bilderwelt im Kirchenraum und der imaginativen Verbindung von Himmel und Erde während der Liturgie sollte noch eingehendere Betrachtungen erfahren, bedingt jedoch eine tiefere Kenntnis der einzelnen Varianten des byzantinischen Ritus und dessen Symbolgehalt.

Letzten Endes bleibt jedoch der Grundgedanke der Seraphim und Cherubim als Dunkler Stil bestehen: Gott lässt die Menschen einen gewissen Grad an seiner Herrlichkeit teilhaben, entzieht sich allerdings zugleich der Möglichkeit erfahrbar zu werden. Folglich bleibt durch die Wesen die Unzugänglichkeit Gottes bewahrt – eine Vorstellung, die vom frühen Judentum bis in die christlich byzantinische Glaubenswelt fortbesteht. Dies drückt sich sowohl durch die theologischen Reflexionen als auch den ikonographischen Ausformungen oder liturgischen Riten im gesamten Byzantinischen Reich aus.

163 Nachtrag: Einen Einblick in den derzeitigen Stand der theologischen Forschung zu Seraphim und Cherubim bietet der Tagungsband *Les Chéubins/Keruvim dans l'Antiquité. Approche historique et comparée* (vgl. Abrahams – Anthonioz 2021), der im Rahmen einer Tagung der Université Catholique de Lille am 17. Mai 2019, erschienen ist. Allerdings habe ich bei Durchsicht des Bandes keine, für meine Forschung, neuen Erkenntnisse gewonnen, was vermutlich auch an der Ausrichtung meiner Studien liegen mag.



# Historischer Überblick

Person	Ereignis	Datierung	Anmerkung
1. Tempel in Jerusalem		Um 940–587 v.Chr.	Gebaut unter Salomo, zerstört durch die Babylonier
Jesaja (Jes 6)		Ende 8. Jh.	
Ezechiel (Ez 1)		Ende 7./Anfang 6. Jh.	
Ezechiel (Ez 10)		Ende 7./Anfang 6. Jh.	nach Ez 1
2. Tempel in Jerusalem		520/515–70 n.Chr.	Gebaut unter Herodes, zerstört durch die Römer
Herodot v. Halikarnassos		490/480–430/420	
Philon v. Alexandria		15/10–40 n.Chr.	
Johannes Offenbarung (Offb 4)		100/120 n.Chr.	
Irenäus v. Lyon		um 135–um 200	
Origenes		185–254	
Eusebius v. Caesarea		263–339	
Makarios d. Ägypter		um 300–um 390	
Kyrill v. Jerusalem		um 313–386	
Konstantin I.		324–337	Byzantinischer Kaiser
Basileios d.Gr.		330–379	
	Konzil von Nicäa	325	Engelsglaube wird Teil des Kirchendogmas
	Synode von Laodicea	zw. 343–381	Verbot der Engelsverehrung
Hieronymus		347–420	
Johannes Chrysostomos		349 (344)–407	Patriarch von Konstantinopel
Theodorus v. Mopsuestia		350–428	Ezechiel-Homilie verloren
Theodoret v. Kyrhos		393–460	
Narsai von Nisibis		um/nach 410–503	
	Chagigah	450–500	Babylonischer Talmud
	Konzil von Chalkedon	451	Bestätigung des <b>Trishagions</b> als inkarnationstheol. Formel (5. Jh.: Einführung in Liturgie)
Dionysius Areopagita		frühestens 476–spätestens 518/528	
Justinian I.		527–565	Byzantinischer Kaiser
	Brand und Neubau der Hagia Sophia in Konstantinopel	532–537	
Gregor d. Große		540–604	
Johannes Moschos		540/550–620	
Justin II.		565–578	Byzantinischer Kaiser

Person	Ereignis	Datierung	Anmerkung
Eutychios		512–582	Patriarch von Konstantinopel: 552–565 und 577–582
Johannes III. Scholastikos		565–577	Patriarch von Konstantinopel
	Cherubikon	573/574	Einführung in Liturgie
Maximus Confessor		580–662	
Germanos I. v. Konstantinopel		ca. 634–734/740	Patriarch von Konstantinopel: 715–730, Ikonodul
Johannes Damascenus		650–754	„letzter“ Kirchenvater, Ikonodul
	Bilderstreit I	717–787	
Theodorus Studites		759–826	
	2. Konzil von Nicäa	787	Beendigung des 1. Bilderstreits; Wiedereinführung des Engelskultes; Aufnahme von Germanos I. in die Reihe der Heiligen
	Bilderstreit II	815–843	
Leo VI.		886–912	Byzantinischer Kaiser
	Sog. Nestorchronik	988	
	<b>Ende des Byzantinischen Reichs</b>	<b>1453</b>	

# Primärquellen

Abrahami – Anthonioz (Hrsg.) 2021

P. Abrahami – S. Anthonioz (Hrsg.), *Les Chérubins/Keruvim dans l'Antiquité. Approche historique et comparée*, Kasion. Publikationen zur ostmediterranen Antike 6 (Münster 2021).

Areopagita – Heil 1986

D. Areopagita – G. Heil, *Über die himmlische Hierarchie*, Bibliothek der griechischen Literatur. Abteilung Patristik 22 (Stuttgart 1986).

Bornert 1966

R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie: du VIIe au XVe siècle*, Archives de l'Orient Chrétien 9 (Paris 1966).

Brightman 1908

F. Brightman, *The Historica Mystagogica and Other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, The Journal of Theological Studies 1908/9, S. 248–267; 387–397.

Brightman 1965 (1896)

F. Brightman, *Liturgies Eastern and Western: Being the Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church*. Eastern Liturgies 1<sup>2</sup> (Oxford 1965 (1896)).

Chrysostomos u. a. 1983

J. Chrysostomos – J. Dumortier – A. Liefoghe, *Commentaire sur Isaïe*, Sources Chrétiennes 304 (Paris 1983).

Dionysios von Phurna u. a. 1960

Dionysios von Phurna – E. Trenkle – G. Schäfer – Mitglieder der orth. Priesterkongregation vom Hl. Demetrios von Thessalonikie, *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos* (München 1960).

Eusebius – Ziegler 1975

C. Eusebius – J. Ziegler, *Eusebius Werke. Der Jesajakommentar, Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der Ersten Jahrhunderte 9* (Berlin 1975).

Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich 2013

Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich, *Zürcher Bibel* <sup>4</sup>(Zürich 2013).

García Martínez – Watson 1994

F. García Martínez – W.G. Watson, *The Dead Sea scrolls translated. The Qumran Texts in English* (Leiden [u. a.] 1994).

Germanos I. – Meyendorff 1984

Germanos I. – P. Meyendorff, *On the divine liturgy*, Popular Patristics Series 8 (Crestwood, NY 1984).

Greenberg 1983

M. Greenberg, *Ezekiel 1–20. A new translation with introduction*, The Anchor Bible Commentary Series<sup>1</sup> (Garden City, N.Y. 1983).

Gregor der Große – Bürke 1983

Gregor der Große – G. Bürke, Homilien zu Ezechiel. Erstmals ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Georg Bürke, *Christliche Meister* 21 (Einsiedeln 1983).

Hanssens 1930–1932

J.M. Hanssens, *Institutiones liturgicae de ritibus orientalibus. De missa rituum orientalium* 1–3 (Rom 1930–1932).

Herodot – Brodersen 2005

Herodot – K. Brodersen, *Historien. Zweites Buch. Griechisch/Deutsch*, Reclams Universal-Bibliothek (Stuttgart 2005).

Herodot – Ley-Hutton 2007

Herodot – C. Ley-Hutton, *Historien. Drittes Buch. Griechisch/Deutsch*, Reclams Universal-Bibliothek (Stuttgart 2007).

Hieronymus – Scheck 2015

S.E. Hieronymus – T.P. Scheck, *Commentary on Isaiah, Ancient Christian Writers. The Works of the Fathers in Translation* (New York, Mahwah, NJ. 2015).

Irenaeus u. a. 2002

Irenaeus – I.M. MacKenzie – J.A. Robinson, *Irenaeus's Demonstration of the apostolic preaching. A theological commentary and translation* (Aldershot, Hants, England, Burlington, VT 2002).

Irenäus von Lyon – Brox 1995

Irenäus von Lyon – N. Brox, *Adversus Haereses. Gegen die Häresien, Fontes Christiani* 3 (Freiburg 1995).

Johannes Damascenus u. a. 1994

Johannes Damascenus – A.-L. Darras-Worms – M.-H. Congourdeau, *Le visage de l'invisible. Contra imaginum calumniatores orationes tres, Les Pères dans la Foi* 57 (Paris 1994).

Johannes Damascenus u. a. 1996

Johannes Damascenus – G. Feige – W. Hradsky, *Johannes von Damaskus. Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die Heiligen Bilder verwerfen, Die Deutsche Bibliothek* 2 (Leipzig 1996).

Johannes Moschos 2008

Johannes Moschos, *Leimonarion. oder Die Wiese* (Nauen 2008).

Kallis u. a. 2015 (1989)

A. Kallis – Johannes Chrysostomos – Basileus von Caesarea, *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchenslawisch, Doxologie. Gebetstexte der Orthodoxen Kirche* 47 (Münster 2015 (1989)).

Karrer – Kraus 2011a

M. Karrer – W. Kraus, *Septuaginta Deutsch. Erläuterungen und Kommentare zum griechischen Alten Testament. Genesis bis Makkabäer, Septuaginta Deutsch* 1 (Stuttgart 2011).

Karrer – Kraus 2011b

M. Karrer – W. Kraus, *Septuaginta Deutsch. Erläuterungen und Kommentare zum griechischen Alten Testament. Psalmen bis Daniel, Septuaginta Deutsch 2* (Stuttgart 2011).

Kirsch 2019 (1909)

J. P. Kirsch, *St. Germanus I.*, <http://www.newadvent.org/cathen/06484a.htm> (24.11.2022).

Kyrrill von Jerusalem – Röwekamp 1992

Kyrrill von Jerusalem – Röwekamp, *Cyrrill von Jerusalem. Mystagogicae Catecheses. Mystagogische Katechesen, Fontes Christiani 7* (Freiburg 1992).

Maier 1995a

J. Maier, *Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer. Die Texte der Höhlen 1–3 und 5–11, Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer 1* (München 1995).

Maier 1995b

J. Maier, *Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer. Die Texte der Höhle 4, Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer 2* (München 1995).

Mango 1972

C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312–1453. Sources and Documents, Sources and Documents in the History of Art Series* (New Jersey 1972).

Mateos 1962

J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix n 40, Xe siècle, Orientalia Christiana Analecta 165* (Rom 1962).

Maximus Confessor – Parrinello 2016

Maximus Confessor – R. M. Parrinello, *Mistagogia, Letture Cristiane del Primo Millennio* (Mailand 2016).

Metzger 1987

M. Metzger, *Les Constitutions Apostoliques. Livre VII et VIII, Sources Chrétiennes 336* (Paris 1987).

Narsai von Nisibis u. a. 1909

Narsai von Nisibis – R. H. Connolly – E. Bishop, *The liturgical homilies of Narsai, Texts and Studies. Contribution to Biblical and Patristic Literature 1* (Cambridge 1909).

Nestor – Müller 2001

Nestor – L. Müller, *Die Nestorchronik. Die altrussische Chronik, zugeschrieben dem Mönch des Kiever Höhlenklosters Nestor, in der Redaktion des Abtes Sil'vestr aus dem Jahre 1116, rekonstruiert nach den Handschriften Lavrent'evskaja, Radzivilovskaja, Akademičeskaja, Troickaja, Ipat'evskaja und Chlebnikovskaja, Forum Slavicum 56* (München 2001).

Origenes u. a. 1976

Origenes – H. Görgemanns – H. Karpp, *Origenes de Principiis Libri IV. Origenes Vier Bücher von den Prinzipien, Texte zur Forschung 24* (Darmstadt 1976).

Origenes u. a. 2009

Origenes – A. Fürst – C. Hengstermann, *Die Homilien zum Buch Jesaja. Im Anhang:*

Fragmente und Zeugnisse des Jesajakommentars, und: Theophilus von Alexandria. Traktat gegen Origenes über die Vision Jesajas, Werke mit deutscher Übersetzung/ Origenes Bd. 10<sup>1</sup> (s.l. 2009).

Philon von Alexandria – Gorez 1963

Philon von Alexandria – J. Gorez, *De Cherubim*. Introduction, Traduction et Notes, Les Oeuvres de Philon d'Alexandrie 3 (Paris 1963).

Photios I. – Mango 1958

Photios I. – C. Mango, *The Homilies of Photios Patriarch of Constantinople*, *Dumbarton Oaks Studies* 3 (Cambridge, MA 1958).

Propp 2006

W. H. Propp, *Exodus 19–40. A new translation with introduction and commentary*, *The Anchor Yale Bible* vol. 2A (New York [etc.] 2006).

Rahlfs – Hanhart 2006

A. Rahlfs – R. Hanhart, *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes* edidit Alfred Rahlfs. Editio altera quam recognovit et emendavit Robert Hanhart. Duo volumina in uno (Stuttgart 2006).

Robinson 1982

S. E. Robinson, *The Testament of Adam. An Examination of the Syriac and Greek Traditions*, *Dissertation Series* (Chico, CA 1982).

Schreier u. a. 2014

J. Schreier – A. Shtainzalts – T. H. Weinreb, *Koren Talmud Bavli. Mo'ed Katan, Hagiga* (Jerusalem, New Milford, CT 2014).

Steck 1998

O. H. Steck, *Die erste Jesajarolle von Qumran (1QIs a)*. Textheft, *Stuttgarter Bibelstudien* 2 (Stuttgart 1998).

Theodorus Mopsuestenus – Bruns 1995

Theodorus Mopsuestenus – P. Bruns, *Katechetische Homilien*. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter. 11.–16. Homilie, *Fontes Christiani* 2 (Freiburg [u. a.] 1995).

Theodorus Studites – Cattoi 2015

Theodorus Studites – T. Cattoi, *Theodore the Studite: Writings on Iconoclasm*, *Ancient Christian Writers. The Works of the Fathers in Translation* 69 (New York 2015).

Theodulf von Orléans – Freeman 1998

Theodulf von Orléans – A. Freeman, *Opus Caroli regis contra synodum*. *Libri Carolini*, *Monumenta Germaniae Historica* 2 (Hannover 1998).

Whitby 1989

M. Whitby, *Chronicon Paschale*, *Translated Texts for Historians/Latin series* <sup>1</sup>(Liverpool 1989).

Zeller 1918

F. Zeller, *Die Apostolischen Väter. Erster Brief des Klemens an die Korinther*. Aus dem Griechischen übersetzt von Franz Zeller, *Bibliothek der Kirchenväter* 35 (München 1918).

# Bibliographie

Albright 1938

W.F. Albright, What were the Cherubim?, *The Biblical Archaeologist* 1938/1, Februar, S. 1–3.

Balicka-Witakowska 2004

E. Balicka-Witakowska, The Liturgical Fan and Some Recently Discovered Examples, *Rocznik Orientalistyczny* 57, 2004, S.19–46, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?issn=0080-3545&db=255>.

Baus 2004 (1985)

K. Baus, Von der Urgemeinde zur frühchristlichen Großkirche. Band I, in: H. Jedin (Hrsg.), *Handbuch der Kirchengeschichte* 35, *Digitale Bibliothek* 35 (Berlin 2004 (1985)), S. 251–1349.

Bietenhard 1951

H. Bietenhard, *Die himmlische Welt im Urchristentum und Spätjudentum, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament* 2 (Tübingen 1951).

Blenkinsopp 2000

J. Blenkinsopp, *Isaiah 1 – 39. A new translation with introduction and commentary, The Anchor Yale Bible Commentaries* 19 (New Haven [u. a.] 2000).

Bogaert 1991

P.-M. Bogaert, Le Cherub de Tyr (Ez 28,14.16) et l'hippocampe de ses monnaies, in: R. Liwak – S. Herrmann (Hrsg.), *Prophetie und geschichtliche Wirklichkeit im alten Israel. Festschrift für Siegfried Herrmann zum 65. Geburtstag* (Stuttgart u.a 1991), S. 29–38.

Bonnet – Niehr 2010

C. Bonnet – H. Niehr, *Religionen in der Umwelt des Alten Testaments. Phönizier, Punier, Aramäer, Studienbücher Theologie* 4,2 (Stuttgart [u. a.] 2010).

Brandt u. a. 2003

R. Brandt – J. Fröhlich – K. Seidel – C. Walde, *Obscurtias*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6: Must-Pop* 6 (Tübingen 2003), S. 358–383.

Brons 1976

B. Brons, *Gott und die Seienden. Untersuchungen zum Verhältnis von neuplatonischer Metaphysik und christlicher Tradition bei Dionysius Areopagita, Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte* 28 (Göttingen 1976).

Brubaker 2006

L. Brubaker, *The Christian Topography (Vat. gr. 699) Revisited. Image, Text and Conflict in Ninth-century Byzantium*, in: E. Jeffreys (Hrsg.), *Byzantine Style, Religion and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman* (Cambridge 2006), S. 3–24.

Campenhausen 1986

H. von Campenhausen, *Griechische Kirchenväter* 7 (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz am Rhein 1986).

- Coakley – Stang (Hrsg.) 2009  
 S. Coakley – C. M. Stang (Hrsg.), *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, Directions in Modern Theology (Chichester, U.K., Malden, MA 2009).
- Constantinides 1992  
 E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Ellasson in Northern Turkey*. Vol. I (Athen 1992).
- Dalglisch 2017  
 D. Dalglisch, *Sacred Space*, in: J. Elsner – S. Lenk (Hrsg.), *Imagining the divine. Art and the rise of world religions* (Oxford 2017), S. 200–202.
- Dasen – Nagy 2012  
 V. Dasen – Á. M. Nagy, *Le serpent léontocéphale Chnoubis et la magie de l'époque romaine impériale*, *Anthropozoologica* 47,1, 2012, S. 291–314.
- Delitzsch 1881  
 F. Delitzsch, *Wo lag das Paradies? eine biblisch-assyriologische Studie; mit zahlreichen assyriologischen Beiträgen zur biblischen Länder- und Völkerkunde und einer Karte Babyloniens* (Leipzig 1881).
- Dennert 1997  
 M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, *Asia Minor Studien* 25 (Bonn 1997).
- Diefenbach 2002  
 S. Diefenbach, *Zwischen Liturgie und civilitas. Konstantinopel im 5. Jahrhundert und die Etablierung eines städtischen Kaisertums*, in: R. Warland (Hrsg.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter* (Wiesbaden 2002), S. 21–50.
- Diez u. a. 1969  
 E. Diez – T. Klauser – W. Pannold, *Fächer*, in: T. Klauser (Hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt. Exkommunikation – Fluchformeln* 7 7 (Stuttgart 1969), S. 217–236.
- Dodd 1961  
 E. C. Dodd, *Byzantine silver stamps. Comes sacrarum largitionum*, *Dumbarton Oaks Studies* 7 (Washington, DC 1961).
- Dodd 1973  
 E. C. Dodd, *Byzantine silver treasures*, *Monographien der Abegg-Stiftung Bern* (Bern 1973).
- Dresken-Weiland 2010  
 J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, *Handbuch zur Geschichte des Todes im frühen Christentum und seiner Umwelt* 2 (Regensburg 2010).

Drexinger 1977

F. Drexinger, Henochs Zehnwochenapokalypse und offene Probleme der Apokalyptikforschung, *Studia Post-Biblica* (Leiden 1977).

Dufrenne 1966

S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age. Pantocrator 61 – Paris Grec 20 – British Museum 40731, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 1* (Paris 1966).

Ego 1989

B. Ego, *Im Himmel wie auf Erden. Studien zum Verhältnis von himmlischer und irdischer Welt im rabbinischen Judentum, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament* (Tübingen 1989).

Ego 2004

B. Ego, Reduktion, Amplifikation, Interpretation, neukontextualisierung. Intertextuelle Aspekte der Rezeption der Ezechielschen Thronwagenvision im antiken Judentum, in: D. Sänger (Hrsg.), *Das Ezechielbuch in der Johannesoffenbarung. Mit Beiträgen von Michael Bachmann, Beate Ego, Thomas Hieke, Martin Karrer, Biblisch-Theologische Studien 76* (Neukirchen-Vluyn 2004), S. 31–60.

Ernst 2007

M. Ernst, Angels in Orthodox Religious Practice and Art, in: F. V. Reiterer – T. Nicklas – K. Schöpflin (Hrsg.), *Angels. The concept of celestial beings – origins, development and reception, Deuterocanonical and Cognate Literature Yearbook 2007* (Berlin 2007), S. 671–694.

Evelyn-White – Hauser 1973

H. G. Evelyn-White – W. Hauser, *The monasteries of the Wadi'n Natrûn. New Coptic texts from the Monastery of Saint Macarius, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition* (New York 1973).

Fiocchi Nicolai u. a. 1998

V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften* (Rom 1998).

Fischer 2018

G. Fischer, *Genesis 1–11, Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament 1* (Freiburg 2018).

Förster 2006

H. Förster, *Transitus Mariae. Beiträge zur koptischen Überlieferung mit einer Edition von P. Vindob. K 7589, Cambridge Add 1876 8 und Paris BN Copte 129 17ff. 28 und 29, Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der Ersten Jahrhunderte 14* (Berlin 2006).

Freeman – Meyvaert 2001

A. Freeman – P. Meyvaert, *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés, Gesta 40,2, 2001, S. 125–139.*

Fürstenberg 1979

M. F.v. Fürstenberg, Das Flabellum in der Kirche des Westens, Westfälische Zeitschrift – Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 1979/129, S. 157–192.

Gavin 2009

J. Gavin, “They are like the Angels in the Heavens.” Angelology and Anthropology in the Thought of Maximus the Confessor, *Studia Ephemeridis Augustinianum* 116 (Rom 2009).

Geertz 1973

C. Geertz, Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture, in: C. Geertz (Hrsg.), *The Interpretation of Cultures. Selected Essays by Clifford Geertz* (New York 1973), S. 3–30.

Giovino 2007

M. Giovino, *The Assyrian sacred tree. A history of interpretations*. Zugl.: Ann Arbor, Univ. of Michigan, Diss, *Orbis Biblicus et Orientalis* 230 (Fribourg, Göttingen 2007).

Görg 1977

M. Görg, Keruben in Jerusalem, *Biblische Notizen* 1977/4, S. 13–24.

Görg 1992

M. Görg, *Mythos, Glaube und Geschichte. Die Bilder des christlichen Credo und ihre Wurzeln im alten Ägypten*<sup>1</sup> (Düsseldorf 1992).

Gough u. a. 1985

M. Gough – M. Gough – G. Bakker, Alahan. An early Christian monastery in southern Turkey; based on the work of Michael Gough, *Studies and Texts* 73 (Toronto 1985).

Greenberg 2001

M. Greenberg, *Ezechiel 1–20. Ausgelegt von Moshe Greenberg. Mit einem Vorwort von Erich Zenger*, *Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament* (Freiburg, Basel, Wien 2001).

Grözinger 1982

K. E. Grözinger, *Musik und Gesang in der Theologie der frühen jüdischen Literatur. Talmud, Midrasch und Mystik, Texte und Studien zum Antiken Judentum* 3 (Tübingen 1982).

Gruenwald 1988

I. Gruenwald, *From apocalypticism to gnosticism. Studies in apocalypticism, Merkabah mysticism and gnosticism*, *Beiträge zur Erforschung des Alten Testaments und des antiken Judentums* 14 (Frankfurt am Main 1988).

Hahn 2010

S. Hahn, *Die Entwicklung des Engelbildes bis zum Ende des Mittelalters*, in: M.-A. Aris (Hrsg.), *Engel. Mittler zwischen Himmel und Erde : [anlässlich der Ausstellung Engel. Mittler Zwischen Himmel und Erde im Diözesanmuseum Freising, 6. November 2010 bis 1. Mai 2011]*, *Kataloge und Schriften/Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising* 50 (Berlin 2010), S. 76–107.

Halperin 1988

D. J. Halperin, *The faces of the Chariot. Early Jewish responses to Ezekiel's vision*, *Texte und Studien zum Antiken Judentum* 16 (Tübingen 1988).

Hammerstein 1962

R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* (Bern, München 1962).

Hartenstein 1997

F. Hartenstein, *Die Unzugänglichkeit Gottes im Heiligtum. Jesaja 6 und der Wohnort JHWHs in der Jerusalemer Kulturtradition. Teilw. zugl.: München, Univ., Diss., 1995/96, Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament* 75 (Neukirchen-Vluyn 1997).

Hartenstein 2007

F. Hartenstein, *Cherubim and Seraphim in the Bible and in the Light of Ancient Near Eastern Sources*, in: F. V. Reiterer – T. Nicklas – K. Schöpflin (Hrsg.), *Angels. The concept of celestial beings – origins, development and reception, Deuterocanonical and Cognate Literature Yearbook 2007* (Berlin 2007), S. 155–188.

Haug 2003

W. Haug, *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Berlin 2003).

Heiler (Hrsg.) 1937

F. Heiler (Hrsg.), *Die Katholische Kirche des Ostens und Westens. Urkirche und Ostkirche* (München 1937).

Hertling 1955

L. Hertling, *Die römischen Katakomben und ihre Märtyrer* (Wien 1955).

Hollerich 1999

M. J. Hollerich, *Eusebius of Caesarea's Commentary on Isaiah. Christian Exegesis in the Age of Constantine*, *Oxford early Christian Studies* (Oxford 1999).

Horn 1991

G. Horn, *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig. Baugeschichte und Ausstattung* (Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris 1991).

Hunter-Crawley 2013

H. Hunter-Crawley, *Embodying the Divine: The Sensational Experience of the Sixth-Century Eucharist*, in: J. Day (Hrsg.), *Making Senses of the Past. Toward a Sensory Archaeology*, *Center for Archaeological Investigations Occasional Paper* 40 (Carbondale 2013), S. 160–176.

Johnson 2016

M. E. Johnson, *Imagining Early Christian Liturgy. The Traditio Apostolica – A Case Study*, in: T. Berger – B. D. Spinks (Hrsg.), *Liturgy's Imagined Past/s. Methodologies and Materials in the Writing of Liturgical History Today* (Collegeville, Minnesota 2016), S. 93–120.

Joines 1967

K. R. Joines, Winged Serpents in Isaish's Inaugural Vision, *Journal of Biblical Literature* 86,4, 1967, S. 410.

Kallistos von Dioklea 1990

Kallistos von Dioklea, The meaning of the Divine Liturgy for the Byzantine worshipper, in: R. Morris (Hrsg.), *Church and people in Byzantium. Society for the Promotion of Byzantine Studies Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Manchester 1986 (Birmingham 1990)*, S. 7–28.

Kautzsch 1900

E. Kautzsch, *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments 2* (Tübingen 1900).

Keel 1977

O. Keel, Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4, *Stuttgarter Bibelstudien* 84/85 (Stuttgart 1977).

Keel 2004

O. Keel, Die Herrlichkeitserscheinung des Königsgottes in der Porphetie, in: H. Irsigler – E. Bons (Hrsg.), *Mythisches in biblischer Bildsprache. Gestalt und Verwandlung in Prophetie und Psalmen, Quaestiones Disputatae* (Freiburg [u. a.] 2004), S. 134–183.

Keel 2010

O. Keel, Von den heidnischen Ahnen einiger jüdisch-christlicher Engel-Vorstellungen, in: M.-A. Aris (Hrsg.), *Engel. Mittler zwischen Himmel und Erde : [anlässlich der Ausstellung Engel. Mittler Zwischen Himmel und Erde im Diözesanmuseum Freising, 6. November 2010 bis 1. Mai 2011], Kataloge und Schriften / Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising 50* (Berlin 2010), S. 66–75.

Keel – Uehlinger 1992

O. Keel – C. Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen, Quaestiones Disputatae Bd. 134* <sup>4</sup>(Freiburg, Basel, Wien 1992).

Key Fowden 2008

E. Key Fowden, *Der Heiligenkult im spätantiken Syrien*, in: M. Fansa (Hrsg.), *Die Kunst der frühen Christen in Syrien. Zeichen, Bilder und Symbole vom 4. bis 7. Jahrhundert; Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg; [anlässlich der Ausstellung vom 18.9.2008 bis 25.1.2009 in Oldenburg], Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch H. 60* (Mainz am Rhein 2008), S. 56–61.

Kretschmar 1956

G. Kretschmar, *Studien zur frühchristlichen Trinitätstheologie, Beiträge zur historischen Theologie 21* (Tübingen 1956).

Kutsko 2000

J. F. Kutsko, *Between Heaven and Earth: Divine Presence and Absence in the Book of Ezekiel, Biblical and Judaic Studies from the University of California, San Diego 7* (Indiana 2000).

Lehmann 1945

K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, *The Art Bulletin* 27,1, 1945, S. 1–27.

Lichtenberger 2014

H. Lichtenberger, *Die Apokalypse*, *Theologischer Kommentar zum Neuen Testament* 23 (Stuttgart 2014).

Lidov 1998

A. Lidov, *Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054*, *Byzantion* LXVIII,2, 1998, S. 381–405.

L'Orange 1953

H. P. L'Orange, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, *Instituttet for Sammen-lignende Kulturforskning/A* (Oslo [u.a.] 1953).

Lotz 2005

A. Lotz, *Der Magierkonflikt in der Spätantike*, *Habelts Dissertationsdrucke Reihe Alte Geschichte* 48 (Bonn 2005).

Louth 1981

A. Louth, *The origins of the Christian mystical tradition. From Plato to Denys* (Oxford 1981).

Louth 2016

A. Louth, *Experiencing the Liturgy in Byzantium*, in: C. Nesbitt – M. Jackson (Hrsg.), *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, *Publications for the Society for the Promotion of Byzantine Studies* 18 (London, New York 2016), S. 79–88.

Lurker 2011

M. Lurker, *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter* (München 2011).

Mackie 2007

G. Mackie, *Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant. A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés*, *Racar* 32,1/2, 2007, S. 45–58.

Macomber 1982

W. F. Macomber, *Anaphora of the Apostles*, in: N. G. Garsoïan (Hrsg.), *East of Byzantium. Syria and Armenia in the formative period* (Washington, DC 1982), S. 72–88.

Maier 1996

J. Maier, *Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer. Einführung, Zeitrechnung, Register und Bibliographie*, *Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer* 3 (München 1996).

Mango 1962

C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* VIII (Washington, DC 1962).

Marinis 2014

V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Century* (New York 2014).

Mathews 1971

T. F. Mathews, *Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy* <sup>1</sup>(University Park 1971).

Maurer 2011

P. Maurer, *Sanctus-Deutungen in Werken der griechischen Patristik, Liturgica Oenipontana 4* (Münster 2011).

Mayer 2016

W. Mayer, *The Changing Shape of Liturgy. From Earliest Christianity to the End of the Late Antiquity*, in: T. Berger – B. D. Spinks (Hrsg.), *Liturgy's Imagined Past/s. Methodologies and Materials in the Writing of Liturgical History Today* (Collegeville, Minnesota 2016), S. 275–302.

Merkelbach – Totti 1990

R. Merkelbach – M. Totti, *Abrasax. Ausgewählte Papyri Religiösen und Magischen Inhalts. Band 1: Gebete, Papyrologica Coloniensia 17* (Köln 1990).

Metzger 1985

M. Metzger, *Königsthron und Gottesthron. Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament, Alter Orient und Altes Testament. Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte des Alten Orients und des Alten Testaments 15/1–2* (Neukirchen-Vluyn 1985).

Meurer 2002

G. Meurer, *Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten, Orbis Biblicus et Orientalis 189* (Freiburg 2002).

Minov 2020

S. Minov, *Friday Veneration among Syriac Christians. The Witness of the Story of the Holy Friday, JRAS 30,2, 2020*, S. 195–222.

Morenz – Schorch 1977

L. D. Morenz – S. Schorch, *Der Seraph in der Hebräischen Bibel und in Altägypten, Orientalia 1977/66*, S. 365–386.

Mundell-Mango 1986

M. Mundell-Mango, *Silver from early Byzantium. The Kaper Koraon and related treasures* (Baltimore 1986).

Nan 2018

A. D. Nan, *Le controversie teologiche tra Bisanzio e l'Impero franco sotto i Carolingi* (Promotion Lugano 2018).

Noegel 2015

S. B. Noegel, *The Egyptian Origin of the Ark of the Con-venant*, in: T. E. Levy – T. Schneider – W. H. Propp (Hrsg.), *Israel's exodus in transdisciplinary perspective. Text, archaeology, culture, and geoscience, Quantitative Methods in the Humanities and Social Sciences* (Cham 2015), S. 223–242.

Noegel 2017

S. B. Noegel, *On the Wings of the Winds. Towards an Understanding of Winged Mischwesen in the Ancient Near East*, KASKAL. Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico 2017/14, S. 15–54.

Otto 2014 (1917)

R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Beck'sche Reihe Paperback 328<sup>1</sup> (München 2014 (1917)).

Pallas 1978

D. I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, in: K. Wessel – M. Restle (Hrsg.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Himmelsleiter – Kastoria 3* (Stuttgart 1978), S. 13–119.

Parry – Qimron 1999

D. W. Parry – E. Qimron, *The Great Isaiah Scroll (1QIsa a). A New Edition*, *Studies of the Texts of the Desert of Judah 32* (Leiden, Boston, Köln 1999).

Peers 2001

G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium* (Berkeley 2001).

Pennas – Vanderheyde (Hrsg.) 2008

C. Pennas – C. Vanderheyde (Hrsg.), *La sculpture byzantine: VIIe-XIIe siècle. Actes du colloque international organisé par la 2<sup>e</sup> Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6–8 septembre 2000)*, *Bulletin de Correspondance Hellénique 49* (Athen 2008).

Petkov 2016

J. Petkov, *Altslavische Eschatologie. Texte und Studien zur apokalyptischen Literatur in kirchenslavischer Überlieferung.*, *Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter 59* (Tübingen 2016).

Poilpré 1998

A.-O. Poilpré, *Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés. l'authentique et le restauré*, *Cahiers de civilisation médiévale 41,163*, 1998, S. 281–297.

Preuss 1991

H. D. Preuss, *JHWHs erwählendes und verpflichtendes Handeln*, *Theologie des Alten Testaments/Horst Dietrich Preuss; 1* (Stuttgart 1991).

Reimer 2012

D. J. Reimer, *On Triplets in a Trio of Prophets*, in: I. W. Provan – M. J. Boda (Hrsg.), *Let us go up to Zion: Essays in honour of H. G. M. Williamson on the occasion of his sixty-fifth birthday*, *Supplements to the Vetus Testamentum 153* (Leiden 2012), S. 203–2017.

Rentetzi 2010

E. Rentetzi, *Gerarchie angeliche nella cupola del Battistero della Basilica di San Marco*, *Arte Documento 2010/26*, S. 124–129.

Schäfer 2011

P. Schäfer, *Die Ursprünge der jüdischen Mystik*<sup>1</sup> (Berlin 2011).

Schmidt – Schmidt 1981

H. Schmidt – M. Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, Beck'sche Sonderausgaben (München 1981).

Schneider – Stichel 2003

W. C. Schneider – R. H. Stichel, *Der ‚Cherubinische Ein-zug‘ in der Hagia Sophia Justinians. ‚Aufführung‘ und ‚Ereignis‘*, in: E. Fischer-Lichte – C. Horn – S. Umathum – M. Warstat (Hrsg.), *Performativität und Ereignis* (Tübingen 2003), S. 377–394.

Schönberger 1954

A. Schönberger, *Cherub*, in: O. Schmitt (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Buchpult – Dill 3* (Stuttgart 1954), S. 428–433.

Schroer 2005-2018

S. Schroer, *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Eine Religionsgeschichte in Bildern 1–4* (Fribourg 2005–2018).

Schulz 2000

H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. Dritte, völlig überarbeitete und aktualisierte Auflage*, Sophia. Quellen östlicher Theologie 5 3 (Trier 2000).

Schwartz 1981

J. Schwartz, *Papyri Magicae Graecae und Magische Gemmen*, in: M. J. Vermaseren (Hrsg.), *Die Orientalischen Religionen im Römerreich, Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain 93* (Leiden 1981), S. 485–509.

Scoralick 1989

R. Scoralick, *Trishagion und Gottesherrschaft. Psalm 99 als Neuinterpretation von Tora und Propheten*, Stuttgarter Bibelstudien 138 (Stuttgart 1989).

Sprank 1926

S. Sprank, *Ezechielstudien, Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 40* (Stuttgart 1926).

Stegemann 1990

D. Stegemann, *Jüdische Wurzeln des Christentums. Grundstrukturen des alttestamentlichen und nachtestamentlichen Glaubens bis zur Zeit Jesu, Religionspädagogik in der Blauen Eule 2* (Essen 1990).

Stützer 1983

H. A. Stützer, *Die Kunst der römischen Katakomben, dumont Taschenbücher 141* (Köln 1983).

Taft 1975

R. F. Taft, *The great entrance: A history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the liturgy of St. John Chrysostom*, *Orientalia Christiana Analecta* (Rom 1975).

Taft 1980/1981

R. F. Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers 1980/1981/34/35*, S. 45–75.

Taft 1992

R. F. Taft, *The Byzantine Rite. A Short History*, American Essays in Liturgical Series (Collegeville, Minnesota 1992).

Teteriatnikov 2017

N. Teteriatnikov, Justinianic mosaics of Hagia Sophia and their aftermath, *Dumbarton Oaks Studies XLVII* (Washington, DC 2017).

Thierry – Thierry 1964

M. Thierry – N. Thierry, Haçlı Kilise, l'Église à la croix, en Cappadoce, *Journal des Savants* 4,1, 1964, S. 241–254.

Toepel 2006

A. Toepel, Die Adam- und Seth-Legenden im Syrischen Buch der Schatzhöhle. Eine quellenkritische Untersuchung, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium* 618 (Leuven 2006).

Ulbert 2008

T. Ulbert, Resafa - Pilgerzentrum und Grenzbefestigung, in: M. Fansa (Hrsg.), *Die Kunst der frühen Christen in Syrien. Zeichen, Bilder und Symbole vom 4. bis 7. Jahrhundert; Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg ; [anlässlich der Ausstellung vom 18.9.2008 bis 25.1.2009 in Oldenburg], Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch H. 60* (Mainz am Rhein 2008), S. 68–77.

Wagner 1973

G. Wagner, *Der Ursprung der Chrysostomusliturgie, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* (Münster in Westfalen 1973).

Walter 1982

C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Birmingham Byzantine Studies I (London 1982).

Warland (Hrsg.) 2002

R. Warland (Hrsg.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter* (Wiesbaden 2002).

Warland 2013

R. Warland, *Byzantinisches Kappadokien*, Zaberns Bildbände zur Archäologie Sonderbände der Antiken Welt (Darmstadt 2013).

Wessel 1971

K. Wessel, Flabellum, in: K. Wessel – M. Restle (Hrsg.), *Realexikon zur Byzantinischen Kunst. Durchzug durch das Rote Meer - Himmelfahrt 2* (Stuttgart 1971), S. 550–555.

White 2015

A. W. White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium* (Cambridge 2015).

Wildberger 1972

H. Wildberger, Jesaja. Jesaja 1–12, *Biblischer Kommentar Altes Testament 1* (Neukirchen-Vluyn 1972).

## Williamson 2001

H. G. Williamson, Isaiah and the Holy One of Israel, in: A. Rapoport-Albert – Biblical Hebrew, biblical texts (Hrsg.), Biblical Hebrews, biblical texts, Journal for the Study of the Old Testament (Sheffield [u.a.] 2001), S. 22–38.

## Williamson 2008

H. G. Williamson, Holy, Holy, Holy: The Story of a Liturgical Formula, Julius-Wellhausen-Vorlesung 1 (Berlin [u.a.] 2008).

## Williamson 2018

H. G. Williamson, A Critical and Exegetical Commentary on Isaiah –27. Commentary on Isaiah 6–12, The International Critical Commentary on the Holy Scriptures of the Old and New Testaments 2 (London, New York 2018).

## Winkler 2002

G. Winkler, Das Sanctus. Über den Ursprung und die Anfänge des Sanctus und sein Fortwirken, Orientalia Christiana Analecta 267 (Rom 2002).

## Wulff 1894

O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst (1894).

## Zimmerli 1969

W. Zimmerli, Ezechiel. I. Teilband Ezechiel 1–24, Biblischer Kommentar Altes Testament XIII/1 (Neukirchen-Vluyn 1969).

## D Abbildungen



Abb. 1 Hagia Sophia, Pendentiffresken der Hauptkuppel, 14. Jh.; Kat. Nr. V.TUR.02



Abb. 2 Kapitell, Çatladıkapı, Istanbul, spätes 5./frühes 6. Jh., Archäologisches Museum, Istanbul (Inv.925 T); Kat. Nr. I.TUR.01

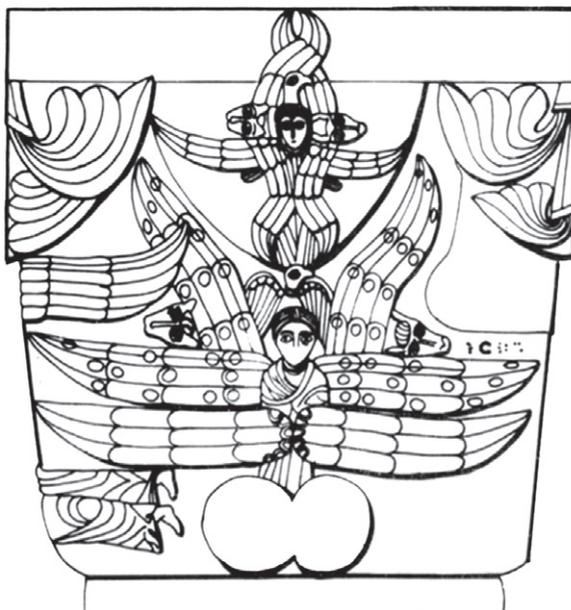


Abb. 3 Öşk Vank (Kloster), Çamlıyamaç, Kapitell, 958–966; Kat. Nr. II.TUR.02

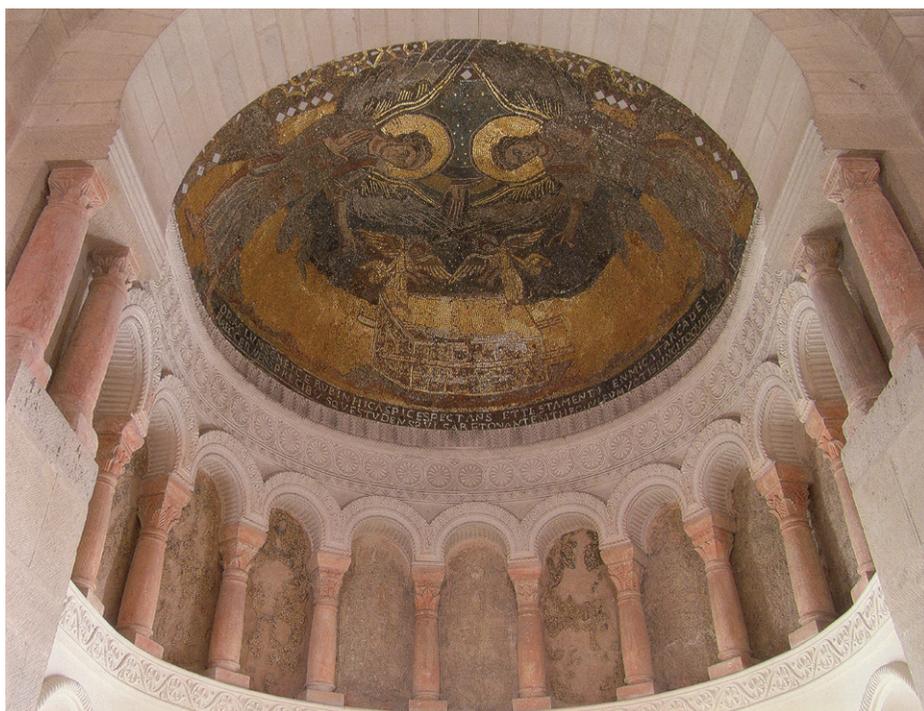


Abb. 4 Kapelle Theodulfs, Germigny-des-Prés, Apsismosaik, um 806; Kat. Nr. IV.FR.01



Abb. 5 Sog. Kosmographe des Kosmas Indikopleustes, fol. 48r, Biblioteca Apostolica (BAV), Rom (Gr. 699, fol. 48r); Kat. Nr. V.EGY.01



Abb. 6 Sog. Kosmographe des Kosmas Indikopleustes, fol. 72v, BAV, Rom (Gr. 699, fol. 72v); Kat. Nr. V.EGY.01



Abb. 7 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, fol. 74r, BAV, Rom (Gr. 699, fol. 74v); Kat. Nr. V.EGY.01



Abb.8 Alahan Monastir, Koca Kalesi, Kämpferunterseite des Kirchenportals, 450; Kat. Nr. III.TUR.01



Abb. 9 Kapelle Nr. 6, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh.; Kat. Nr. III.EGY.02

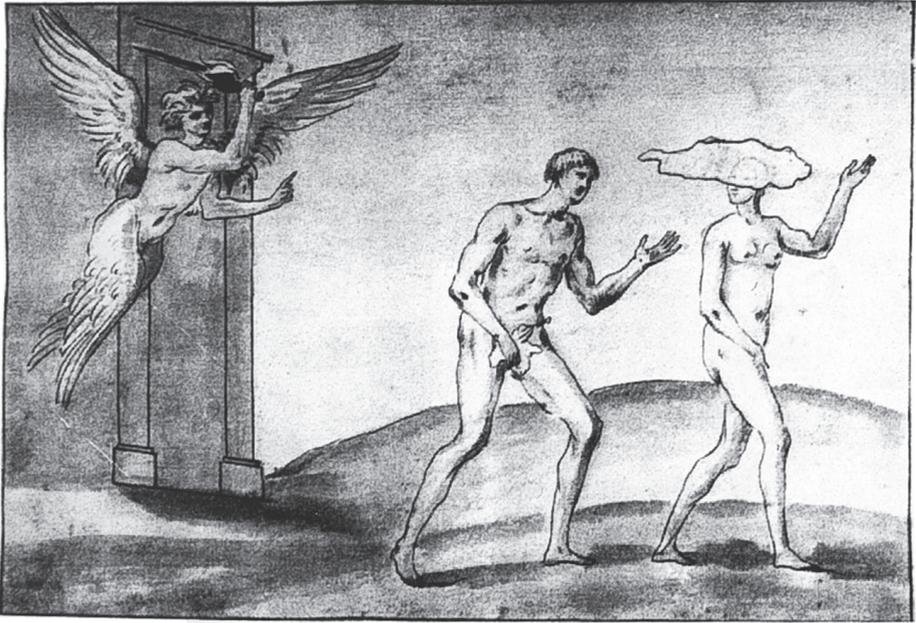


Abb. 10 San Paolo fuori le Mura, Rom, 425, Zeichnungen des verlorenen Langhausfreskos, 17. Jh., BAV, Rom (Barb. Lat. 4406, fol. 30); Kat. Nr. IV.IT.01



Abb. 11 San Paolo fuori le Mura, Rom, 425, Zeichnungen des verlorenen Langhausfreskos, 17. Jh., BAV, Rom (Barb. Lat. 4406, fol. 31); Kat. Nr. IV.IT.01

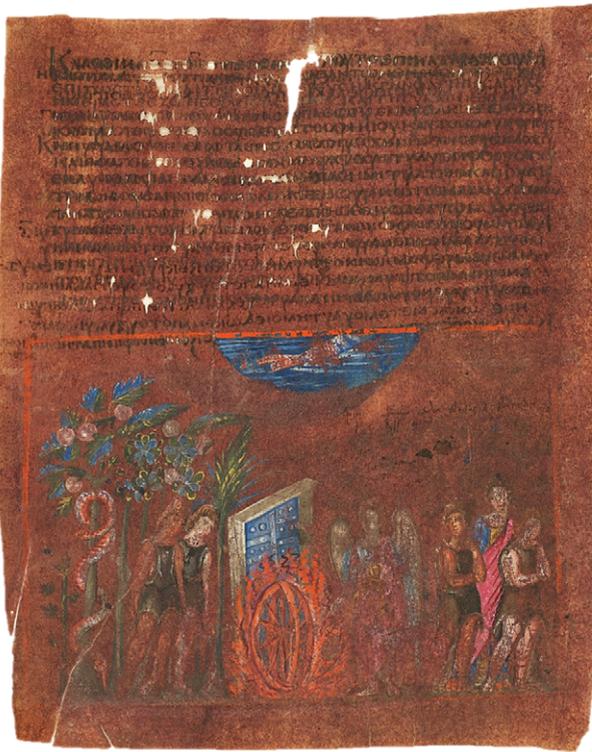


Abb. 12 Sog. Wiener Genesis, Mitte 6. Jh., Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Wien (Cod. Vindob. Theol. Gr. 31, fol. 1v); Kat. Nr. IV.SYR.01



Abb. 13 Flabellum, Riha, um 577, Dumbarton Oaks Collection, Washington (Bz.1936.23); Kat. Nr. II.SYR.01



Abb. 14 Flabellum, Stuma, um 577, Archäologisches Museum, Istanbul; Kat. Nr. I.SYR.01



Abb. 15 Koptisches Flabellum, Alexandria (?), spätes 8./ frühes 9. Jh., Brooklyn Museum, New York (Inv. Nr. 46.126.1)  
Kat. Nr. III.EGY.08



Abb. 16 Koptisches Flabellum, Alexandria (?), spätes 8./ frühes 9. Jh., Brooklyn Museum, New York (Inv. Nr. 46.126.1)  
Kat. Nr. III.EGY.08

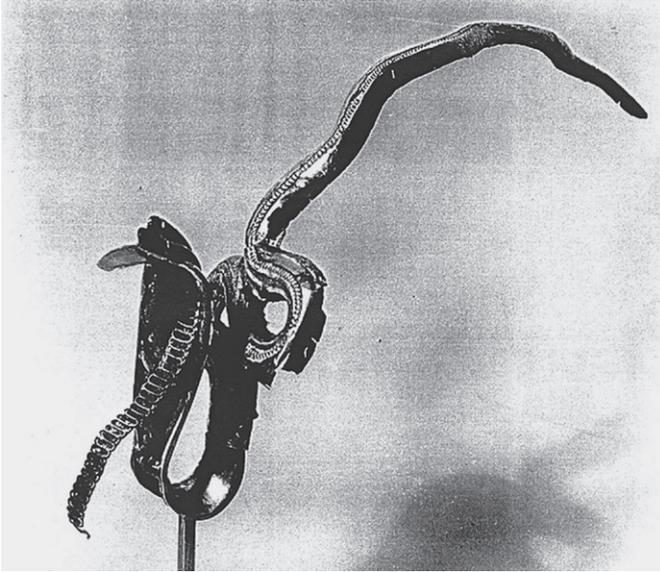


Abb. 17 Diadem mit Uräus, San-el-Hagar, Tanis (Ägypten), Gold, um 1295–1070 v. Chr., The Metropolitan Museum, New York (Inv. Nr. 50.198.3)



Abb. 18 Kopf des Osiris, 595–332 v. Chr., The Metropolitan Museum, New York, (Inv. Nr. 1972.118.195)



Abb. 19 Oberkörper einer unbekanntenen Königin, Theben, 1580–1550 v. Chr., The Metropolitan Museum, New York (Inv. Nr. 16.10.224)



Abb. 20 Siegel, Meggido, Lapislazuli, 8. Jh. v. Chr.



Abb. 21 Stempelsiegel, Byblos, Chalzedon, 8.–7. Jh. v. Chr., The British Museum, London (Inv. Nr. 102609)



Abb. 22 Genius, Tell Halaf, Basalt, 10.–9. Jh. v. Chr., The Walters Art Museum, Baltimore (Inv. Nr. 21.16)

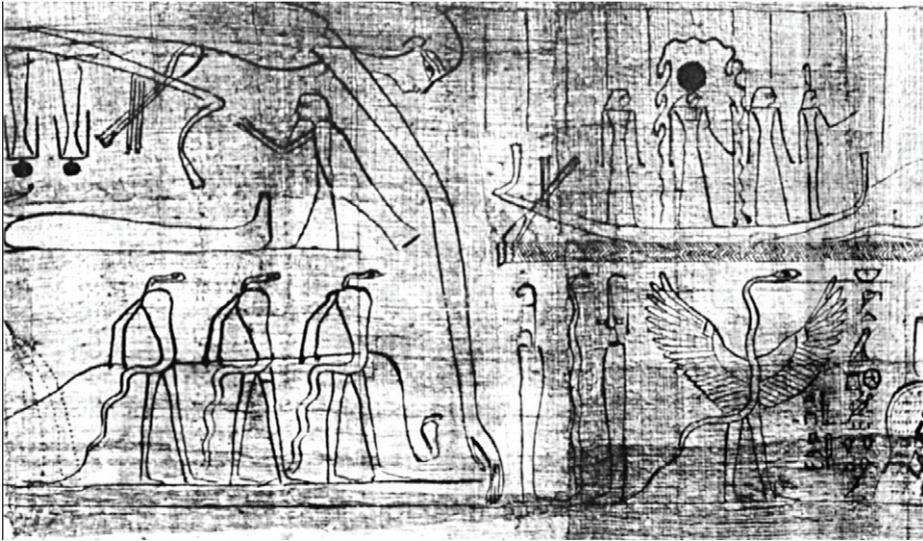


Abb.23 Papyrus des Amon-hotep, Detail, keine Angaben zur Datierung, Ägyptisches Museum, Kairo

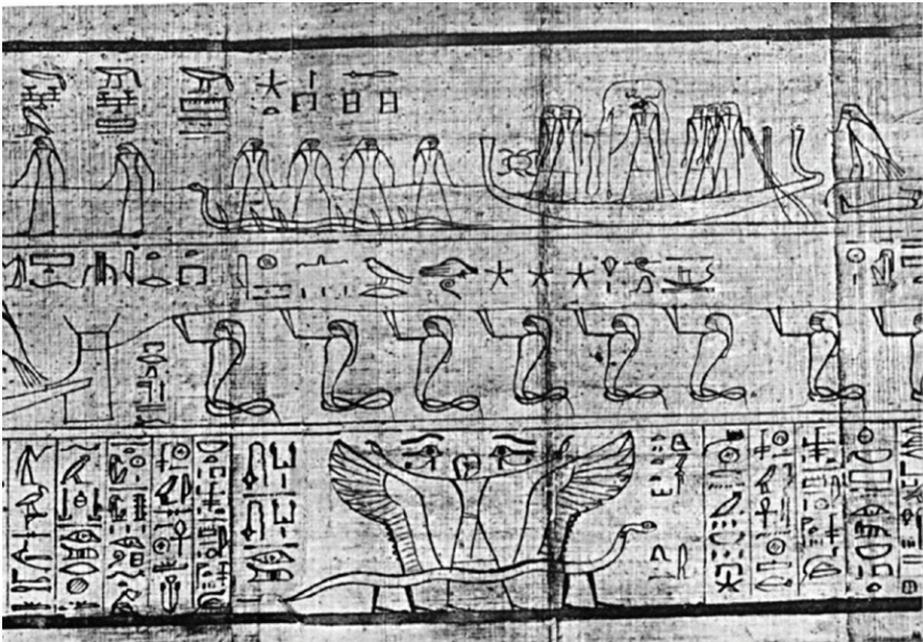


Abb.24 Papyrus des Djed-Khonsu-ius-ankh, Detail, keine Angaben zur Datierung, Louvre, Paris



Abb. 25 Hosios David, Latmou Koster, Thessaloniki, Apsismosaik, 4. Viertel 5. Jh. Kat. Nr. III.GR.01



Abb. 26 Indiana Jones, Jäger des verlorenen Schatzes, Filmstill, 1981

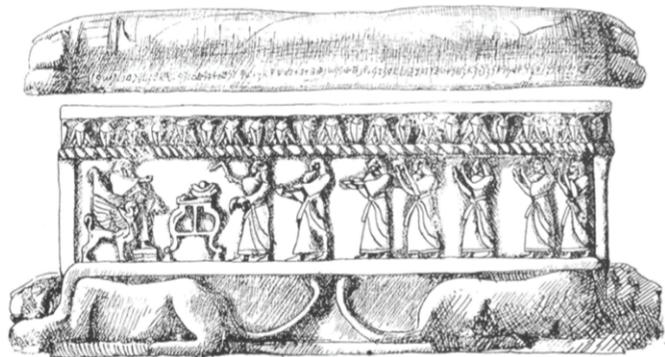


Abb. 76 Ahiram-Sarkophag, Byblos, Kalkstein, um 1000 v. Chr., Nationalmuseum, Beirut. Zeichnung nach Ellen Rehm, 2004

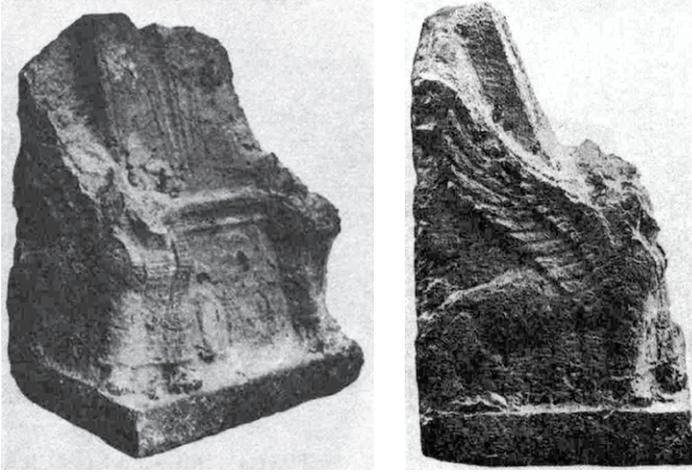


Abb.28 Streinthon, Hirbet et-Tayiba (südöstl. von Tyros), 2. Jh. v. Chr., National Archaeological Museum, Beirut (Inv. Nr. 2120)

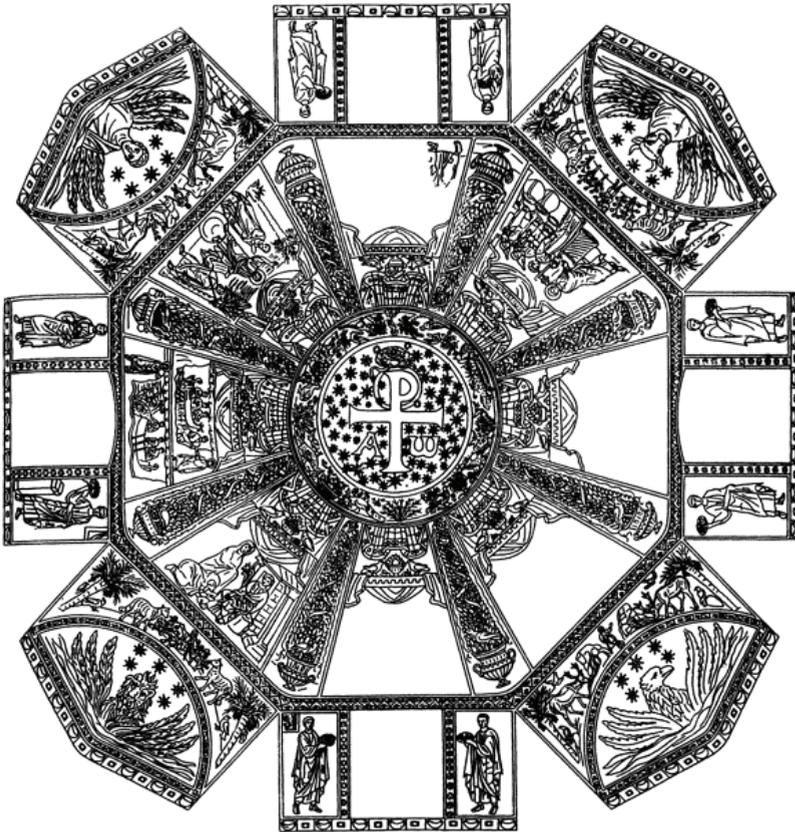


Abb.29 Baptisterium San Giovanni in Fonte, Neapel, Pententifmosaïke, 364–410; Kat. Nr. III.IT.01



Gemme, Obsidian, unbekannte Datierung, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Paris (de Clercq 347 ?); Kat. Nr. Gem.07



Gemme, Bronze, 5.–6. Jh., The British Museum, London (Inv. Nr. 102609); Kat. Nr. Gem.03



Liturgische Rolle, 11. Jh., Bibliothek des Griechischen Patriarchats, Jerusalem (Lit. Rolle Nr. 109); Kat. Nr. V.TUR.07



Abb. 33 Plakette eines Mosan-Kreuzes, Emaille, 1160–1170, Louvre, Paris (Inv. Nr. MRR 245); Kat. Nr. II.BEL.01



Abb. 34 Santa Maria Assunta, Torcello, Innere Wand des Kirchenportals, Mosaik, 11.–12. Jh.; Kat. Nr. V.IT.02



Abb. 35 Plakette eines Mosan-Kreuzes, Emaille, 1160–1170, Musée Thomas Dobrée, Nantes (Inv. Nr. 896.1.25); Kat. Nr. II.BEL.02



Abb. 36 Haçlı Kilise, Kılıççukur, Apsisfresko, Anfang 10. Jh.; Kat. Nr. V.TUR.01



Abb. 37 Sog. Rabbula-Codex, Zagba (bei Apamea), 586, Biblioteca Medicea-Laurenziana (BML), Florenz (Cod. Plut. 1.56, fol. 13v); Kat. Nr. II.SYR.02



Abb. 38 Sog. Sakramentar Karls des Kahlen, 869–870, BNF, Paris (Ms. Lat. 1141, fol. 5r); Kat. Nr. V.FR.01



Abb. 39 Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, Gewölbemosaik, 5. Jh.;  
Kat. Nr. III.IT.02



Abb. 40 Ikone Theotokos Kykkotissa, Detail, 1080–1130,  
Katherinenkloster, Sinai; Kat. Nr. V.EGY.02



Abb. 41 Metamorphosis-Kirche, Koropi, Kuppeltombur, Fresko, Anfang 11. Jh.;  
Kat. Nr. V.GR.01



Abb. 42 Psalter, Lorsch, Ende 11. Jh., BAV, Rom (Pal. Lat. 39, fol. 44v); Kat. Nr. IV.D.05



Abb. 43 Sog. Reidersche Tafel,  
Rom, Elfenbein, um 400, Bayerisches  
Nationalmuseum, München  
(Inv. Nr. MA 157)

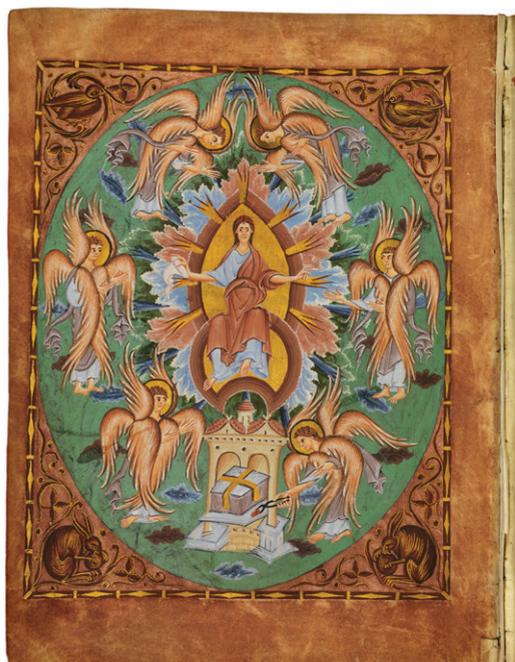


Abb. 44 Hieronymus Issaias glossatus, um 1000, Staatsbibliothek,  
Bamberg (Msc. Bibl. 76, fol. 10v); Kat. Nr. IV.D.01



Abb. 45 Saint Sernin, Toulouse, Chorumgang, Flachrelief eines Seraphs,  
11. Jh.; Kat. Nr. V.FR.02



Abb. 46 Kapelle Nr. 26, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh., Zeichnung nach Clédât 1904;  
Kat. Nr. III.EGY.04

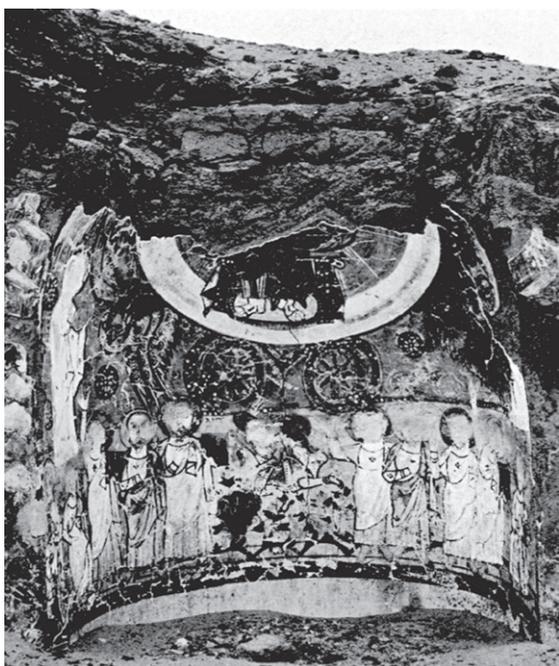


Abb. 47 Kapelle Nr. 45, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh.; Kat. Nr. III.EGY.06



Abb. 48 Elfenbein, Konstantinopel, 11. Jh., Victoria and Albert Museum, London (Inv. Nr. A.24-1926); Kat. Nr. I.TUR.09





Abb. 51 St. Nicholas, Verlika Hoča, Mittelschiff, Fresko, 1345; Kat. Nr. I.XK.03



Abb. 52 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/1322; Kat. Nr. I.BIH.01

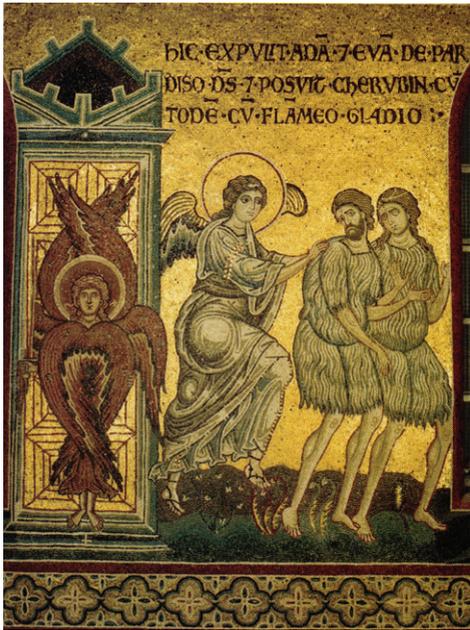


Abb. 53 Santa Maria Nuova, Monreale, Hauptschiff, Fresko, 1172–1176; Kat. Nr. V.IT.03



Abb. 54 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/1322; Kat. Nr. I.BIH.01

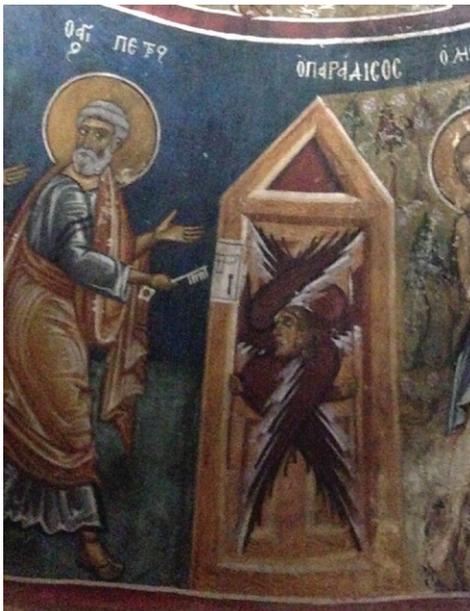


Abb. 55 Panagia Phorbiotissa, Asinou, Narthexfresko, 2. Hälfte 12. Jh.; Kat. Nr. I.CYP.01



Abb. 56 Homilien des Gregor von Nazianz, Detail, 879–883, BNF, Paris (Par. Gr. 510, fol. 52v); Kat. Nr. V.?.01



Abb. 57 Sog. Kosmographie des Kosmos Indikopleustes, 550, Katherinenkloster, Sinai (Sin. Gr. 1186, fol. 82r); Kat. Nr. II.EGY.01



Abb. 58 Handschrift, 12. Jh., BAV, Rom (Vat. Gr. 746, pt. 1, fol. 231v). Kat. Nr. V.7.03



Abb. 59 Psalter, 9. Jh., Kloster Pantokratoros, Berg Athos (Kōdix 61, fol. 165r); Kat. Nr. II.GR.01



Abb. 60 Dreikreuzkirche (Nr. 3), Güllüdere, Apsisfresko, um 900; Kat. Nr. V.TUR.03



Abb. 61 Baptisterium, San Marco, Venedig, Kuppelmosaik, 13. Jh.; Kat. Nr. V.IT.06



Abb. 62 Baptisterium San Giovanni, Florenz, Kuppelmosaik, Detailaufnahme, 2. Hälfte 13. Jh.; Kat. Nr. I.IT.12



Abb. 63 Sts. Konstantin und Helena, Ohrid, Fresko unter dem Tonnengewölbe, 14./15. Jh.; Kat. Nr. V.MKD.02



Abb. 64 Ziboriumssäule, San Marco, Venedig, 13. Jh.;  
Kat. Nr. II.IT.01



Abb. 66 Sog. Floreffe Bibel, Detail, 1170,  
The British Library, London (Add. Ms. 17738,  
fol. 199r); Kat. Nr. II.BEL.03



Abb. 65 Hagia Sophia, Istanbul, Kuppelmosaik der X. Südgalerie, Anfang  
10. Jh., Zeichnung nach Fossati (vgl. Mango 1962); Kat. Nr. V.TUR.02

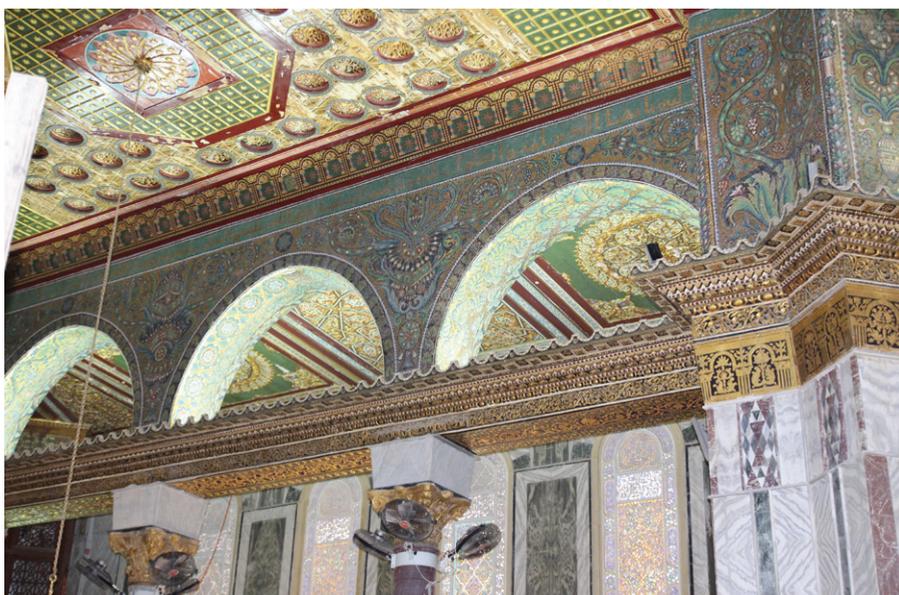


Abb. 67 Felsendom, Jerusalem, Mosaik, Ende 7. Jh.

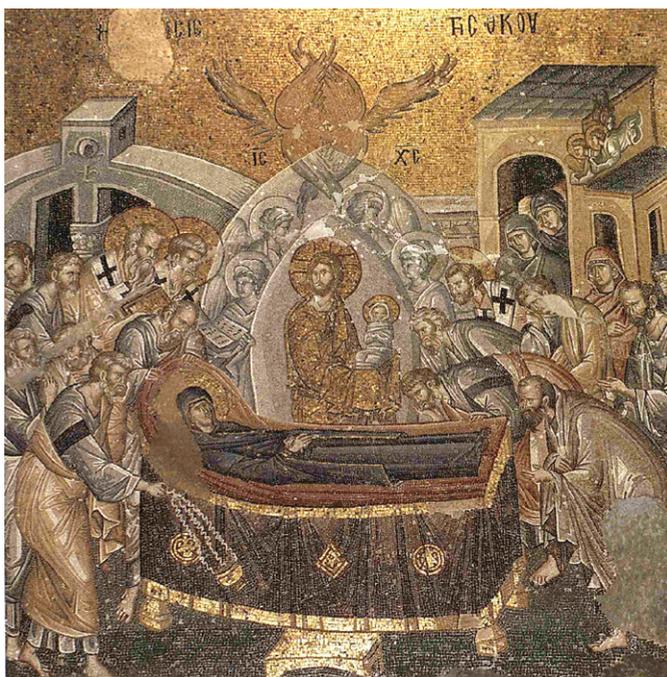


Abb. 68 Chora-Kloster (Kariye Camii), Istanbul, Naos, Westwand, Mosaik über dem Haupteingang, 1315–1321; Kat. Nr. I.TUR.12



Abb. 69 Flabellum, Kirche St. Barbara, Kairo, Silber, 9. Jh.,  
Koptisches Museum, Kairo (Inv. Nr. 1597); Kat. Nr. III.EGY.09



Abb. 70 Flabellum, Mestia, vergoldetes Silber, 9. Jh., Svaneti Museum  
of History and Ethnography, Mestia (Inv. Nr. 317); Kat. Nr. I.GEO.02

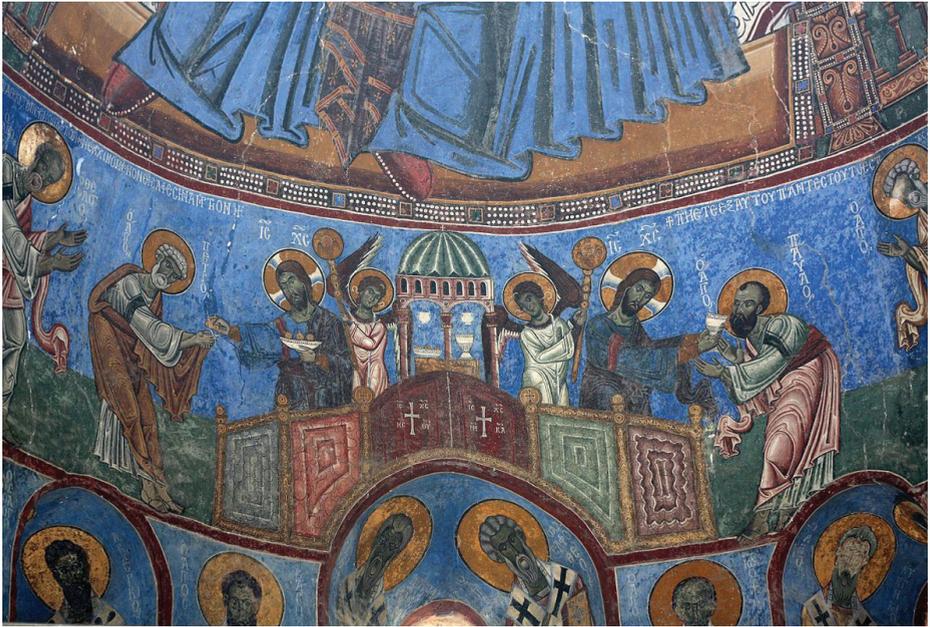


Abb. 71 St. Astvatsatsin, Akthala (Kloster), Apsisfresko, 1205–1216; Kat. Nr. I.ARM.02



Abb. 72 Sophienkathedrale, Kiew, Apsisfresko, 11. Jh.



Abb. 73 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/1322; Kat. Nr. I.BIH.01



Abb. 74 St. Demetrius, Patriarchat Peć, Peja, Kuppelfresko, 1320; Kat. Nr. I.XK.01



Abb. 75 Kirche der Jungfrau Hodegetria, Patriarchat Peć, Peja, Apsisfresko, 14. Jh.; Kat. Nr. I.XK.02

Abb. 76 Aër, Konstantinopel (?), Ende 13./Anfang 14. Jh., Benaki Museum, Athen (Inv. Nr. 9320); Kat. Nr. I.TUR.11





# Abbildungsverzeichnis

Abb. Bildangaben	Copyright/Credit Line
1 Hagia Sophia, Pendentivfresken der Hauptkuppel, 14. Jh. Kat. Nr.: V.TUR.02	Wikipedia Commons: Matthias Süßen (matthias-suessen.de), CC BY-SA 4.0, www.creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0
2 Kapitell, Çatladıkapı, Istanbul, spätes 5./frühes 6. Jh., Archäologisches Museum, Istanbul (Inv.925 T). Kat. Nr.: I.TUR.01	Iacobini 2000, S. 154.
3 Öşk Vank (Kloster), Çamlıyamaç, Kapitell, 958–966 Kat. Nr. II.TUR.02	Winfield 1968, Tafel 13.
4 Kapelle Theodulfs, Germigny-des-Prés, Apsismosaik, um 806. Kat. Nr. IV.FR.01	Imhof – Winterer 2002, S. 165.
5 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, fol. 48r, Biblioteca Apostolica (BAV), Rom (Gr. 699, fol. 48r) Kat. Nr. V.EGY.01	Vat. Gr. 699, © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana
6 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, fol. 72v, BAV, Rom (Gr. 699, fol. 72v). Kat. Nr. V.EGY.01	Wolf 1995, S. 78, Abb. 58.
7 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, fol. 48r, BAV, Rom (Gr. 699, fol. 74v). Kat. Nr. V.EGY.01	Wolf 1995, S. 78, Abb. 58.
8 Alahan Monastir, Koca Kalesi, Kämpferunterseite des Kirchenportals, 450. Kat. Nr. III.TUR.01	Foto: Max Fiederling.
9 Kapelle Nr. 6, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh. Kat. Nr. III.EGY.02	Iacobini 2000, S. 60.
10 San Paolo fuori le Mura, Rom, 425, Zeichnungen des verlorenen Langhausfreskos, 17. Jh., BAV, Rom (Barb. Lat. 4406, fol. 30). Kat. Nr. IV.IT.01	Waetzoldt 1964, Abb. 334..
11 San Paolo fuori le Mura, Rom, 425, Zeichnungen des verlorenen Langhausfreskos, 17. Jh., BAV, Rom (Barb. Lat. 4406, fol. 31). Kat. Nr. IV.IT.01	Waetzoldt 1964, Abb. 335.
12 Sog. Wiener Genesis, Mitte 6. Jh., Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Wien (Cod. Vindob. Theol. Gr. 31, fol. 1v). Kat. Nr. IV.SYR.01	© Österreichische Nationalbibliothek, Wien (ÖNB/Wien, Cod. Theol. Gr. 31, fol. 1v)
13 Flabellum, Riha, um 577, Dumbarton Oaks Collection, Washington (Bz.1936.23). Kat. Nr. II.SYR.01	Mango 1986, S. 152.
14 Flabellum, Stuma, um 577, Archäologisches Museum, Istanbul. Kat. Nr. I.SYR.01	Mango 1986, S. 148.
15 Koptisches Flabellum, Alexandria (?), spätes 8./ frühes 9. Jh., Brooklyn Museum, New York (Inv. Nr. 46.126.1). Kat. Nr. III.EGY.08	Coptic. <i>Flabellum</i> , late 8th–early 9th century C.E. Silver, Other: 8 15/16in. (22.7cm). © Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 46.126.1.
16 Koptisches Flabellum, Alexandria (?), spätes 8./ frühes 9. Jh., Brooklyn Museum, New York (Inv. Nr. 46.126.2) Kat. Nr. III.EGY.08	Coptic. <i>Flabellum</i> , late 8th–early 9th century C.E. Silver, Other: 8 15/16in. (22.7cm). © Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 46.126.2.
17 Diadem mit Uräus, San-el-Hagar, Tanis (Ägypten), Gold, um 1295–1070 v.Chr., The Metropolitan Museum, New York (Inv. Nr. 50.198.3)	L'Orange 1953, S. 41.
18 Kopf des Osiris, 595–332 v.Chr., The Metropolitan Museum, New York, (Inv. Nr. 1972.118.195)	The Metropolitan Museum of Art, New York – Open Access, Creative License Zero (CC0)

Abb. Bildangaben	Copyright/Credit Line
19 Oberkörper einer unbekanntenen Königin, Theben, 1580–1550 v.Chr., The Metropolitan Museum, New York (Inv. Nr. 16.10.224)	The Metropolitan Museum of Art, New York – Open Access, Creative License Zero (CC0)
20 Siegel, Meggido, Lapislazuli, 8. Jh. v.Chr.	Keel 1977, S. 102.
21 Stempelsiegel, Byblos, Chalzedon, 8.–7. Jh. v.Chr., The British Museum, London (Inv. Nr. 102609)	© The Trustees of the British Museum
22 Genius, Tell Halaf, Basalt, 10.–9. Jh. v.Chr., The Walters Art Museum, Baltimore (Inv. Nr. 21.16)	The Walters Art Museum, Baltimore – Open Access, Creative Commons License (CC0)
23 Papyrus des Amon-hotep, Detail, keine Angaben zur Datierung, Ägyptisches Museum, Kairo	Piankoff – Rambova 1957, Tafel 26.
24 Papyrus des Djed-Khonsu-ius-ankh, Detail, keine Angaben zur Datierung, Louvre, Paris	Piankoff – Rambova 1957, Tafel 29.
25 Hosios David, Latmou Koster, Thessaloniki, Apsismosaik, 4. Viertel 5. Jh. Kat. Nr. III.GR.01	Turatsoglu 1997, S. 459.
26 Indiana Jones, Jäger des verlorenen Schatzes, Filmstill, 1981	John Rhys-Davies, Harrison Ford, Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark, 1981 © Allstar Picture Library Ltd / Alamy Stock Photo.
27 Ahiram-Sarkophag, Byblos, Kalkstein, um 1000 v.Chr., Nationalmuseum, Beirut. Zeichnung nach Ellen Rehm, 2004	Rehm 2004, Abb. 11.
28 Streinthron, Hirbet et-Tayiba (südöstl. von Tyros), 2. Jh. v.Chr., National Archaeological Museum, Beirut (Inv. Nr. 2120)	Metzger 1985, Tafel 116, Abb. 1200.
29 Baptisterium San Giovanni in Fonte, Neapel, Pendantifmosaik, 364–410. Kat. Nr. III.IT.01	Maier 1964, Abb. 1.
30 Gemme, Obsidian, unbekanntene Datierung, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Paris (de Clercq 347 ?) Kat. Nr. Gem.07	Spier 2007, Tafel 124, Nr. 962 (a und b).
31 Gemme, Bronze, 5.–6. Jh., The British Museum, London (Inv. Nr. 102609). Kat. Nr. Gem.03	Michel 2001, S. 280, Kat. Nr. 451.
32 Liturgische Rolle, 11. Jh., Bibliothek des Griechischen Patriarchats, Jerusalem (Lit. Rolle Nr. 109) Kat. Nr. V.TUR.07	Grabar 1954b, S. 167, Abb.2.
33 Plakette eines Mosan-Kreuzes, Emaillé, 1160–1170, Louvre, Paris (Inv. Nr. MRR 245). Kat. Nr. II.BEL.01	© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal
34 Santa Maria Assunta, Torcello, Innere Wand des Kirchenportals, Mosaik, 11.–12. Jh. Kat. Nr. V.IT.02	Wikipedia Commons: Ismoon (talk), CC BY-SA 4.0, <a href="http://www.creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0">www.creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0</a>
35 Plakette eines Mosan-Kreuzes, Emaillé, 1160–1170, Musée Thomas Dobrée, Nantes (Inv. Nr. 896.1.25) Kat. Nr. II.BEL.02	Abbildung: Catharina Recker
36 Haçlı Kilise, Kılıççukur, Apsisfresko, Anfang 10. Jh. Kat. Nr. V.TUR.01:	Cutler – Spiesser 1996, S. 108, Abb. 79.
37 Sog. Rabbula-Codex, Zagba (bei Apamea), 586, Biblioteca Medicea-Laurenziana (BML), Florenz (Cod. Plut. 1.56, fol. 13v). Kat. Nr. II.SYR.02	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 1,56, f.13v. Su concessione del MiC. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.
38 Sog. Sakramentar Karls des Kahlen, 869–870, BNF, Paris (Ms. Lat. 1141, fol. 5r). Kat. Nr. V.FR.01	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)

Abb. Bildangaben	Copyright/Credit Line
39 Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, Gewölbemosaik, 5. Jh. Kat. Nr. III.IT.02	Poeschke 2009, Tafel 36.
40 Ikone Theotokos Kykkotissa, Detail, 1080–1130, Katherinenkloster, Sinai. Kat. Nr. V.EGY.02	Eastmond 2013, Kat. Nr. 181.
41 Metamorphosis-Kirche, Koropi, Kuppeltombur, Fresko, Anfang 11. Jh. Kat. Nr. V.GR.01	Cutler – Spiesser 1996, S. 114, Abb. 84.
42 Psalter, Lorsch, Ende 11. Jh., BAV, Rom (Pal. Lat. 39, fol. 44v). Kat. Nr. IV.D.05	Plotzek u.a. 1992, S. 103.
43 Sog. Reidersche Tafel, Rom, Elfenbein, um 400, Bayerisches Nationalmuseum, München (Inv. Nr. MA 157)	© Bayerisches Nationalmuseum München
44 Hieronymus: Issaias glossatus, um 1000, Staatsbibliothek, Bamberg (Msc. Bibl. 76, fol. 10v). Kat. Nr. IV.D.01	Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Bibl.76,fol.10v, Foto: Gerald Raab ( <a href="https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-msc.bibl.76-4">https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-msc.bibl.76-4</a> )
45 Saint Sernin, Toulouse, Chorumgang, Flachrelief eines Seraphs, 11. Jh. Kat. Nr. V.FR.02	© Ministère de la Culture – Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Estève
46 Kapelle Nr. 26, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh., Zeichnung nach Clédât 1904. Kat. Nr. III.EGY.04	Clédât 1904a, Tafel 40.
47 Kapelle Nr. 45, Bawit, Apsisfresko, 6.–7. Jh. Kat. Nr. III.EGY.06	Clédât 1904b, S. 523, Abb. 2.
48 Elfenbein, Konstantinopel, 11. Jh., Victoria and Albert Museum, London (Inv. Nr. A.24-1926). Kat. Nr. I.TUR.09	© Victoria & Albert Museum, London
49 Evangeliar, 12. Jh., BNF, Paris (Ms. Par. Gr. 74, fol. 51v) Kat. Nr. I.?.02	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)
50 Evangeliar, 12. Jh., BNF, Paris (Ms. Par. Gr. 74, fol. 93v) Kat. Nr. I.?.02	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)
51 St. Nicholas, Verlika Hoča, Mittelschiff, Fresko, 1345 Kat. Nr. I.XK.03	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
52 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/ 1322 Kat. Nr. I.BIH.01	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
53 Santa Maria Nuova, Monreale, Hauptschiff, Fresko, 1172–1176. Kat. Nr. V.IT.03	Ferina 2006, S. 58
54 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/ 1322. Kat. Nr. I.BIH.01	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
55 Panagia Phorbiotissa, Asinou, Narthexfresko, 2. Hälfte 12. Jh. Kat. Nr. I.CYP.01	Foto: Catharina Recker.
56 Homilien des Gregor von Nazianz, Detail, 879–883, BNF, Paris (Par. Gr. 510, fol. 52v). Kat. Nr. V.?.01	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)
57 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, 550, Katherinenkloster, Sinai (Sin. Gr. 1186, fol. 82r) Kat. Nr. II.EGY.01	© St. Cathrine Monastery, Sinai
58 Handschrift, 12. Jh., BAV, Rom (Vat. Gr. 746, pt. 1, fol. 231v). Kat. Nr. II.?.01	Vat. Gr. 746 pt. 1, © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana
59 Psalter, 9. Jh., Kloster Pantokratoros, Berg Athos (Κώδιξ 61, fol. 165r). Kat. Nr. II.GR.01	Christopoulos – Bastias 1979, S. 149, Abb. 229.
60 Dreikreuzkirche (Nr. 3), Güllüdere, Apsisfresko, um 900, Zeichnung nach Lafontaine-Dosogne 1968 Kat. Nr. V.TUR.03	Lafontaine-Dosogne 1968, S. 140, Abb. 1.

Abb. Bildangaben	Copyright/Credit Line
61 Baptisterium, San Marco, Venedig, Kuppelmosaik, 13. Jh. Kat. Nr. V.IT.06	Rentetzi 2010, S. 124.
62 Baptisterium San Giovanni, Florenz, Kuppelmosaik, Detailaufnahme, 2. Hälfte 13. Jh. Kat. Nr. I.IT.12	Toman 1994, S. 39.
63 Sts. Konstantin und Helena, Ohrid, Fresko unter dem Tonnengewölbe, 14./15. Jh. Kat. Nr. V.MKD.02	Kuzman – UNESCO 2009, S. 97.
64 Ziboriumssäule, San Marco, Venedig, 13. Jh. Kat. Nr. II.IT.01	Public Domain Mark 1.0
65 Sog. Floreffa Bibel, Detail, 1170, The British Library, London (Add. Ms. 17738, fol. 199r). Kat. Nr. II.BEL.03	Copyright British Library, London
66 Homilien des Gregor von Nazianz, Detail, 879–883, BNF, Paris (Par. Gr. 510, fol. 52v). Kat. Nr. V.?01	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)
67 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, 550, Katherinenkloster, Sinai (Sin. Gr. 1186, fol. 82r) Kat. Nr. II.EGY.01	© St. Cathrine Monastery, Sinai
68 Handschrift, 12. Jh., BAV, Rom (Vat. Gr. 746, pt. 1, fol. 231v). Kat. Nr. II.?01	Vat. Gr. 746 pt. 1, © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana. <a href="http://www.digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1">www.digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1</a> (15.10.2019).
69 Psalter, 9. Jh., Kloster Pantokratoros, Berg Athos (Κῶδιξ 61, fol. 165r). Kat. Nr. II.GR.01	Christopoulos – Bastias 1979, S. 149, Abb. 229.
70 Dreikreuzkirche (Nr. 3), Güllüdere, Apsisfresko, um 900, Zeichnung nach Lafontaine-Dosogne 1968 Kat. Nr. V.TUR.03	Lafontaine-Dosogne 1968, S. 140, Abb. 1.
61 Baptisterium, San Marco, Venedig, Kuppelmosaik, 13. Jh. Kat. Nr. V.IT.06	Rentetzi 2010, S. 124.
62 Baptisterium San Giovanni, Florenz, Kuppelmosaik, Detailaufnahme, 2. Hälfte 13. Jh. Kat. Nr. I.IT.12	Toman 1994, S. 39.
63 Sts. Konstantin und Helena, Ohrid, Fresko unter dem Tonnengewölbe, 14./15. Jh. Kat. Nr. V.MKD.02	Kuzman – UNESCO 2009, S. 97.
64 Ziboriumssäule, San Marco, Venedig, 13. Jh. Kat. Nr. II.IT.01	Public Domain Mark 1.0
65 Sog. Floreffa Bibel, Detail, 1170, The British Library, London (Add. Ms. 17738, fol. 199r). Kat. Nr. II.BEL.03	Copyright British Library, London
66 Homilien des Gregor von Nazianz, Detail, 879–883, BNF, Paris (Par. Gr. 510, fol. 52v). Kat. Nr. V.?01	Bibliothèque Nationale de France, Paris (Quelle: gallica.bnf.fr)
67 Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes, 550, Katherinenkloster, Sinai (Sin. Gr. 1186, fol. 82r) Kat. Nr. II.EGY.01	© St. Cathrine Monastery, Sinai
68 Handschrift, 12. Jh., BAV, Rom (Vat. Gr. 746, pt. 1, fol. 231v). Kat. Nr. II.?01	Vat. Gr. 746 pt. 1, © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana. <a href="http://www.digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1">www.digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1</a> (15.10.2019).
69 Psalter, 9. Jh., Kloster Pantokratoros, Berg Athos (Κῶδιξ 61, fol. 165r). Kat. Nr. II.GR.01	Christopoulos – Bastias 1979, S. 149, Abb. 229.
70 Dreikreuzkirche (Nr. 3), Güllüdere, Apsisfresko, um 900, Zeichnung nach Lafontaine-Dosogne 1968 Kat. Nr. V.TUR.03	Lafontaine-Dosogne 1968, S. 140, Abb. 1.
61 Baptisterium, San Marco, Venedig, Kuppelmosaik, 13. Jh. Kat. Nr. V.IT.06	Rentetzi 2010, S. 124.

Abb. Bildangaben	Copyright/Credit Line
62 Baptisterium San Giovanni, Florenz, Kuppelmosaik, Detailaufnahme, 2. Hälfte 13. Jh. Kat. Nr. I.IT.12	Toman 1994, S. 39.
63 Sts. Konstantin und Helena, Ohrid, Fresko unter dem Tonnengewölbe, 14./15. Jh. Kat. Nr. V.MKD.02	Kuzman – UNESCO 2009, S. 97.
64 Ziboriumssäule, San Marco, Venedig, 13. Jh. Kat. Nr. II.IT.01	Public Domain Mark 1.0
65 Sog. Floreffé Bibel, Detail, 1170, The British Library, London (Add. Ms. 17738, fol. 199r). Kat. Nr. II.BEL.03	Copyright British Library, London
66 Hagia Sophia, Istanbul, Kuppelmosaik der X. Südgalerie, Anfang 10. Jh., Zeichnung nach Fossati (vgl. Mango 1962) Kat. Nr. V.TUR.02	Mango 1962, Abb. 26, 27.
67 Felsendom, Jerusalem, Mosaik, Ende 7. Jh.	Foto: Katharina Palmerberger.
68 Chora-Kloster (Kariye Camii), Istanbul, Naos, Westwand, Mosaik über dem Haupteingang, 1315–1321 Kat. Nr. I.TUR.12	Ousterhout 2002, S. 22.
69 Flabellum, Kirche St. Barbara, Kairo, Silber, 9. Jh., Koptisches Museum, Kairo (Inv. Nr. 1597) Kat. Nr. III.EGY.09	Foto: Catharina Recker.
70 Flabellum, Mestia, vergoldetes Silber, 9. Jh., Svaneti Museum of History and Ethnography, Mestia (Inv. Nr. 317) Kat. Nr. I.GEO.02	Abbildung: Catharina Recker
71 St. Astvatsatsin, Akthala (Kloster), Apsisfresko, 1205–1216 Kat. Nr. I.ARM.02	Wikipedia Commons: Z galstyan, CC BY-SA 3.0, <a href="http://www.creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0">www.creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0</a>
72 Sophienkathedrale, Kiew, Apsisfresko, 11. Jh.	Boyd 2000, S. 162.
73 Kloster Gračanica, Mittelschiff, Fresko, 1321/1322 Kat. Nr. I.BIH.01:	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
74 St. Demetrius, Patriarchat Peć, Peja, Kuppelfresko, 1320 Kat. Nr. I.XK.01	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
75 Kirche der Jungfrau Hodegetria, Patriarchat Peć, Peja, Apsisfresko, 14. Jh. Kat. Nr. I.XK.02	Courtesy of BLAGO Fund, USA/Serbia
76 Aër, Konstantinopel (?), Ende 13./Anfang 14. Jh., Benaki Museum, Athen (Inv. Nr. 9320). Kat. Nr. I.TUR.11	Betancourt 2015, S. 494.



## E Katalog



# 1 Aufbau und Sortierung des Katalogteils

Im folgenden Katalogteil sollen all jene Medien vorgelegt werden, die im Rahmen der Bilddatenbank gesammelt und ausgewertet wurden. Dabei wurden alle Beispiele zu einem Datensatz zusammengefasst, sofern sie mehrere Darstellungen der Gestalten aufweisen, wie es häufig bei Handschriften oder Kirchenausschmückungen der Fall ist. Die Sortierung der 188 Katalogeinträge erfolgt gemäß ihrer Einordnung in die vorgestellten vier Typen:

- I. Hagia Sophia-Typus
- II. Tetramorph-Typus
- III. Apokalypse-Typus
- IV. Engels-Typus

Da einige Bildträger mehrere Darstellungsvarianten der Typen aufweisen, wurde eine weitere Katalognummer eingeführt, die alle Mischungen der Typen in einem Medium beinhaltet:

- V. Kombination mehrerer Typen

Die weitere Katalogabfolge richtet sich nach der alphabetischen Abfolge der Länderkürzel, denen die einzelnen Beispiele ursprünglich zugewiesen werden können. Sofern der Produktionsort oder die Fundstätte unbekannt ist, wird an Stelle des Länderkürzels ein Fragezeichen („?“) gesetzt. Die Länderkürzel entsprechen bewusst den heutigen Staaten, um eine schnelle geographische Verortung zu erlauben. Die Katalogeinträge mit dem gleichen Länderkürzel sind wiederum gemäß ihrer jeweiligen Datierung chronologisch sortiert.

Da aus bildrechtlichen Gründen das Beifügen der einzelnen Abbildungen nicht immer möglich ist, werden Bildquellen angegeben. Diese Bildverweise erscheinen entweder in Form von Internetseiten oder Literaturangaben, wobei die einzelnen Publikationstitel im Anschluss an den Katalog in einem separaten Literaturverzeichnis bereitgestellt werden. Die Literaturverweise innerhalb der einzelnen Katalogeinträge bieten einen generellen Überblick und sind als Einstiegsliteratur für weiterführende Recherchen zu dem Thema zu verstehen.

## 1.1 Überblick der benutzten Länderkürzel

Kürzel	Moderner Staat	Kat. Nr.
?	Unbekanntes Herkunftsland/-gebiet	Gem.01-06/I.?.01-06/II.?.01/V.?.01-02
ALB	Albanien	I.ALB.01
ARM	Armenien	I.ARM.01-02
AUT	Österreich	IV.AUT.01
BEL	Belgien	I.BEL.01/II.BEL.01-03
BGR	Bulgarien	I.BGR.01
BIH	Bosnien & Herzegowina	I.BIH.01
CHE	Schweiz	V.CHE.01
CYP	Zypern	I.CYP.01-02/V.CYP.01
D	Deutschland	I.D.01-06/IV.D.01-07/V.D.01
EGY	Ägypten	V.EGY.01-02/III.EGY.01-08/V.EGY.01-02
ESP	Spanien	IV.ESP.01
FR	Frankreich	I.FR.01-07/IV.FR.01-04/V.FR.01-02
GEO	Georgien	I.GEO.01-06/IV.GEO.01/V.GEO.01
GR	Griechenland	I.GR.01-05/II.GR.01/III.GR.01/V.GR.01-03
HUN	Ungarn	I.HUN.01
IT	Italien	I.IT.01-17/II.IT.01/III.IT.01-02/IV.IT.01-04/V.IT.01-06
MKD	Makedonien	I.MKD.01-04/V.MKD.01-02
PL	Polen	I.PL.01
RU	Russland	I.RU.01-10
SRB	Serbien	I.SRB.01-07/V.SRB.01
SYR	Syrien	I.SYR.01/II.SYR.01-02/IV.SYR.01
TUR	Türkei	I.TUR.01-12/II.TUR.01-04/III.TUR.01/V.TUR.01-11
UK	Großbritannien	I.UK.01-01/II.UK.01/V.UK.01
XK	Kosovo	I.XK.01-03/V.XK.01-02

## 1.2 Überblick der Katalogeinträge nach ihrer Datierung (in Jahrhunderschritten)

Jahrhundert	Kat. Nr.
?	Gem.01, 06
3. Jh	Gem.02
3./4. Jh.	Gem.03
4. Jh.	III.IT.01
5. Jh.	III.GR.01/III.IT.02/III.TUR.01/IV.IT.01
5.–6. Jh.	Gem.04-05/I.TUR.01
6. Jh.	I.GEO.01/I.SYR.01/II.EGY.01/II.SYR.01, 02/III.EGY.01/IV.SYR.01

Jahrhundert	Kat. Nr.
6.–7. Jh.	III.EGY.02-07
7. Jh.	I.ARM.01/I.IT.01/I.TUR.02/II.EGY.02
8. Jh.	IV.IT.02/V.IT.01
8./9. Jh.	III.EGY.08
9. Jh.	I.D.01/I.FR.01-03/I.GEO.02/I.TUR.03/II.GR.01/II.TUR.01/IV.FR.01/V.?.01/V.CHE.01/V.EGY.01/V.FR.01
10. Jh.	I.D.02/I.TUR.04-06/II.TUR.02/V.TUR.01-04/
10./11. Jh.	II.TUR.03
11. Jh.	I.?.01/I.D.03/I.FR.04/I.GR.01/I.IT.02-04/I.TUR.07-09/IV.D.01-05/IV.IT.03/V.FR.02/V.GR.01/V.TUR.05-07
11./12. Jh.	IV.ESP.01/IV.FR.02/V.EGY.02/V.IT.02
12. Jh.	I.?.02-04/I.CYP.01/I.D.04, 05/I.FR.05-07/I.GEO.03-05/I.HUN.01/I.IT.05-09/I.MKD.01/I.RU.01, 02/ I.TUR.10/I.UK.01, 02/II.?.01/II.BEL.01-03/II.UK.01/IV.FR.03/IV.GEO.01/IV.IT.04/V.?.02/V.CYP.01/ V.D.01/V.GR.02/V.IT.03/V.TUR.08, 09/V.UK.01
12./13. Jh.	I.ARM.02/V.SRB.01
13. Jh.	II.BEL.01/I.D.06/I.GEO.06/I.GR.04/I.IT.10-13/I.SRB.01-03/III.IT.01/II.TUR.04/IV.D.06, 07/V.IT.04-06/ V.MKD.01/V.TUR.10/V.XK.01
13./14. Jh.	I.TUR.11
14. Jh.	I.?.05-08/I.BGR.01/I.BIH.01/I.CYP.02/I.GR.02, 03/I.IT.14-16/I.MKD.02-04/I.RU.03-08/I.SRB.04-07/ I.TUR.12/I.XK.01-03/IV.AUT.01/IV.FR.04/V.GEO.01/V.GR.03/V.TUR.02, 08, 11/V.XK.02
14./15. Jh.	V.MKD.02
15. Jh.	I.ALB.01/I.GR.05/I.IT.17/I.PL.01/I.RU.09, 10

### 1.3 Index nach relevanten Schlagwörtern

	Kat. Nr.
<b>Anbringungsorte der Fresken/Mosaik</b>	
Apsis	I.ALB.01/I.ARM.01, 02/I.BIH.01/I.CYP.02/I.GEO.01, 03, 05, 06/I.IT.02, 04, 11/I.MKD.03, 04/ I.RU.01/I.SRB.02, 06, 06/I.TUR.02, 03, 05-07/I.XK.01-03/III.EGY.02-07/III.GR.01/IV.ESP.01/ IV.FR.01/V.D.01/V.GEO.01/V.IT.01/V.MKD.01/V.SRB.01/V.TUR.01, 03, 05/V.XK.01, 02
Gewölbe	I.BIH.01/I.IT.06, 10/I.MKD.03/I.PL.01/I.SRB.04/I.XK.03/III.IT.02/IV.D.07/V.IT.03, 04/V.MKD.02/ V.TUR.02, 10/V.XK.01
Katakomben/Krypta	I.IT.13, 17/V.IT.04
Kuppel (inkl. Tombur)	I.BIH.01/I.GR.03, 04/I.RU.04, 05/I.TUR.04/I.XK.02/V.GR.01, 03/V.IT.06/V.XK.02
Pendentif/Trompen	I.BIH.01/I.GR.01/I.IT.16/II.TUR.03/III.IT.01/V.CYP.01/V.GR.02/V.TUR.02, 06
Restl. Kirchenraum (evtl. unbekannte Platzierung)	I.BIH.01/I.CYP.01/I.D.06/I.FR.07/I.GEO.04/I.HUN.01/I.IT.03, 14/I.MKD.01/I.SRB.01-03/ I.TUR.12/I.XK.01-03/II.TUR.04/IV.GEO.01/IV.IT.01, 04/V.IT.01, 02, 05/V.MKD.01, 02/V.XK. 02
<b>Weitere Medien</b>	
Aër	I.?.07/I.RU.09/I.TUR.11
Altar	I.IT.15/IV.IT.02
Epitaph	I.GR.02
Flabellum	I.GEO.02/I.SYR.01/II.SYR.01/III.EGY.08
Gemmen	Gem.01-06

	<b>Kat. Nr.</b>
Handschrift	I.?.01-06, 08/I.BEL.01/I.BGR.01/I.D.01-03, 05/I.FR.01-03/I.IT.05/I.SRB.07/I.TUR.08, 10/ I.UK.01, 02/II.?.01/II.BEL.03/II.EGY.01/II.GR.01/II.SYR.02/II.TUR.01/II.UK.01/IV.AUT.01/ IV.D.01-05/IV.IT.03/IV.SYR.01/V.?.01, 02/V.EGY.01/V.FR.01/V.TUR.07, 09
Ikone	I.RU.02, 03, 06, 08, 10/V.EGY.02/V.TUR.11
Ikonostase	I.IT.07
Initialseite	I.?.02/I.BGR.01/I.TUR.08
Kanzel	I.IT.01
Kapitell	I.FR.05/I.IT.08, 12/I.TUR.01/II.TUR.02
Patenentuch	I.GR.05/I.RU.07
Portal	I.IT.09, 14/III.TUR.01
Reliquiar/Schrein	I.D.04/III.EGY.01/IV.FR.02/V.TUR.04
Patriarchenthron	III.EGY.01
<b>Weitere Techniken/Materialien</b>	
Elfenbein	I.TUR.09/IV.FR.02/V.CHE.01
Emaile	I.D.04/II.BEL.01, 02/V.TUR.04, 08
Flachrelief	I.FR.04, 06/I.IT.01, 07, 08, 15/I.TUR.04/II.TUR.02/III.EGY.01/III.TUR.01/IV.IT.02/V.FR.02/V.TUR.10
Halbrelief	I.IT.09/I.TUR.01; II.IT.01
Hochrelief	IV.FR.03, 04
Holzpanel	II.EGY.02
Prunkeinband	V.CHE.01
Silber (ggf. vergoldet)	I.GEO.02/I.SYR.01; II.SYR.01
Vollplastik	IV.D.06
Ziboriumsäule	II.IT.01

## 1.4 Index nach ikonographischen Kontexten

<b>Ikonographische Kontexte</b>	<b>Kat. Nr.</b>
„Sprücheengel“	I.?.05/I.BEL.01/I.D.01/I.UK.02
Apostelkommunion	I.ARM.02/I.BIH.01/I.GEO.06/I.MKD.02, 04/I.SRB.05/I.TUR.07/I.XK.01-03/V.MKD.01/ V.XK.02
Bundeslade	II.?.01/II.EGY.01/II.GR.01/IV.D.05/IV.FR.01/V.EGY.01
Bundeszelt	I.BIH.01/V.?.02/V.TUR.09
Christus am Kreuz	V.IT.01, 02
Christus Emmanuel	I.BIH.01/V.IT.03
Christi Himmelfahrt	I.XK.02/II.SYR.02
Christus Pantokrator	I.BIH.01/I.GR.03, 04/I.IT.04, 17/I.RU.04/I.XK.02/II.TUR.03/V.GR.01, 03/V.TUR.02/ V.XK.02
Christus Pantokrator, Christus Emmanuel, Gottvater	I.SRB.03/I.XK.03/V.MKD.02/V.XK.01
Deesis	I.?.02, 07/I.HUN.01/I.RU.07/I.XK.03

<b>Ikographische Kontexte</b>	<b>Kat. Nr.</b>
Genesis/Erschaffung der Welt	I.D.05/IV.D.04
Hetoimasia	I.?.02, 08/I.BIH.01/I.RU.01/IV.D.01/V.?.02/V.IT.02, 03/V.TUR.08, 09/V.XK.02
Himmelshierarchie	I.IT.12/IV.FR.04/V.IT.06
Himmelskarte	I.?.06
Himmlische Liturgie	I.BIH.01/I.GR.03/I.XK.02/IV.IT.03/V.MKD.02/V.XK.02
Kreuzverehrung	I.RU.02/V.XK.02
Koimesis	I.MKD.01/I.RU.03, 06, 08, 10/I.TUR.12/I.XK.01
Lamm Gottes	IV.D.02
Letztes Gericht	I.?.02/I.BGR.01/I.BIH.01/I.TUR.09/I.XK.03/V.IT.02
Mandylion	I.?.07
Melimos/Proskomedie	I.BIH.01/I.GR.05/I.MKD.03/I.RU.09/I.SRB.02, 05/I.TUR.11/I.XK.03/V.XK.02
Prophetenvision	I.TUR.05/II.BEL.03/II.UK.01/III.GR.01/IV.D.01/IV.ESP.01/V.?.01, 02/V.EGY.01/V.IT.05/ V.TUR.03, 09
Räder (geflügelt/mit Flammen)	I.?.02, 05/I.ARM.01/I.BIH.01/I.D.04/I.GR.02/I.IT.11/I.PL.01/I.SRB.07/I.TUR.03 II.BEL.01, 02/III.EGY.02, 03, 05, 07/IV.ESP.01/IV.SYR.01/V.IT.02/V.MKD.02/V.XK.02
Räderwagen	I.GEO.03/II.UK.01/III.EGY.04, 06
Sonstige Visionsszenen	IV.AUT.01/V.MKD.01
Taufe Christi	I.?.03
Thronender Christus/Christus in der Mandorla	I.?.01, 02, 08/I.BGR.01/I.BIH.01/I.D.02, 03/I.FR.01, 02, 04/I.GEO.01, 03/I.HUN.01/ I.IT.02, 09, 14/I.MKD.01, 03/I.PL.01/I.RU.07/I.SRB.07/I.TUR.03, 05, 06, 08-10/ I.XK.02, 03/II.BEL.03/II.IT.01/II.TUR.04/III.EGY.02-07/III.GR.01/IV.D.01, 03, 04/ IV.FR.03/IV.IT.02/V.?.01, 02/V.CHE.01/V.D.01/V.EGY.01, 02/V.FR.01/V.GEO.01/ V.IT.06/V.TUR.01, 03, 05, 09, 11/V.XK.01, 02
Trishagion/Sanctus Sanctus Sanctus	I.BIH.01/I.D.02/I.FR.03, 07/I.RU.05/V.TUR.07
Triumphkreuzgruppe	IV.D.06
Vertreibung aus dem Paradies	I.IT.05/I.TUR.04/I.UK.01/IV.IT.01/IV.SYR.01/V.?.01/V.TUR.10/V.XK.02
Wächter der Paradiespforte	I.?.01, 02, 04/I.BGR.01/I.BIH.01/I.CYP.01/I.GEO.04/I.SRB.01, 02/I.XK.03/II.TUR.01 IV.GEO.01/V.?.02/V.IT.02/V.TUR.09/V.UK.01/V.XK.02

## 2 Katalog

<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.01
Datierung:	3. Jh.	Objekt:	Gemme, Hämatit
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	östl. (?) Mittelmeerraum		
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	OA.9733		
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/949 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Michel 2001, S. 340–341, Kat. Nr. 590.		
<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.02
Datierung:	3.–4. Jh.	Objekt:	Gemme, Jaspis
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	östl. (?) Mittelmeerraum		
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	1986,0501.149		
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/886 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Michel 2001, S. 317, Kat. Nr. 527.		
<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.03
Datierung:	5.–6. Jh.	Objekt:	Gemme, Bronze
Fundort/-stätte:	Abbildung im Text: Abb. 31.		
Produktionsort:	östl. (?) Mittelmeerraum		
Depot:	British Museum, London		
Inv. Nr.:	OA.9955		
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/809 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Michel 2001, S. 280, Kat. Nr. 451.		
<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.04
Datierung:	5.–6. Jh.	Objekt:	Gemme, Speckstein
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	östl. (?) Mittelmeerraum		
Depot:	British Museum, London		
Inv. Nr.:	1986,0501.149		
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/823 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Michel 2001, S. 288–289, Kat. Nr. 465; Spier 2007, S. 109, Kat. Nr. 630.		
<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.05
Datierung:	?	Objekt:	Gemme, Jaspis
Fundort/-stätte:	Abtei St. Geneviève, Paris		
Produktionsort:			
Depot:	?		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/2938 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Du Molinet 1962, S. 131, Kat. Nr. V/VI.		

<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.06
Datierung:	?	Objekt: Gemme, Fayence	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Staatl. Museum Ägypt. Kunst, München		
Inv. Nr.:	ÄS 03044, bzw. EA 56484		
Bildverweis:	classics.mfab.hu/talismans/cbd/333 (The Campbell Bonner Magical Gems Database)		
Literatur:	Unveröffentlicht.		
<b>„Typus“:</b>	Gemme	<b>Land</b> SYR (?)	<b>Kat. Nr.:</b> Gem.07
Datierung:	?	Objekt: Gemme, Obsidian(?)	
Fundort/-stätte:	Tartus (?)	Abbildung im Text: Abb. 30.	
Produktionsort:			
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	de Clercq 3472(?)		
Bildverweis:	Spier 2007, Tafel 124, Kat. Nr. 962 (a und b)		
Literatur:	Bonner 1950, S. 29; Spier 2007, S. 165, Kat. Nr. 962.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.01.
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Handschrift	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat. Gr. 752, pt. 1, fol. 42v/47v		
Bildverweis:	digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.02.
Datierung:	12. Jh.	Objekt: Evangeliar	
Fundort/-stätte:	Abbildung im Text: Abb. 49, 50.		
Produktionsort:			
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Par. Gr. 74, fol. 1r/51v/93v		
Bildverweis:	gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f130.image.r=Grec%2074		
Literatur:	Muratova 2004, S. 262; vgl. Literaturangaben der BNF.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.03.
Datierung:	12.Jh.	Objekt: Synaxarion	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Par. Gr. 75, vue 101		
Bildverweis:	gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10721983m?rk=21459;2		
Literatur:	vgl. Literaturangaben der BNF.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.04.
Datierung:	12. Jh.	Objekt: Sog. Biblia V.T. Psalmi. Greco	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat.Gr.1927, fol. 179v/184v/215v		
Bildverweis:	<a href="http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1927">digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1927</a>		
Literatur:	vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.05.
Datierung:	1330–1340	Objekt: Sog. Howard Psalter	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	Arundel Ms. 83, fol. 5v		
Bildverweis:	<a href="http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_83_f001r">bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_83_f001r</a>		
Literatur:	vgl. Literaturangaben der British Library.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.06.
Datierung:	1335–1350	Objekt: Handschrift des Opicinus da Canistris	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Pal. Lat. 1993, fol. 1v		
Bildverweis:	<a href="http://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1993">digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1993</a>		
Literatur:	Salomon 1936; Whittington 2014; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.07.
Datierung:	1389–1403	Objekt: Aër	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Staatliches Hist. Museum, Moskau		
Inv. Nr.:	15494RB-1		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=1250">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=1250</a>		
Literatur:	Lazarev 2000. S. 86, 142 (Fußnote 173); vgl. Literaturangaben auf Icon-Art.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land ?</b>	<b>Kat. Nr.:</b> I.?.08.
Datierung:	14. Jh.	Objekt: Sog. Historia Barlaami monachi et Joasaphi	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Grec. 1128, fol. 29r		
Bildverweis:	<a href="http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r?rk=21459;2">gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452659r?rk=21459;2</a>		
Literatur:			

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ALB	<b>Kat. Nr.:</b> I.ALB.01
Datierung:	um 1400	Objekt: Fresko, Ostwand	
Fundort/-stätte:	Marienkirche, Cerskë		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Kirchhainer 2004, S. 92, Abb. 3.		
Literatur:	Kirchhainer 2004.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ARM	<b>Kat. Nr.:</b> I.ARM.01
Datierung:	Anfang des 7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Stephanus, Lmbatawank (zerstört)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Thierry 2002, Abb. 23, 24.		
Literatur:	Thierry 2002, S. 54.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> ARM	<b>Kat. Nr.:</b> I.ARM.02
Datierung:	1205–1216	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Astvatsatsin, Akthala (Kloster)		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 71.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://armenianheritage.org/en/monument/Akhtala">armenianheritage.org/en/monument/Akhtala</a>		
Literatur:	Lidov 1991; Bulia – Mzia 2016.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> BEL	<b>Kat. Nr.:</b> I.BEL.01
Datierung:	kurz vor 1296	Objekt: Sammelhandschrift: Liber Monasterii	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Tongern		
Depot:	Universitäts- & Landesbibl., Darmstadt		
Inv. Nr.:	HS. 2777, fol. 42v		
Bildverweis:	<a href="http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2777">tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2777</a>		
Literatur:	Krenn – Winterer 2009.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> BGR	<b>Kat. Nr.:</b> I.BGR.01
Datierung:	1355–1356	Objekt: Sog. Tetraevangeliar des Zsarn Ivan Alexander	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Tarnowo		
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	Add. Ms. 39627, fol. 6r/124r		
Bildverweis:	<a href="http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_39627_fs001r">bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_39627_fs001r</a>		
Literatur:	Živkova 1977; vgl. weitere Literaturangaben der British Library.		

„Typus“:	HS	Land BIH	Kat. Nr.: I.BIH.01
Datierung:	1321–1322	Objekt: Fresken im gesamten Kirchenraum	
Fundort/-stätte:	Klosterkirche, Gračanica		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 52; Abb. 54; Abb. 73.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	blagofund.org/Archives/Gracanica/exhibits/; Djurić 2015, S. 139–143.		
Literatur:	Hamann-Mac Lean – Hallensleben 1963-1976; Djurić 2015.		
„Typus“:	HS	Land CYP	Kat. Nr.: I.CYP.01
Datierung:	2. Hälfte 12. Jh.	Objekt: Narthexfresko	
Fundort/-stätte:	Panagia Phorbiotissa, Asinou		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 55.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Carr – Nicolaidès 2012, S. 142, 149.		
Literatur:	Hein – Jakovljević – Kleidt 1996, S. 55–60; Carr – Nicolaidès 2012.		
„Typus“:	HS	Land CYP	Kat. Nr.: I.CYP.02
Datierung:	14. Jh.	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Georg, Famagusta (kaum erhalten)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Privataufnahmen (gerne bei Bedarf kontaktieren)		
Literatur:	Langdale 2012, S. 380–390; vgl. weitere Literaturangaben bei Langdale 2012, S. 390.		
„Typus“:	HS	Land D	Kat. Nr.: I.D.01
Datierung:	825–826	Objekt: De laudibus Sanctae Crucis (Hrabanus Maurus)	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Fulda		
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Reg. Lat. 124, fol. 11v		
Bildverweis:	digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.124		
Literatur:	Kotzur – Wilhelmy 2006; Embach 2007; vgl. weitere Literaturangaben der BAV.		
„Typus“:	HS	Land D	Kat. Nr.: I.D.02
Datierung:	3. Drittel 10. Jh.	Objekt: Sog. Fuldaer Sakramentar	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	NW-Deutschland (Fuldaische Schule)		
Depot:	Bayerische Staatsbibliothek, München		
Inv. Nr.:	Cm 10077, fol. 12r		
Bildverweis:	daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00073766/images/		
Literatur:	Palazzo 1994.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> I.D.03
Datierung:	um 1000	Objekt:	Hohelied und Buch Daniel mit Kommentar
Fundort/-stätte:	Dombibliothek, Bamberg		
Produktionsort:	Reichenau		
Depot:	Staatsbibliothek, Bamberg		
Inv. Nr.:	Msc. Bibl. 22, fol. 5r		
Bildverweis:	bavarikon.de/object/bav:SBB-KHB-00000SBB00000033		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> I.D.04
Datierung:	um 1170	Objekt:	Schrein des Hl. Maurinus, Emaille
Fundort/-stätte:	St. Pantaleon, Köln		
Produktionsort:			
Depot:	St. Pantaleon, Schatzkammer, Köln		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	sankt-pantaleon.de/1349.0.html; Leger 1985, S. 296, 207.		
Literatur:	Leger 1985, S. 296–302, Kat. Nr. E79; vgl. Literaturangaben bei Leger.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> I.D.05
Datierung:	um 1170	Objekt:	Sog. Stammheim-Misale
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Hildesheim		
Depot:	J. Paul Getty Museum, Los Angeles		
Inv. Nr.:	Ms. 64, fol. 10v		
Bildverweis:	getty.edu/art/collection/objects/105377/; Teviotdale 2003, S. 54.		
Literatur:	Teviotdale 2003.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> I.D.06
Datierung:	Mitte 13. Jh.	Objekt:	Mittelschiff, Südseite, Fresko
Fundort/-stätte:	St. Peter, Bacharach		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	zi.fotothek.org/objekte/19002160/003-19002160		
Literatur:	Kern 2008; Sebald – Jeiter 2011.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.01
Datierung:	820–830	Objekt:	Sog. Utrecht Psalter
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Reims oder Hautvilliers		
Depot:	Universitätsbibliothek, Utrecht		
Inv. Nr.:	Ms. 32, fol. 9r/47r/57r		
Bildverweis:	psalter.library.uu.nl/page?p=1&res=1&x=0&y=0		
Literatur:	Dufrenne 1978; van der Horst 2015.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.02
Datierung:	um 830	Objekt:	Sog. Stuttgarter Psalter
Fundort/-stätte:	Saint-Germain-des-Près, Paris		
Produktionsort:	Paris		
Depot:	Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart		
Inv. Nr.:	Bibl. Fol. 23, fol.19v		
Bildverweis:	digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059		
Literatur:	Heinzer 2005; Trost 2011; Clauss 2018; vgl. Literatur bei Manuscripta-Mediaevalia.de.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.03
Datierung:	845–855	Objekt:	Sog. Drogo Sakramentar
Fundort/-stätte:	Kathedrale Saint-Étienne, Metz		
Produktionsort:	Metz		
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Lat. 9428, fol. 15r		
Bildverweis:	gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332		
Literatur:	Unterkircher 1977; Caillet 2010; vgl. Literaturangaben der BNF.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.04
Datierung:	nach 1020	Objekt:	Fassadenfensterrahmen, Flachrelief
Fundort/-stätte:	St. André de Sorède, Saint André		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	structurae.de/bauwerke/eglise-saint-andre-de-sorede/fotos		
Literatur:	Poisson 2014.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.05
Datierung:	2. Hälfte 12. Jh.	Objekt:	Kapitell, Flachrelief, Marmor
Fundort/-stätte:	Abtei Saint-Pons-de-Thomières		
Produktionsort:	„katalanisch“		
Depot:	Louvre, Paris		
Inv. Nr.:	R.F. 2257 (Saal 200)		
Bildverweis:	cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=971&langue=fr		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.06
Datierung:	3. Viertel 12. Jh.	Objekt:	Portalarchivolte, Halbplastik
Fundort/-stätte:	Abtei Honnecourt, Cambrai (zerstört)		
Produktionsort:			
Depot:	?		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Sauerländer – Hirmer 1970, Abb. 54.		
Literatur:	Sauerländer – Hirmer 1970.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> I.FR.07
Datierung:	12. Jh.	Objekt:	Deckenfresko der Chapelle des Anges
Fundort/-stätte:	Saint-Theudère, Saint Chef		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00117249 (Ministère de la Culture, Frankreich)		
Literatur:	Cahansky 1966.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.01
Datierung:	6. Jh.	Objekt:	Apsiskalotte, Fresko
Fundort/-stätte:	David Gareji, Kirche Nr. 5, Sabereebi		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	arthistory.tsu.ge/murals/galleries/gareja-sabereebi-church-%e2%84%965/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.02
Datierung:	9. Jh.	Objekt:	Flabellum, vergoldetes Silber
Fundort/-stätte:	St. Georg, Mestia		
Produktionsort:	Konstantinopel (?)	Abbildung im Text:	Abb. 70.
Depot:	Svaneti Museum of History and Ethnography, Mestia		
Inv. Nr.:	317		
Bildverweis:			
Literatur:	Čubinašvili 1959, S. 51, 52 (in russischer Sprache).		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.03
Datierung:	1140	Objekt:	Apsiskalotte, Secco
Fundort/-stätte:	Erlöserkirche, Latali (Matskhvarishi)		
Produktionsort:			
Depot:	?		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	spekali.tsu.ge/index.php/en/article/viewArticle/12/130		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.04
Datierung:	1186–1201	Objekt:	Westwand, Fresko
Fundort/-stätte:	Betania-Klosterkirche, Tiflis		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	atinati.com/news/612b2fcd6287dd00385aabba		
Literatur:	Velmans – AlpagoNovello 1996; Eastmond 1998.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.05
Datierung:	12. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Barbara, Dorf Khe, Kala (Svaneti)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	mirandalovestravelling.com/the-tower-of-love-and-st-barbara-church/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> I.GEO.06
Datierung:	2. Hälfte 13. Jh.	Objekt: Apsisbogen, Secco/Tempera	
Fundort/-stätte:	Gottesmutterkirche, Kloster Qinzwissi		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	uligraef.com/georgien/Reisetagebuch/tag5_2.htm		
Literatur:	Bock 1988, S. 150–152.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> I.GR.01
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Pendentifmosaik der Hauptkuppel	
Fundort/-stätte:	Nea Moni, Chios		
Produktionsort:			
Depot:	?		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	commons.wikimedia.org/wiki/File:Εσωτερικό_-_Νέα_Μονή_Χίου.jpg		
Literatur:	Mpuras 1982; Murikē 1985.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> I.GR.04
Datierung:	13. Jh.	Objekt: Kuppelmosaik	
Fundort/-stätte:	Panagia Parigoritissa, Arta		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Theis 1991.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> I.GR.05
Datierung:	15. Jh.	Objekt: Patenentuch	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Berg Athos (?)		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	bremptire.tumblr.com/post/11629777791/paten-veil-mt-athos-15th-century-after-the		
Literatur:			

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> HUN	<b>Kat. Nr.:</b> I.HUN.01
Datierung:	Ende 12. Jh.	Objekt: Bogenfeld im Lapidarium, Fresko	
Fundort/-stätte:	Burg Estzergom		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://rdklabor.de/wiki/Datei:03-1203-1.jpg">rdklabor.de/wiki/Datei:03-1203-1.jpg</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.01
Datierung:	7. Jh.	Objekt: Kanzel, Flachrelief	
Fundort/-stätte:	Pieve di San Pietro a Gropina, Loro Ciuffenna Arezzo		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gropina_-_Pieve_di_San_Pietro_-_Pulpito_3.JPG">commons.wikimedia.org/wiki/File:Gropina_-_Pieve_di_San_Pietro_-_Pulpito_3.JPG</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.02
Datierung:	1093	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Santissima Trinità die Saccargia, Codrongianos, Sassari		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Accascina 1953; Poli – Fadda 2008; Strinna – Vidili 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.03
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Narthexfresko	
Fundort/-stätte:	San Lorenzo fuori le Mura, Rom		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Matthiae 1966.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.04
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Südliche Westapsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	San Pietro al Monte, Valle dell'Oro		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Müller 2009.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT (?)	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.05
Datierung:	1125–1130	Objekt: Sog. Pantheon-Bibel	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Rom oder Mittelitalien		
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat. Lat. 12958, fol. 4v		
Bildverweis:	digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12958; Plotzek u.a. 1992, S. 195.		
Literatur:	Plotzek u.a. 1992, S. 194–197; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.06
Datierung:	1145–1160	Objekt: Chorgewölbe, Mosaik	
Fundort/-stätte:	Dom Santissimo Salvatore, Cefalù		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Bellafiore 1966; Borsook 1990.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.07
Datierung:	um 1150	Objekt: Ikonostase, Flachrelief aus Holz	
Fundort/-stätte:	Santa Maria in Valle Porcianeta, Rosciolo di Marsi		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Boeckler 1953.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.08
Datierung:	1. Hälfte 12. Jh.	Objekt: Kapitell (Nr. 39), Flachrelief	
Fundort/-stätte:	Santa Sofia, Benevent		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Giess 1959, S. 251.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.09
Datierung:	1180–1190	Objekt: Bronzetüre, Flachrelief	
Fundort/-stätte:	Santa Maria Nuova, Monreale		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Boeckler 1953, Abb. 91.		
Literatur:	Boeckler 1953; Abulafia Naro Chiamonte 2009.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.10
Datierung:	1. Viertel 13. Jh.	Objekt:	Gewölbefresko
Fundort/-stätte:	Capelladi S. Gregorio, Subiaco		
Produktionsort:	Kloster San Benedetto/Sacro Specco		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	foto.biblhertz.it/exist/foto/object.xql?id=08027839		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.11
Datierung:	1283	Objekt:	Apsisbogen, Fresko
Fundort/-stätte:	Capelladi S. Nicola, Masseria Celsorizzo, Acquarica del Capo		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	foto.biblhertz.it/exist/foto/object.xql?id=08064229		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.12
Datierung:	2. Hälfte 13. Jh.	Objekt:	Kuppelmosaik
Fundort/-stätte:	Baptisterium San Giovanni, Florenz		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 62.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Oltmann 2015, S. 52; Toman 1994, S. 39.		
Literatur:	Hueck 1962; Paolucci-Chiarlo 1994; Oltmann 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.13
Datierung:	13. Jh.	Objekt:	Oratorium Honorius III. ad catacumbas, Fesko
Fundort/-stätte:	San Sebastiano fuori le Mura, Rom		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Andaloro 2008, 135–138.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.14
Datierung:	um 1312	Objekt:	Inneres Tympanonfeld des Hauptportals, Fresko
Fundort/-stätte:	San Lorenzo, Genua		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Calderoni Masetti – Wolf – Ameri – Roli 2012.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.15
Datierung:	14. Jh.	Objekt:	Altarmensa, Flachrelief
Fundort/-stätte:	Capella Baroncelli, Santa Croce, Florenz		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	flickr.com/photos/41111966@N04/33168947056		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.16
Datierung:	14. Jh.	Objekt:	Pendentifmosaik im Narthex
Fundort/-stätte:	San Marco, Venedig		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Krause 2004, S. 10, 35.		
Literatur:	Vio 2001, S. 248–279; Krause 2004.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> I.IT.17
Datierung:	1421–1440	Objekt:	Deckenfresko
Fundort/-stätte:	Cripta della Favana, Veglie		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	foto.biblhertz.it/exist/foto/object.xql?id=08043720		
Literatur:	Ortese 2006.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> I.MKD.01
Datierung:	1191 (?)	Objekt:	Ost-Wand, Fresko
Fundort/-stätte:	St. Georg, Kurbinovo		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Hadermann-Misguich 1975, Abb. 5, 6, 92.		
Literatur:	Hadermann-Misguich 1975.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> I.MKD.02
Datierung:	1317–1318	Objekt:	Apsisbogen, Fresko
Fundort/-stätte:	Sveti Djordje, Staro Nagoričane		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Hamann-Mac Lean – Hallensleben 1963–1976, S. 278.		
Literatur:	Hamann-Mac Lean – Hallensleben 1963–1976.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> I.MKD.03
Datierung:	1342	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kloster des Erzengel Michael, Lesново		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Djurić 2015, S. 130.		
Literatur:	Djurić 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> I.MKD.04
Datierung:	14. Jh.	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Kliment, Ohrid		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Kuzman – UNESCO 2009, S. 102–105.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> PL	<b>Kat. Nr.:</b> I.PL.01
Datierung:	1418	Objekt: Gewölbefresko des Presbyteriums	
Fundort/-stätte:	Schlosskapelle St. Trinitas, Lublin		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Różycka-Bryzek 2015, S. 37, Abb. 20.		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.01
Datierung:	1199	Objekt: Apsisbogen (?), Fresko	
Fundort/-stätte:	Erlöserkirche, Nereditsa, Nowgorod		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=2150">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=2150</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.02
Datierung:	2. Hälfte 12. Jh.	Objekt: (Prozessions-)Ikone	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Nowgorod		
Depot:	Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau		
Inv. Nr.:	14245		
Bildverweis:	Onasch 1977, Tafel 7.		
Literatur:	Onasch 1977; Lazarev 2000; Eastmond 2013, S. 232–233, Kat. Nr. 222.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.03
Datierung:	1341	Objekt:	Ikonostase, Holz, vierte Tafel
Fundort/-stätte:	Hagia Sophia, Nowgorod		
Produktionsort:			
Depot:	Staatl. Hist. Museum, Nowgorod (?)		
Inv. Nr.:	013		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4007">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4007</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben auf Icon-Art (in russischer Sprache).		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.04
Datierung:	1378	Objekt:	Kuppelfresko des Theophanes dem Griechen
Fundort/-stätte:	Christi Verklärungskirche, Nowgorod (Iljina-Straße)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/location.php?lng=ru&amp;loc_id=10">icon-art.info/location.php?lng=ru&amp;loc_id=10</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben auf Icon-Art (in russischer Sprache)		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.05
Datierung:	1380–1390	Objekt:	Kuppelfresko
Fundort/-stätte:	Kirche Theodor Stratelates, Nowgorod		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4549">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4549</a>		
Literatur:	Lazarev 2000.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.06
Datierung:	1392	Objekt:	Prozessionsikone
Fundort/-stätte:	Koimesis-Kathedrale, Kolomna		
Produktionsort:			
Depot:	Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau		
Inv. Nr.:	14244		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=409">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=409</a> ; Smirnova 1990, Nr. 28–33.		
Literatur:	Smirnova 1990.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.07
Datierung:	2. Hälfte 14. Jh.	Objekt:	Altarabdeckung (?)
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Nowgorod/Moskau (?)		
Depot:	Staatl. Hist. Museum, Nowgorod (?)		
Inv. Nr.:	ДРТ 58; 5859		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=5859">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=5859</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben auf Icon-Art (in russischer Sprache).		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.08
Datierung:	Ende 14. Jh.	Objekt:	Ikone, Tempera auf Holz
Fundort/-stätte:	Mariä Himmelfahrt, Kuritsko		
Produktionsort:			
Depot:	Staatl. Hist. Museum, Nowgorod (?)		
Inv. Nr.:	11163		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4692">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=4692</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben auf Icon-Art (in russischer Sprache).		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.09
Datierung:	1444	Objekt:	Sog. Shemyakin Aër
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Moskau (?)		
Depot:	Staatl. Hist. Museum, Nowgorod (?)		
Inv. Nr.:	ДРТ 20		
Bildverweis:	<a href="http://icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=5628">icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&amp;mst_id=5628</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben auf Icon-Art (in russischer Sprache).		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> RU	<b>Kat. Nr.:</b> I.RU.10
Datierung:	Anfang 15. Jh.	Objekt:	Ikone
Fundort/-stätte:	Koimesis-Kathedrale, Kirillow		
Produktionsort:	Moskauer oder Rostower Meister (?)		
Depot:	Kyrill-Beloserski Museum, Kirillow		
Inv. Nr.:	1947		
Bildverweis:	Smirnova 1990, Abb. 7.		
Literatur:	Smirnova 1990.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.01
Datierung:	1234–1244	Objekt:	Exonarthex, Fresko
Fundort/-stätte:	Kloster Mileševa, nahe Prijepolje		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/Mileseva/Details/index.html">blagofund.org/Archives/Mileseva/Details/index.html</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.02
Datierung:	1263–1270	Objekt:	Apsisbogen, Fresko; Narthex-Nordwand, Fresko
Fundort/-stätte:	Kloster Sopoćani, Sopoćani		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/">blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/</a>		
Literatur:	Grabar – Velmans 1965.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.03
Datierung:	13. Jh.	Objekt: NO/SW-Wand (?), Fresken	
Fundort/-stätte:	Đurđevi Stupovi, Kapelle, Ras (Novi Pazar)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	srpskoblag.org/Archives/Pillars_of_StGeorge/exhibits/digital_chapel/chapel_s_north_and_east_wall-north_wall/index.html		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.04
Datierung:	1385–1387	Objekt: Narthexgewölbe, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kloster Ravaniva, Senje, Čuprija		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	blagofund.org/Archives/Ravanica-1998/Details/Narthex/up/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.05
Datierung:	14. Jh. (1314?)	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	Milutnis Kirche, Studenica		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	blagofund.org/Archives/Studenica/Kings/Pictures/Interior/Sanctuary/Apse/		
Literatur:	Walter 1982, Tafel XXV, Abb. 56/S. 207.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.06
Datierung:	14. Jh.	Objekt: Apsis, Fensterbogenlaibung, Fresko	
Fundort/-stätte:	Weiße Kirche von Karan, Karan (Užice)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	srpskoblag.org/Archives/Karan/Church/Pictures/Sanctuary/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> I.SRB.07
Datierung:	Ende 14. Jh.	Objekt: Sog. Serbischer Psalter	
Fundort/-stätte:	Kloster Pribina Glava, Fruška Gora		
Produktionsort:			
Depot:	Bayerische Staatsbibliothek, München		
Inv. Nr.:	Cod. Slav. 4, fol. 181		
Bildverweis:	daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00106322/images/		
Literatur:	Strzygowski 1906; Dufrenne – Belting 1978/ 1983.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> SYR	<b>Kat. Nr.:</b> I.SYR.01
Datierung:	um 577	Objekt: Flabellum, Silber	
Fundort/-stätte:	Stuma	Abbildung im Text: Abb. 14	
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	Archäologisches Museum, Istanbul		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	Dodd 1961, Tafel 22, Mango 1986, S. 148.		
Literatur:	Dodd 1961, 99 (Kat. Nr. 22); Hunter-Crawley 2013.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.01
Datierung:	475–525	Objekt: Kapitell (mit Farbresten?)	
Fundort/-stätte:	Çatladıkapi, Istanbul		
Produktionsort:	Konstantinopel	Abbildung im Text: Abb. 2	
Depot:	Archäologisches Museum, Istanbul		
Inv. Nr.:	925T		
Bildverweis:	Iacobini 2007, S. 154.		
Literatur:	Iacobini 2007.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.02
Datierung:	7. Jh. (?)	Objekt: Apsisbogen, Fresko (einzig erhaltener Bereich)	
Fundort/-stätte:	St. Georg, Zindanönü		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://kircheninkappadokien.de/web_bilder/Kirche52/index.htm">kircheninkappadokien.de/web_bilder/Kirche52/index.htm</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.03
Datierung:	9. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kirche des Hl. Mamas, Gökçe		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Vmtl. ähnliche Darstellung wie bei V.TUR.01/03, jedoch fehlen fotogr.Aufnahmen.		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.04
Datierung:	915–921	Objekt: West-Fassade, Flachrelief	
Fundort/-stätte:	Heiligkreuzkirche, Aghtamar		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Mathews 1982, Tafel X (Abb. 1–4); Thierry 2002, S. 150, Abb. I.7.		
Literatur:	Mathews 1982; Thierry 2002, S. 147–153.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.05
Datierung:	913–920	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Tavşanlı Kilise, Kappadokien		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Restle 1967, Abb. 402.		
Literatur:	Walter 1982, S. 226.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.06
Datierung:	10. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kirche von Topuz Dagi		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Jolivet-Lévy 1994, S. 46, Abb. 1; Jolivet-Lévy 2015, Tafel 188, 189.		
Literatur:	Jolivet-Lévy 1994; Jolivet-Lévy 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.07
Datierung:	1050–1060	Objekt: Apsisbogen, Fresko	
Fundort/-stätte:	Karabaş Kilise, Soğanlı Dere		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Restle 1967, Abb. 457.		
Literatur:	Restle 1967; Warland 2013, S. 110–116.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.08
Datierung:	1066	Objekt: Sog. Theodorus Psalter	
Fundort/-stätte:	Studiosklosters, Konstantinopel		
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	Add. Ms. 19352, fol. 1r		
Bildverweis:	<a href="http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r">bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r</a>		
Literatur:	Barber 2000; vgl. Literaturangaben der British Library.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.09
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Elfenbein-Platte	
Fundort/-stätte:	Stafford House, London		
Produktionsort:	Konstantinopel	Abbildung im Text: Abb. 48.	
Depot:	Victoria and Albert Museum, London		
Inv. Nr.:	A24-1926		
Bildverweis:	<a href="http://collections.vam.ac.uk/item/O94171/the-last-judgement-panel-unknown/">collections.vam.ac.uk/item/O94171/the-last-judgement-panel-unknown/</a>		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben des VAM.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.10
Datierung:	2. Hälfte 12. Jh.	Objekt:	Handschrift (Griech. Evangelien, Praxapostolos)
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	Österreichische Nationalbibliothek, Wien		
Inv. Nr.:	Cod. Suppl. Gr. 52, fol. 1v		
Bildverweis:	Theisen 2014, Abb. 91–93.		
Literatur:	Theisen 2014, S. 119.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.11
Datierung:	Ende 13./Anfang 14. Jh.	Objekt:	Aër
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Konstantinopel (?)	Abbildung im Text:	Abb. 76.
Depot:	Benaki Museum of Greek Culture, Athen		
Inv. Nr.:	9320		
Bildverweis:	Betancourt 2015, S. 494.		
Literatur:	Betancourt 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> I.TUR.12
Datierung:	1315–1321	Objekt:	Naos, Westwand, Mosaik über dem Haupteingang
Fundort/-stätte:	Chora-Kloster (Kariye Camii), Istanbul		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 68.		
Depot:	Chora-Kloster (Kariye Camii), Istanbul		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Ousterhout 2002, S. 22, 98.		
Literatur:	Ousterhout 2002; Karahan 2010.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> UK	<b>Kat. Nr.:</b> I.UK.01
Datierung:	2. Viertel 12. Jh.	Objekt:	Sog. Albani-Psalter
Fundort/-stätte:	St. Alban, Hertfordshire		
Produktionsort:	St. Alban, Hertfordshire		
Depot:	Dombibliothek Hildesheim		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	<a href="http://abdn.ac.uk/stalbanspsalter/german/kommentar/page018.shtml">abdn.ac.uk/stalbanspsalter/german/kommentar/page018.shtml</a>		
Literatur:	Bepler – Heitzmann 2013; Collins – Kidd – Turner 2013.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> UK	<b>Kat. Nr.:</b> I.UK.02
Datierung:	nach 1169	Objekt:	Sog. De sex alis cherubim (Clement von Llanthony)
Fundort/-stätte:	Sawley-Abbey, Yorkshire		
Produktionsort:			
Depot:	Corpus Christi College, Cambridge		
Inv. Nr.:	Ms. 066, fol. 100		
Bildverweis:	<a href="http://parker.stanford.edu/parker/catalog/jb848tp9919">parker.stanford.edu/parker/catalog/jb848tp9919</a> (StanfordLibraries)		
Literatur:	Vgl. Literaturangaben der Stanford Libraries.		

<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> XK	<b>Kat. Nr.:</b> I.XK.01
Datierung:	1320	Objekt: Fresken im gesamten Kirchenraum	
Fundort/-stätte:	St. Demetrius, Patriarchat Peč, Peja		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 74		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/Pec/Demetrios/Pictures/Interior/">blagofund.org/Archives/Pec/Demetrios/Pictures/Interior/</a>		
Literatur:	Subotić 1975.		
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> XK	<b>Kat. Nr.:</b> I.XK.02
Datierung:	1330	Objekt: Fresken im gesamten Kirchenraum	
Fundort/-stätte:	Jungfrau Hodegetria, Patriarchat Peč, Peja		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 75		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/Pec/Hodegetria/Pictures/">blagofund.org/Archives/Pec/Hodegetria/Pictures/</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS	<b>Land</b> XK	<b>Kat. Nr.:</b> I.XK.03
Datierung:	1345	Objekt: Fresken im gesamten Kirchenraum	
Fundort/-stätte:	St. Nicholas, Verlika Hoča		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 51.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/VelikaHoca/Nicholas/Pictures/Inside/282N3265.html">blagofund.org/Archives/VelikaHoca/Nicholas/Pictures/Inside/282N3265.html</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> II.?.01
Datierung:	12. Jh.	Objekt: Handschrift	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 58		
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat. Gr. 746, pt. 1, fol. 231v		
Bildverweis:	<a href="http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1">digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> BEL	<b>Kat. Nr.:</b> II.BEL.01
Datierung:	1160–1170	Objekt: Plakette eines doppelseitigen Mosan-Kreuzes, Emaille	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Mosan, Maas-Tal	Abbildung im Text: Abb. 33	
Depot:	Louvre, Paris		
Inv. Nr.:	OA 11830		
Bildverweis:	<a href="http://louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=OA+11830">louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=OA+11830</a>		
Literatur:	Durand 1996.		

<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> BEL	<b>Kat. Nr.:</b> II.BEL.02
Datierung:	1160–1170	Objekt:	Plakette eines doppelseitigen Mosan-Kreuzes,
Fundort/-stätte:	Mosan, Maas-Tal		
Produktionsort:		Abbildung im Text:	Abb. 35
Depot:	Musée Thomas Dobrée, Nantes		
Inv. Nr.:	896.1.25		
Bildverweis:	grand-patrimoine.loire-atlantique.fr		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> BEL	<b>Kat. Nr.:</b> II.BEL.03
Datierung:	1170	Objekt:	Sog. Floreffe-Bibel (2.Teil)
Fundort/-stätte:	Abtei Floreffe		
Produktionsort:	Abtei Floreffe	Abbildung im Text:	Abb. 65
Depot:	The British Library, London		
Inv. Nr.:	Add. Ms. 17738, fol. 199r		
Bildverweis:	bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_17738_fs001r		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> II.EGY.01
Datierung:	550	Objekt:	Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes
Fundort/-stätte:	Katharinenkloster, Sinai		
Produktionsort:	Alexandria	Abbildung im Text:	Abb. 57
Depot:	Katharinenkloster, Sinai		
Inv. Nr.:	Sin. Gr. 1186, fol. 82r		
Bildverweis:			
Literatur:	Weitzmann 1973.		
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> II.EGY.02
Datierung:	7. Jh.	Objekt:	Trompen-Konstruktion (?), Malerei auf Holz
Fundort/-stätte:	Kloster St. Macarius, Al Buheira		
Produktionsort:			
Depot:	Koptisches Museum, Kairo		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	Privataufnahme (gerne bei Bedarf kontaktieren)		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> II.GR.01
Datierung:	9. Jh.	Objekt:	Psalter
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:		Abbildung im Text:	Abb. 59
Depot:	Kloster Pantokratoros, Berg Athos		
Inv. Nr.:	Κῶδιξ 61, fol.165r		
Bildverweis:	Christopulos -Bastias 1979, S. 149, Abb. 229.		
Literatur:	Dufrenne 1966, S. 1–37; Christopulos – Bastias 1979; Brubaker 2006, S. 16, 17.		

<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> II.IT.01
Datierung:	1. Hälfte 13. Jh.	Objekt: Ziboriumsäule, Flachrelief, Alabaster	
Fundort/-stätte:	San Marco, Venedig		
Produktionsort:	Vmtl. Venedig	Abbildung im Text: Abb. 64.	
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Iacobini 2007, S. 152.		
Literatur:	Middeldorf Kosegarten 2002, v.a. ab S. 48–56.		
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> SYR	<b>Kat. Nr.:</b> II.SYR.01
Datierung:	um 577	Objekt: Flabellum, Silber	
Fundort/-stätte:	Riha		
Produktionsort:	Konstantinopel	Abbildung im Text: Abb. 13.	
Depot:	Dumbarton Oaks Collection, Washington		
Inv. Nr.:	BZ.1936.23		
Bildverweis:	Mango 1986, S. 152; Hunter-Crawley 2013, S.168		
Literatur:	Dodd 1961, 96 (Kat. Nr. 21); Hunter-Crawley 2013.		
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> SYR	<b>Kat. Nr.:</b> II.SYR.02
Datierung:	586	Objekt: Sog. Rabbula-Codex	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Zagba (bei Apamea)	Abbildung im Text: Abb. 37.	
Depot:	Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz		
Inv. Nr.:	Plut. 1.56, fol. 13v		
Bildverweis:	mss.bmlonline.it/Catalogo.aspx?Shelfmark=Plut.1.56		
Literatur:	Bernabò 2014.		
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> II.TUR.01
Datierung:	829–837	Objekt: Sog. Chludov-Psalter	
Fundort/-stätte:	Berg Athos		
Produktionsort:	Konstantinopel (Stoudios-Kloster?)		
Depot:	Staatliches Hist. Museum, Moskau		
Inv. Nr.:	Ms. Gr. 129, fol. 119v		
Bildverweis:	rodon.cz/ikony/lluminovane-a-vzacne-rukopisy/Chludovsky-zaltar-1672		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> II.TUR.02
Datierung:	958–966	Objekt: Kapitell, Flachrelief	
Fundort/-stätte:	Öşk Vank (Kloster), Çamlıyamaç		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 3		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Winfield 1968, Tafel 13/14/16/17/22/23/25–27.		
Literatur:	Winfield 1968, S. 33–72; Bogisch 2009, S. 188–195.		

<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> II.TUR.03
Datierung:	Ende 10./Anfang 11. Jh.	Objekt: Pendentiffresko	
Fundort/-stätte:	Ala Kilise, Belisirma, Güzelyurt / Aksaray		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	tarihtenfotograflar.blogspot.com/2014/12/belisirma-ala-kilise-ve-bezirhane.html		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> II.TUR.04
Datierung:	2. Hälfte/Ende 13. Jh.	Objekt: Westliche obere Kapelle, Fresko	
Fundort/-stätte:	S. Sabas, Trapezunt		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Millet -Rice 1936, Tafel XXIV, XLI; Restle 1967, Abb. 529 ,530.		
Literatur:	Millet -Rice 1936, 121–131; Restle 1967.		
<b>„Typus“:</b>	TT	<b>Land</b> UK	<b>Kat. Nr.:</b> II.UK.01
Datierung:	1160–1175	Objekt: Sog. Winchester-Bible	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Winchester		
Depot:	Cathedral Library, Winchester		
Inv. Nr.:	Ms. 17, fol. 172		
Bildverweis:			
Literatur:	Oakeshott 1946; Donovan 1993.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.01
Datierung:	6. Jh.	Objekt: Sog. "Sedia di San Marco"	
Fundort/-stätte:	San Marco, Venedig		
Produktionsort:	Alexandria		
Depot:	San Marco, Venedig		
Inv. Nr.:	10		
Bildverweis:	Vio 2001, S. 286.		
Literatur:	Grabar 1954a; Vio 2001, S. 284; Huller 2009 (nicht bzgl. seiner Theorien).		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.02
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 6, Bawit		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 9.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Iacobini 2007, S. 60.		
Literatur:	Clédat 1999; Iacobini 2000.		

<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.03
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 17, Bawit		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Weitzmann 1974, Abb. 31.		
Literatur:	Weitzmann 1974; Clédat 1999; Iacobini 2000.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.04
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 26, Bawit		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 46.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Clédat 1904a, Tafel 40.		
Literatur:	Clédat 1904; Clédat 1999; Iacobini 2000.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.05
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 42, Bawit		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Clédat 1904b, S. 522, Abb. 1.		
Literatur:	Clédat 1904; Clédat 1999; Iacobini 2007.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.06
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 45, Bawit		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 47.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Clédat 1904b, S. 523, Abb. 2.		
Literatur:	Clédat 1904; Clédat 1999; Iacobini 2000.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.07
Datierung:	6.–7. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Kapelle Nr. 46, Bawit		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Clédat 1904b, S. 521, Abb. 4.		
Literatur:	Clédat 1904; Clédat 1999; Iacobini 2000.		

<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.08
Datierung:	spätes 8./frühes 9. Jh.		Objekt: zwei Flabella, Silber
Fundort/-stätte:	? („coptic“, vgl. Brooklyn Museum)		
Produktionsort:	Alexandria (?)	Abbildung im Text: Abb. 15, 16.	
Depot:	Brooklyn Museum, New York		
Inv. Nr.:	46.126.1/2		
Bildverweis:	brooklynmuseum.org/opencollection/objects/59593_und.../objects/164583		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> III.EGY.09
Datierung:	9. Jh. ?		Objekt: Flabellum, Silber
Fundort/-stätte:	Kirche St. Barbara, Kairo		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 69.	
Depot:	Koptisches Museum, Kairo		
Inv. Nr.:	1597		
Bildverweis:			
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> III.GR.01
Datierung:	4. Viertel 5. Jh.		Objekt: Apsiskalotte, Mosaik
Fundort/-stätte:	Hosios David, Latmou Kloster, Thessaloniki		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 25.	
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Turatsoglu 1997, S. 459.		
Literatur:	Tsigaridas 1988; Bakirtzis 2012, S. 180–195.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> III.IT.01
Datierung:	364–410		Objekt: Trompenmosaik
Fundort/-stätte:	Baptisterium San Giovanni in Fonte, Neapel		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 29.	
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Maier 1964, Abb. 1.		
Literatur:	Maier 1964.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> III.IT.02
Datierung:	5. Jh.		Objekt: Gewölbemosaik
Fundort/-stätte:	Mausoleum d. Galla Placidia, Ravenna		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 39.	
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Rizzardi 1996, S. 90, Abb. 108; Poeschke 2009, Tafel 36.		
Literatur:	Rizzardi 1996; Jäggi 2013, S. 102–115.		

<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> III.TUR.01
Datierung:	450	Objekt: Kämpferunterseite des Kirchenportals	
Fundort/-stätte:	Alahan Monastir, Koca Kalesi		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 8.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Gough 1955, Tafel IX.		
Literatur:	Gough - Gough - Bakker 1985, v.a. S. 87–91.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> AUT	<b>Kat. Nr.:</b> IV.AUT.01
Datierung:	1320	Objekt: Wolfram v. Eschenbach: Willehalm IV (fol.62v-145r) kein originales Eschenbach-Manuskript	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Österreichische Nationalbibliothek, Wien		
Inv. Nr.:	Vin. Cod. 2670, fol. 71r		
Bildverweis:			
Literatur:	Knapp 2005.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.01
Datierung:	Um 1000	Objekt: Hieronymus: Isaias glossatus	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Kloster Reichenau	Abbildung im Text: Abb. 44.	
Depot:	Staatsbibliothek, Bamberg		
Inv. Nr.:	Msc. Bibl. 76, fol. 10v/11r		
Bildverweis:	bavarikon.de/object/bav:SBB-KHB-00000SBB000000047		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.02
Datierung:	um 1010	Objekt: Sog. Bamberger Apokalypse	
Fundort/-stätte:	St. Stephan, Bamberg		
Produktionsort:	Reichenau		
Depot:	Staatsbibliothek, Bamberg		
Inv. Nr.:	Msc. Bibl. 140, fol. 13v		
Bildverweis:	bavarikon.de/object/bav:SBB-KHB-00000SBB000000063		
Literatur:	Baumgärtel-Fleischmann – Suckale-Redlefsen 2002.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.03
Datierung:	um 1015	Objekt: Sog. Kostbares Bernward-Evangeliar	
Fundort/-stätte:	Kloster St. Michael, Hildesheim		
Produktionsort:	Hildesheim		
Depot:	Dommuseum, Hildesheim		
Inv. Nr.:	DS 18, fol. 174r		
Bildverweis:			
Literatur:	Müller 2013.		

<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.04
Datierung:	2. Viertel 11. Jh.	Objekt: Evangeliar	
Fundort/-stätte:	Dombibliothek, Bamberg		
Produktionsort:	Köln		
Depot:	Staatsbibliothek, Bamberg		
Inv. Nr.:	Msc. Bibl. 94, fol. 154v		
Bildverweis:	urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000029923		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.05
Datierung:	Ende 11. Jh.	Objekt: Sog. Psalter vom Heiligenberg	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Lorsch	Abbildung im Text: Abb. 42.	
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Pal. lat. 39, fol. 44v		
Bildverweis:	digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_39; Plotzek u.a. 1992, S. 103.		
Literatur:	Plotzek u.a. 1992, S. 102, 103; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.06
Datierung:	1215–1220	Objekt: Triumphkreuzgruppe, Vollplastik, Holz	
Fundort/-stätte:	Sts. Stephanus und Sixtus, Halberstadt		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	kulturstiftung-st.de/burgen-schloesser-dome/dom-schatz-halberstadt/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> IV.D.07
Datierung:	1240–1250	Objekt: Südquerhaus, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Basil, Braunschweig		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	lookphotos.com/de-de/bilder/70422063-Braunschweiger-Dom-Dom-St-Blasii-Vierungskuppel-mit-Secco-Malerei-Das-himmlische-Jerusalem-Opferlamm		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel/HS	<b>Land</b> ESP	<b>Kat. Nr.:</b> IV.ESP.01
Datierung:	Ende 11./Anfang 12. Jh.	Objekt: Apsisfresko	
Fundort/-stätte:	Santa Maria d'Àneu, Àneu		
Produktionsort:			
Depot:	Museu Nacional d'Art Catalunya, Barcelona		
Inv. Nr.:	015874-000		
Bildverweis:	museunacional.cat/en/colleccio/apse-santa-maria-daneu/mestre-de-pedret/015874-000		
Literatur:	Pagès i Paretas 2008.		

<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> IV.FR.01
Datierung:	um 806	Objekt:	Apsiskalotte, Mosaik
Fundort/-stätte:	Kapelle Theodulfs, Germigny-des-Prés		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 4.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Imhof und Winterer 2002, S. 165.		
Literatur:	Poilpré 1998; Freemann - Meyvaert 2001; Mackie 2007.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> IV.FR.02
Datierung:	11.–12. Jh.	Objekt:	Reliquienkästchen, Elfenbein
Fundort/-stätte:	Abtei Saint-Arnoul, Metz		
Produktionsort:			
Depot:	Musée de la Cour d'Or, Metz		
Inv. Nr.:	000.1.1		
Bildverweis:	musee.metzmetropole.fr/fr/oeuvres-a-decouvrir.html#.XThj-I9CRPZ		
Literatur:	Bardiès-Fronty 2005.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> IV.FR.03
Datierung:	Anfang 12. Jh.	Objekt:	Tympanonfeld des Südportals, Flachrelief
Fundort/-stätte:	Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	clermontauvergnedtourisme.com/de/fiches/basilika-notre-dame-du-port/		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> IV.FR.04
Datierung:	1389–1403	Objekt:	Archivoltenfiguren 7l und 6r, Vollplastik
Fundort/-stätte:	Sainte-Chapelle, Château de Vincennes		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Heinrichs-Schreiber 1997, Abb. 192/192.		
Literatur:	Heinrichs-Schreiber 1997.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> IV.GEO.01
Datierung:	1. Hälfte 12. Jh.	Objekt:	Westkonche, Fresko
Fundort/-stätte:	Sioni-Kirche, Ateni		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Bock 1988, S. 148–149; Thierry 2002, S. 57.		

<b>„Typus“:</b>	HS, Engel	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> IV.IT.01
Datierung:	425	Objekt:	Zeichnungen des verlorenen Langhaus-Freskos
Fundort/-stätte:	San Paolo fuori le Mura, Rom		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 10; Abb. 11.		
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Barb. Lat. 4406, fol. 30/31		
Bildverweis:	<a href="http://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4406">digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4406</a>		
Literatur:	Biggi 2005; Docci, 2006; Proverbio 2016; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> IV.IT.02
Datierung:	737–744	Objekt:	sog. Opferaltar des Herzogs Ratschis
Fundort/-stätte:	Duomo di S. Maria Assunta, Cividale		
Produktionsort:	Benevent		
Depot:	Museo Cristiano e Tesoro del Duomo		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://archeocartafvg.it/portfolio-articoli/cividale-del-friuli-ud-museo-cristiano/">archeocartafvg.it/portfolio-articoli/cividale-del-friuli-ud-museo-cristiano/</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> IV.IT.03
Datierung:	981–987	Objekt:	Liturgische Exultetrolle
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:			
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat. Lat. 9820		
Bildverweis:	Plotzek - Winnekes - Kraus 1992, S. 159, Fragment 2a/b.		
Literatur:	Douteil - Vongrey 1974/1975; Plotzek u.a. 1992, S. 158–161; Cavallo 1994.		
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> IV.IT.04
Datierung:	1191	Objekt:	Südliches Langhaus, Fresko
Fundort/-stätte:	San Giovanni a Porta Latina, Rom		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://sangiovanniportalatina.it/affreschi_album.htm">sangiovanniportalatina.it/affreschi_album.htm</a>		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel	<b>Land</b> SYR	<b>Kat. Nr.:</b> IV.SYR.01
Datierung:	Mitte 6. Jh.	Objekt:	Sog. Wiener Genesis
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 12.		
Depot:	Österreichische Nationalbibliothek, Wien		
Inv. Nr.:	Vindob. Theol. Gr. 31, fol. 1v		
Bildverweis:	<a href="http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_781188">digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_781188</a>		
Literatur:	Zimmermann 2003.		

<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> V.?.01
Datierung:	879–883	Objekt:	Gregor von Nazianz, Homilien
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 56.		
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Par. Gr. 510, fol. 52v/67v		
Bildverweis:	gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082.r=Basile%20Macedonien?rk=42918;4		
Literatur:	Lafontaine-Dosogne 1968; Lowden 2005, S. 73–136; vgl. Literaturangaben der BNF.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> ?	<b>Kat. Nr.:</b> V.?.02
Datierung:	12. Jh.	Objekt:	Johannes Monachus, Homiliae
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Konstantinopel (?)		
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Par. Gr. 1208, vue 56164/172/189/194		
Bildverweis:	gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k/f189.item.r=1208		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> CHE	<b>Kat. Nr.:</b> V.CHE.01
Datierung:	um 895	Objekt:	Sog. Evangelium Longum
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	St. Gallen		
Depot:	Stiftsbibliothek St. Gallen		
Inv. Nr.:	Sang. 53 (Elfenbein auf Einband)		
Bildverweis:	e-codices.unifr.ch/de/csg/0053/bindingA		
Literatur:	Goldschmidt 1914, Nr. 163; Menz von der Mühl 1981, S. 392–418; Duft 1984, S. 62–75.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> CYP	<b>Kat. Nr.:</b> V.CYP.01
Datierung:	1160–1180	Objekt:	Kuppelpendentifs, Fresko
Fundort/-stätte:	Agion Apostolon, Pera Chorio		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Megaw – Hawkins 1962, Abb. 10, 11.		
Literatur:	Megaw – Hawkins 1962; Hein – Jakovljević – Kleidt 1996, S. 135, 136.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> D	<b>Kat. Nr.:</b> V.D.01
Datierung:	1120–1130	Objekt:	Apsiskalotte, Fresko
Fundort/-stätte:	St. Peter und Paul, Niederzell, Reichenau		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche_St_Peter_und_Paul_Reichenau_Apsis.jpg		
Literatur:			

<b>„Typus“:</b>	HS, TT, Engel	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> V.EGY.01
Datierung:	um 550 (Kopie a.d. 9. Jh.)	Objekt: Sog. Kosmographie des Kosmas Indikopleustes	
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Alexandria	Abbildung im Text: Abb. 5, 6; Abb. 7.	
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Gr. 699, fol. 48r/72v/74v		
Bildverweis:	<a href="http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699">digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699</a>		
Literatur:	Schleißheimer 1959; Wolska-Conus 1962; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> V.EGY.02
Datierung:	1080–1130	Objekt: Ikone Theotokos Kykkotissa	
Fundort/-stätte:	Katharinenkloster, Sinai		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 40.	
Depot:	Katharinenkloster, Sinai		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	Cutler – Spiesser 1996, S. 382, Abb. 305; Eastmond 2013, Kat. Nr. 181.		
Literatur:	Cutler – Spiesser 1996, S. 379; Eastmond 2013.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> V.FR.01
Datierung:	869–870	Objekt: Sog. Sakramentar Karls des Kahlen	
Fundort/-stätte:	Kathedrale Saint-Étienne, Metz		
Produktionsort:	Hofschule Karls des Kahlen	Abbildung im Text: Abb. 38.	
Depot:	Bibliothèque Nationale de France, Paris		
Inv. Nr.:	Lat. 1141, fol. 5r/6v		
Bildverweis:	<a href="http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x">gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x</a>		
Literatur:	vgl. Literaturangaben der BNF.		
<b>„Typus“:</b>	Apk, Engel	<b>Land</b> FR	<b>Kat. Nr.:</b> V.FR.02
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Chorungang, zwei Flachreliefs	
Fundort/-stätte:	Saint Sernin, Toulouse		
Produktionsort:		Abbildung im Text: Abb. 45.	
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM31001052">pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM31001052</a> (Ministère de la Culture, Frankreich)		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> GEO	<b>Kat. Nr.:</b> V.GEO.01
Datierung:	14. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	St. Georg, Ubisi		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Walter 1982, Tafel XXIX, Abb. 61.		
Literatur:	Walter 1982, S. 216.		

<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> V.GR.01
Datierung:	Anfang 11. Jh.	Objekt:	Kuppeltombur, Fresko
Fundort/-stätte:	Metamorphosis-Kirche, Koropi		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 41.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Cutler -Spiesser 1996, S. 114, Abb. 84.		
Literatur:	Cutler -Spiesser 1996, S. 120.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> V.GR.02
Datierung:	12. Jh.	Objekt:	Kuppelpendentifs, Fresko
Fundort/-stätte:	Agios Nikolaos, Sangri (Naxos)		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_Agios_Nikolaos_near_Sangri,_12th_c,_Naxos,_060666.jpg		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> GR	<b>Kat. Nr.:</b> V.GR.03
Datierung:	1348–1380	Objekt:	Kuppelfresko, Prothesisfresko
Fundort/-stätte:	Peribleptos-Kirche, Mystras		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Djurić 2015, S. 130.		
Literatur:	Bultos 2005, S. 102–115; Djurić 2015.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.01
Datierung:	705–707	Objekt:	Presbyterium, Fresko
Fundort/-stätte:	Santa Maria Antiqua, Rom		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Romanelli, 1964; Andaloro – Bordi – Morganti – Ballardini 2016.		
<b>„Typus“:</b>	TT, HS	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.02
Datierung:	11.–12. Jh.	Objekt:	Innere Wand des Kirchenportals, Mosaik
Fundort/-stätte:	Santa Maria Assunta, Torcello		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 34.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Polacco 1984; Karem 1991.		

<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.03
Datierung:	1172–1176	Objekt:	Hauptschiff, Chorgewölbe, Mosaik
Fundort/-stätte:	Santa Maria Nuova, Monreale		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 53.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Ferina 2006, S. 58.		
Literatur:	Bettini 1965; Kitzinger 1960; Bonanno 2014; Vagnoni 2019.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.04
Datierung:	1231–1255	Objekt:	Gewölbefresken (Gewölbe III und XVII)
Fundort/-stätte:	Mariä Verkündigung, Krypta, Anagni		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Bergmeier 2019, S. 63 Abb. 1 (Gewölbegrundriss), S. 65 Abb. 4.		
Literatur:	Frugoni 2001; Cappelletti 2002; Bergmeier 2019.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.05
Datierung:	13. Jh.	Objekt:	Seitennische, Trompenfeld, Fresko
Fundort/-stätte:	Baptisterium San Giovanni, Parma		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Schianchi 1999; Frugoni 2007.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Engel	<b>Land</b> IT	<b>Kat. Nr.:</b> V.IT.06
Datierung:	13. Jh.	Objekt:	Kuppelmosaik
Fundort/-stätte:	Baptisterium, San Marco, Venedig		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 61.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Vio 2001, S. 247; Rentetzi 2010, S. 124.		
Literatur:	Horn 1991, S. 119–132; Vio 2001, S. 246–247; Rentetzi 2010.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Engel	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> V.MKD.01
Datierung:	1295	Objekt:	Apsisbogen, Fresko
Fundort/-stätte:	Jungfrau Peribleptos Kirche, Ohrid		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	wmf.org/project/holy-mother-god-peribleptos-church		
Literatur:	Kuzman – UNESCO 2009, S. 80–85; Marković 2011.		

<b>„Typus“:</b>	HS, Engel	<b>Land</b> MKD	<b>Kat. Nr.:</b> V.MKD.02
Datierung:	14./15. Jh.	Objekt:	Fresko unter Tonnengewölbe; weitere Fresken
Fundort/-stätte:	Sts. Konstantin & Helena, Ohrid		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 63.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Kuzman – UNESCO 2009, S. 97.		
Literatur:	Subotić 1971; Kuzman – UNESCO 2009, S. 94–97.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> SRB	<b>Kat. Nr.:</b> V.SRB.01
Datierung:	12./frühes 13. Jh.	Objekt:	Apsis, Fensterbogenlaibung, Fresko
Fundort/-stätte:	St. Nikolaus, Studenica		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	srpskoblag.org/Archives/Studenica/Nicholas/Pictures/Interior/		
Literatur:	Hamann-Mac Lean – Hallensleben1963–1976.		
<b>„Typus“:</b>	Apk	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.01
Datierung:	Anfang 10. Jh.	Objekt:	Apsiskalotte, Fresko
Fundort/-stätte:	Haçlı Kilise, Kılıççukur		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 36.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Thierry u.a. 1964, S. 251, 253; Cutler u.a. 1996, S. 108, Abb. 79; Warland 2013, S. 66.		
Literatur:	Thierry – Thierry 1964; Cutler – Spiesser 1996, S. 105; Warland 2013, S. 65–67.		
<b>„Typus“:</b>	TT, HS	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.02
Datierung:	Anfang 10. Jh./ 14. Jh.	Objekt:	Mosaik (Hauptkuppel, X. Südgalerie)
Fundort/-stätte:	Hagia Sophia, Istanbul		
Produktionsort:	Konstantinopel	Abbildung im Text:	Abb. 1; Abb. 66.
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Mango 1962, Abb. 1, 26, 27, 111–118.		
Literatur:	Mango 1962; Teteriatnikov 1998; Teteriatnikov 2017.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.03
Datierung:	um 900	Objekt:	Apsiskalotte, Fresko
Fundort/-stätte:	Dreikreuzkirche (Nr. 3), Güllüdere		
Produktionsort:	Abbildung im Text: Abb. 60.		
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Lafontaine-Dosogne 1968, S. 140, Abb. 1.		
Literatur:	Lafontaine-Dosogne 1969; Warland 2013, S. 67.		

<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.04
Datierung:	964–965	Objekt: Sog. Limburger Staurothek, Kreuzreliquie, Emaille-Plättchen	
Fundort/-stätte:	Pharos-Palastkapelle, Konstantinopel		
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	Diozösanmuseum, Limburg a.d. Lahn		
Inv. Nr.:	?		
Bildverweis:	Wessel 1967, S. 80, Abb. 22b.		
Literatur:	Wessel 1967, S. 77–80; Klein 2004, S. 105–111.		
<b>„Typus“:</b>	TT, Apk	<b>Land</b> EGY	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.05
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Apsiskalotte, Fresko	
Fundort/-stätte:	Tahtalı Kilise, Soğanlı Dere		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Restle 1967, Abb. 433, 434		
Literatur:	Restle 1967.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.06
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Pendentiffresken	
Fundort/-stätte:	Yusuf Koç Kilise, Göreme		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Thierry 1965, S. 631; Warland 2013, S. 100.		
Literatur:	Thierry 1965, 630–633; Warland 2013, S. 99–102.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR (?)	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.07
Datierung:	11. Jh.	Objekt: Liturgische Rolle	
Fundort/-stätte:	Jerusalem		
Produktionsort:	Konstantinopel (?)	Abbildung im Text: Abb. 32.	
Depot:	Bibliothek des Gr. Patriarchats, Jerusalem		
Inv. Nr.:	Lit. Rolle Nr. 109(?)		
Bildverweis:	Grabar 1954b, S. 167, Abb. 2/S. 199, Tafel 1		
Literatur:	Grabar 1954b.		
<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.08
Datierung:	12. Jh.	Objekt: Sog. Pala d'Oro, Emaille	
Fundort/-stätte:	San Marco, Venedig		
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	San Marco, Venedig		
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	Wessel 1967, S. 141, Abb. 46f; Hahnloser – Volbach 1994, Tafel 7, 8, 152.		
Literatur:	Lorenzoni 1965; Wessel 1967, S. 133–155; Andaloro 1991; Hahnloser u.a. 1994; Vio 2001.		

<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.09
Datierung:	1. Hälfte 12. Jh.	Objekt:	Sog. Homilien des Johannes Kokkinobaphos
Fundort/-stätte:	Stoudiosklosters, Konstantinopel		
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom		
Inv. Nr.:	Vat. Gr. 1162, fol. 37r/113v/119v/130v/133v		
Bildverweis:	digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162; Plotzek u.a. 1992, S. 137 (fol. 119v und 133v).		
Literatur:	Plotzek u.a. 1992, S. 132–137; vgl. Literaturangaben der BAV.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Engel	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.10
Datierung:	13. Jh.	Objekt:	Narthexfresko, Kreuzgratgewölbe
Fundort/-stätte:	Hagia Sophia, Trapezunt		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Rice 1968; Eastmond 2004; Nußer 2013.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> TUR	<b>Kat. Nr.:</b> V.TUR.11
Datierung:	14. Jh.	Objekt:	Ikone
Fundort/-stätte:			
Produktionsort:	Konstantinopel		
Depot:	Istitutio Ellenico, Venedig		
Inv. Nr.:	17 (?)		
Bildverweis:	eib.xanthi.ilsp.gr/gr/icons.asp?cursort=iconTitle&selectFieldValue=&vpage=3		
Literatur:			
<b>„Typus“:</b>	Engel/HS	<b>Land</b> UK	<b>Kat. Nr.:</b> V.UK.01
Datierung:	1130	Objekt:	Nordwand des Presbyteriums, Fresko
Fundort/-stätte:	Christ Church Cathedral, Canterbury		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:			
Literatur:	Keates 1980; Collinson 1995; Bovey 2013.		
<b>„Typus“:</b>	HS, Apk	<b>Land</b> XK	<b>Kat. Nr.:</b> V.XK.01
Datierung:	1250	Objekt:	Apsiskalotte, Fresko
Fundort/-stätte:	Apostelkirche, Patriarchat Peč, Peja		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	blagofund.org/Archives/Pec/Apostles/Pictures/Interior/		
Literatur:	Mijović 1960; Ljubinković 1964; Schwartz 1978.		

---

<b>„Typus“:</b>	HS, TT	<b>Land</b> XK	<b>Kat. Nr.:</b> V.XK.02
Datierung:	1335–1350	Objekt: Fresken im Kirchenraum; Meister d. Malerschule Ohrid	
Fundort/-stätte:	Visoki Dečani Kloster, Dečani		
Produktionsort:			
Depot:			
Inv. Nr.:			
Bildverweis:	<a href="http://blagofund.org/Archives/Decani/Church/Pictures/Frescoes/">blagofund.org/Archives/Decani/Church/Pictures/Frescoes/</a>		
Literatur:	Šakota 1960; Antić 2008.		

---



# Bibliographie Katalog

Abulafia u.a. 2009

D. Abulafia – M. Naro – G. Chiaramonte, lo splendore dei mosaici (Castel Bolognese 2009).

Accascina 1953

M. Accascina, Gli affreschi di S. Trinita di Saccargia, *Bollettino d'Arte* 1953/38, S. 21–30.

Andaloro 1991

M. Andaloro, San Marco. La basilica patriarcale in Venezia ; i mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro (Mailand 1991).

Andaloro 2008

M. Andaloro, Die Kirchen Roms. Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312–1431 (Mainz 2008).

Andaloro u.a. 2016

M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti – A. Ballardini, Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio (Mailand 2016).

Antić 2008

I. Antić, Das Kloster Visoki Dečani (Dečani 2008).

Bakirtzis 2012

C. Bakirtzis, Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century (Athen 2012).

Barber 2000

C. Barber, Theodore Psalter. Electronic Facsimile (Champaign 2000).

Bardiès-Fronty 2005

I. Bardiès-Fronty, Le retour à Metz d'un coffret reliquaire de l'abbaye Saint-Arnoul, *La revue des musées de France* 55,4, 2005, S. 36–42.

Baumgärtel-Fleischmann – Suckale-Redlefsen 2000

R. Baumgärtel-Fleischmann – G. Suckale-Redlefsen, Das Buch mit 7 Siegeln. die Bamberger Apokalypse ; eine Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Haus der Bayerischen Geschichte [in der Bamberger Residenz vom 26. November 2000 bis 31. Januar 2001] (Luzern 2000).

Bellafiore 1966

G. Bellafiore, Cefalù, Duomo, Tesori d'arte cristiana 31 (Bologna 1966).

Bepler – Heitzmann 2013

J. Bepler – C. Heitzmann, Der Albani-Psalter. Stand und Perspektiven der Forschung, *Hildesheimer Forschungen* 4 (Hildesheim 2013).

Bergmeier 2019

A. Bergmeier, Unterbrochene Endzeit. Der Apokalypseyklus in der Krypta von Anagni, in: S. Ehrich – A. Worm (Hrsg.), *Geschichte vom Ende her denken. Endzeitentwürfe und ihre Historisierung im Mittelalter*, *Forum Mittelalter – Studien* 15 (Regensburg 2019), S. 61–76, 442.

Bernabò 2014

M. Bernabò, *The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book*, *Dumbarton Oaks Papers* 2014/68, S. 343–358.

Betancourt 2015

R. Betancourt, *The Thessaloniki Epitaphios. Notes on Use and Context, Greek, Roman, and Byzantine Studies* 2015/55, S. 489–535.

Bettini 1965

S. Bettini, *I mosaici di Monreale, L' arte racconta* 20 (Mailand 1965).

Biggi 2005

E. Biggi, *Monasterium de Vivo Fonte. Le pergamene medievali di S. Paolo fuori le Mura in Roma* (Parma 2005).

Bock 1988

U. Bock, *Georgien und Armenien. Zwei christliche Kulturlandschaften im Süden der Sowjetunion*, *DuMont-Kunst-Reiseführer* (Köln 1988).

Boeckler 1953

A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Die frühmittelalterlichen Bronzetüren* 4 (Berlin, Marburg a.L. 1953).

Bogisch 2009

M. Bogisch, *Some Remarks on Georgian art History and the Cross-in-square Church at Oshki in the Historic Province of Tao in North-eastern Turkey*, in: P. Skinner – D. Tumanishvili – A. Shanshiashvili (Hrsg.), *Georgian art in the context of European and Asian cultures* (June 21–29, 2008, Georgia). 1st international symposium of Georgian culture (Tbilisi 2009), S. 188–195.

Bonanno 2014

C. Bonanno, *Trascendenza ed esistenzialità nei mosaici di Monreale, Sintesi e Proposte* 68 (San Cataldo 2014).

Bonner 1950

C. Bonner, *Studies in magical amulets. Chiefly Graeco-Egyptian*, *University of Michigan Studies* 49 (Ann Arbor 1950).

Borsook 1990

E. Borsook, *Messages in mosaic. The Royal programmes of Norman Sicily (1130–1187)*, *Clarendon Studies in the History of Art* 3 (Oxford 1990).

Bovey (Hrsg.) 2013

A. Bovey (Hrsg.), *Medieval art, architecture & archaeology at Canterbury*, *Conference Transactions/The British Archaeological Association* 35 (Leeds 2013).

Boyd 2000

S. Boyd, *Art in the Service of the Liturgy. Byzantine Silver Plate*, in: L. Safran (Hrsg.), *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium* 2 (University Park, Penn 2000), S. 152–185.

Brubaker 2006

L. Brubaker, *The Christian Topography (Vat. gr. 699) Revisited. Image, Text and*

- Conflict in Ninth-century Byzantium, in: E. Jeffreys (Hrsg.), *Byzantine Style, Religion and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman* (Cambridge 2006), S. 3–24.
- Bulia – Mzia 2016  
M. Bulia – J. Mzia, *Medieval Art and Modern Approaches. A New Look at the Akhtala Paintings*, in: I. Foletti – E. Thunø – A. Palladino (Hrsg.), *The medieval South Caucasus. Artistic cultures of Albania, Armenia and Georgia* (Brno 2016), S. 106–123.
- Bultos 2005  
G. Bultos, ΜΥΣΤΡΑΣ. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΩΝ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΝΑΩΝ ΤΟΥ (Sparta 2005).
- Cahansky 1966  
N. Cahansky, *Die romanischen Wandmalereien der ehemaligen Abteikirche Saint-Chef (Dauphiné)*, *Basler Studien zur Kunstgeschichte* 7 (Bern 1966).
- Caillet 2010  
J.-P. Caillet, *Il Sacramentario di Drogon di Metz. Modalità e circostanze della realizzazione di un libro liturgico carolingio*, in: F. Flores D'Arcais – F. Crivello (Hrsg.), *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali* (Modena 2010), S. 81–92.
- Calderoni Masetti u. a. 2012  
A. R. Calderoni Masetti – G. Wolf – G. Ameri – G. Roli, *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, *Mirabilia Italiae* 18 (Modena 2012).
- Cappelletti 2002  
L. Cappelletti, *Gli affreschi della Cripta anagnina. Iconologia, Miscellanea historiae pontificiae* 65 (Rom 2002).
- Carr – Nicolaidès 2012  
A. Carr – A. Nicolaidès, *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* (Washington 2012).
- Cavallo 1994  
G. Cavallo, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (Rom 1994).
- Christopoulos – Bastias 1979  
G. A. Christopoulos – J. K. Bastias, ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ. παραστάσεις – επίτιλα – αρχικά γράμματα, ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ 3 (Athen 1979).
- Clauss 2018  
M. Clauss, *Illustration als Textauslegung. Der karolingische Stuttgarter Bilderpsalter um 830* (Sankt Ottilien 2018).
- Clédat 1904a  
J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, *Mémoires* 12,[1,1] (Kairo 1904).
- Clédat 1904b  
J. Clédat, *Nouvelles recherches à Baouît (Haute-Égypte). Campagnes 1903–1904*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 48,5, 1904, S. 517–526.

Clédat 1999

J. Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouit, Mémoires 111 (Kairo 1999).

Collins u. a. 2013

K.M. Collins – P. Kidd – N.K. Turner, The St. Albans psalter. Painting and prayer in medieval England (Los Angeles 2013).

Collinson (Hrsg.) 1995

P. Collinson (Hrsg.), A history of Canterbury cathedral (Oxford 1995).

Čubinašvili 1959

G.N. Čubinašvili, Грузинское чеканное искусство исследование по истории грузинского средневекового искусства. Georgische Goldschmiedekunst (Tbilisi 1959).

Cutler – Spiesser 1996

A. Cutler – J.-M. Spiesser, Das Mittelalterliche Byzanz. 725-1204, Universum der Kunst 41 (München 1996).

Djurić 2015

M.T.Djurić, To picture and to perform. The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II), Zograf 2015/39, S. 129–149.

Docci 2006

M. Docci, San Paolo fuori le mura. dalle origini alla basilica delle origini (Rom 2006).

Dodd 1961

E. Dodd, Byzantine Silver Stamps (Washington 1961).

Donovan 1993

C. Donovan, The Winchester bible (London 1993).

Douteil – Vongrey

H. Douteil – F. Vongrey, Exultet-Rolle. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalgröße des Codex Vaticanus Latinus 9820 der Biblioteca Apostolica Vaticana (1974/1975).

Du Molinet 1962

C. Du Molinet, Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève (Paris 1962).

Dufrenne 1966

S. Dufrenne, L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age. Pantocrator 61 – Paris Grec 20 – British Museum 40731, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 1 (Paris 1966).

Dufrenne 1978

S. Dufrenne, Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien (Paris 1978).

Dufrenne – Belting 1978/1983

S. Dufrenne – H. Belting, Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München (Wiesbaden 1978/1983).

Duft – Schnyder 1984

J. Duft – R. Schnyder, Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen, Kult und Kunst 7 (Beuron 1984).

## Durand 1996

J. Durand, Au département des Objets d'art du Louvre. Une plaque centrale de croix mosane du XIIIe représentant le Christ bénissant, *Revue du Louvre* 46,5/6, 1996, S. 48–53.

## Eastmond 1998

A. Eastmond, *Royal imagery in medieval Georgia* (Pennsylvania State Univ. Press 1998).

## Eastmond 2004

A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, *Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs* 10 (Burlington 2004).

## Eastmond 2013

A. Eastmond, *The Glory of Byzantium and Early Christendom* (London, New York 2013).

## Embach 2007

M. Embach, *Die Kreuzesschrift des Hrabanus Maurus „De laudibus sanctae crucis“, Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars 1* (Trier 2007).

## Ferina 2006

S. Ferina, *Il Duomo di Monreale. "L'Abbraccio di Dio"* (Rom 2006).

## Freeman – Meyvaert 2001

A. Freeman – P. Meyvaert, *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés*, *Gesta* 40,2, 2001, S. 125–139.

## Frugoni 2001

C. Frugoni, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni, I libri di Viella/Arte* (Rom 2001).

## Frugoni 2007

C. Frugoni, *La cattedrale e il battistero di Parma. Guida a una lettura iconografica* (Turin 2007).

## Giess 1959

H. Giess, *The Sculpture of the Cloister of Santa Sofia in Benevento*, *The Art Bulletin* 41,3, 1959, S. 249–256.

## Goldschmidt – Hübner 1914

A. Goldschmidt – P. Hübner, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert, Denkmäler der deutschen Kunst. Sektion 2, Plastik* 4,1 (Berlin 1914).

## Gough 1955

M. Gough, *Some Recent Finds at Alahan (Koja Kalessi)*, *Anatolian Studies* 5, 1955, S. 115–123.

## Gough u.a. 1985

M. Gough – M. Gough – G. Bakker, *Alahan. An early Christian monastery in southern Turkey; based on the work of Michael Gough*, *Studies and texts* 73 (Toronto 1985).

## Grabar 1954a

A. Grabar, La "sedia di San Marco" à Venise, *Cahiers Archéologiques* 1954/4, S. 19–34.

## Grabar 1954b

A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *Dumbarton Oaks Papers* 1954/8, S. 161, 163–199.

## Grabar – Velmans 1965

A. Grabar – T. Velmans, Ablegen in: *Anzeige: übergeordnete Titel Gli affreschi della chiesa di Sopoćani, L'arte racconta* 37 (Mailand 1965).

## Hadermann-Misguich 1975

L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle, *Bibliothèque de Byzantion* 6 (Brüssel 1975).

## Hahnloser – Volbach 1994

H. R. Hahnloser – F. W. Volbach, *La Pala d'Oro, Il Tesoro di San Marco* 1 (Venedig 1994).

## Hamann-Mac Lean – Hallensleben 1963-1976

R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert* (Band 1–4), *Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe 2* (Gießen 1963-1976).

## Hein u. a. 1996

E. Hein – A. Jakovljević – B. Kleidt, *Zypern – byzantinische Kirchen und Klöster. Mosaiken und Fresken* (Ratingen 1996).

## Heinrichs-Schreiber 1997

U. Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420* (Berlin 1997).

## Heinzer 2005

F. Heinzer, *Wörtliche Bilder. Zur Funktion der Literal-Illustration im Stuttgarter Psalter (um 830)* (Berlin 2005).

## Horn 1991

G. Horn, *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig. Baugeschichte und Ausstattung*, *Europäische Hochschulschriften* 128 (Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1991).

## Hueck 1962

I. Hueck, *Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium* (München 1962).

## Huller 2009

S. Huller, *The Real Messiah. The Throne of St. Mark and the True Origins of Christianity* (London 2009).

## Hunter-Crawley 2013

H. Hunter-Crawley, *Embodying the Divine: The Sensational Experience of the Sixth-Century Eucharist*, in: J. Day (Hrsg.), *Making Senses of the Past. Toward a Sensory Archaeology*, *Center for Archaeological Investigations Occasional Paper* 40 (Carbondale 2013), S. 160–176.

Iacobini 2000

A. Iacobini, Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt, Studi di arte medievale 6 1(Rom 2000).

Imhof – Winterer 2002

M. Imhof – C. Winterer, Karl der Große. Leben und Wirkung, Kunst und Architektur 2(Petersberg 2002).

Jäggi 2013

C. Jäggi, Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt. Die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts (Regensburg 2013).

Jolivet-Lévy 1994

C. Jolivet-Lévy, Le canon 82 du Concile quinisexte et l'image de l'Agneau: à propos d'une église inédite de Cappadoce, Δελτίον ΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη 1994/17, S. 45–52.

Jolivet-Lévy 2015

C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce. Un Siècle après G. de Jerphanion (Paris 2015).

Karahan 2010

A. Karahan, Byzantine holy images – transcendence and immanence. The theological background of the iconography and aesthetics of the Chora church, Orientalia Lovaniensia Analecta 176 (Leuven 2010).

Karem 1991

M.P. Karem, The mosaics of Santa Maria Assunta in Torcello (Ann Arbor 1991).

Keates 1980

J. Keates, Die Kathedrale von Canterbury (London 1980).

Keel 1977

O. Keel, Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4, Stuttgarter Bibelstudien 84/85 (Stuttgart 1977).

Kern 2008

S. Kern, Die Inschriften der evangelischen Pfarrkirche St. Peter in Bacharach, Inschriften Mittelrhein-Hunsrück 7 (Mainz 2008).

Kirchhainer 2004

K. Kirchhainer, Οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στο χωριό Cerskë της Νότιας Αλβανίας. Συμβολή στη μελέτη της υστεροβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής στη Βόρεια Ηπειρο. Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Süd-albanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus, Δελτίον της Χριστιανικής 2004/25, S. 89–110.

Kitzinger 1991

E. Kitzinger, I Mosaici di Monreale 2(Palermo 1991).

Klein 2004

H. Klein, Byzanz, der Westen und das „wahre“ Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz 17 (Wiebaden 2004).

Knapp – Eschenbach 2005

F. P. Knapp – W. von Eschenbach, Willehalm. Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek, fol. 1-145, Glanzlichter der Buchkunst 14.1 (Graz 2005).

Kotzur – Wilhelmy 2006

H.-J. Kotzur – W. Wilhelmy, Rabanus Maurus: Auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten Rabanus Maurus : auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten. Katalog zur Ausstellung im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum (Mainz 2006).

Krause 2004

K. Krause, Venedigs Sitz im Paradies. Zur Schöpfungskuppel in der Vorhalle von San Marco, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 48,1/2, 2004, S. 9–54.

Krenn – Winterer 2009

M. Krenn – C. Winterer, Mit Pinsel und Federkiel. Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei, [Sternstunden der Buchkunst] (Darmstadt 2009).

Kuzman – UNESCO 2009

P. Kuzman – UNESCO, Macedonian Cultural Heritage. Ohrid World Heritage Site (Skopje 2009).

Lafontaine-Dosogne 1968

J. Lafontaine-Dosogne, Théophanies-visions auxquelles participent le prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, in: A. Grabar (Hrsg.), SYNTHRONON. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 11 (Paris 1968), S. 135–143.

Langdale 2012

A. Langdale, In a Contested Realm. An Illustrated Guide to the Archaeology and Historical Architecture of Northern Cyprus (Kilkerran 2012).

Lazarev 2000

V.N. Lazarev, Studies in early Russian Art (London 2000).

Leger 1985

A. Leger, Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle (Köln 1985).

Lidov 1991

A. Lidov, The mural paintings of Akhtala (Moskau 1991).

Ljubinković 1964

R. Ljubinković, Die Apostelkirche im Patriarchat von Peć, Kunstdenkmäler in Jugoslawien (Belgrad 1964).

L'Orange 1953

H.P. L'Orange, Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world, Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning/A (Oslo [u.a.] 1953).

Lorenzoni 1965

G. Lorenzoni, La Pala d'oro di San Marco, Forma e Colore 7 (Florenz 1965).

Lowden 2005 (2007)

J. Lowden, The Bible moralisée in the fifteenth century and the challenge of the Bible historique, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2005 (2007)/68, S. 73–136.

Mackie 2007

G. Mackie, Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant. A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés, *Racar* 32,1/2, 2007, S. 45–58.

Maier 1964

J.-L. Maier, Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique, *Paradosis* 19 (Fribourg 1964).

Mango 1962

C. Mango, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, *Dumbarton Oaks Studies* 8 (Washington 1962).

Mango 1986

M. M. Mango, Silver from early Byzantium. The Kaper Koraon and related treasures, Walters Art Gallery publication in the history of art (Michigan 1986).

Marković 2011

M. Marković, Iconographic program of the oldest wall paintings in the church of the Virgin Peribleptos at Ohrid. A list of frescoes and notes on certain program particularities, *Zograf* 2011/25, S. 119–143.

Mathews 1982

T.F. Mathews, The Genesis Frescoes of Ahtamar, *Revue des Études Arméniennes* 1982/16, S. 245–257.

Matthiae 1966

G. Matthiae, S-Lorenzo fuori le mura, *Le chiese di Roma illustrate* 89 (Rom 1966).

Megaw – Hawkins 1962

A.H. Megaw – E.J. Hawkins, The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes, *Dumbarton Oaks Papers* 1962/16, S. 277, 279–348.

Menz von der Mühlh, Marguerite 1981

Menz von der Mühlh, Marguerite, Die St. Galler Elfenbeine um 900, *Frühmittelalterliche Studien* 1981/15, S. 387–434.

Metzger 1985

M. Metzger, Königsthron und Gottesthron. Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament. Katalog und Bildtafeln, *Alter Orient und Altes Testament* 15.2 (Kevelaer 1985).

Michel 2001

S. Michel, Die magischen Gemmen im Britischen Museum (London 2001).

Middeldorf Kosegarten 2002

A. Middeldorf Kosegarten, Zur liturgischen Ausstattung von San Marco in Venedig im 13. Jahrhundert. Kanzeln und Altarziborien, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, S. 7–77.

Mijović 1960

P. Mijović, The Patriarchate of Peć, *Les Monuments Historiques* 5 (Belgrad 1960).

Millet – Rice 1936

G. Millet – D.T. Rice, *Byzantine Painting at Trebizond* (London 1936).

Mpuras 1982

C.T. Mpuras, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Commercial Bank of Greece: Series 4, *Byzantine monuments* (Athen 1982).

Müller 2009

M.E. Müller, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civate* (Regensburg 2009).

Müller 2013

M. E. Müller, *Der Bernward-Psalter im Wandel der Zeiten. Eine Studie zu Ausstattung und Funktion*, *Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 23 (Wiesbaden 2013).

Muratova 2004

X. Muratova, *Il tema della Creazione nell'arte e nel pensiero tra l'XI e il XIII secolo. Indagini sull'iconografia del Creatore dopo lo scisma*, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2004/18, S. 255–274.

Murikē 1985

N. Murikē, *The mosaics of Nea Moni on Chios*, Commercial Bank of Greece: Series 4, *Byzantine monuments* (Athens 1985).

Nußer 2013

H. Nußer, *Unbekannte Hochkulturen im Osten Europas. Das byzantinische Kaiserreich Trapezunt*, *Materialien zur Geschichte und Sozialkunde* 15 (München 2013).

Oakeshott 1946

W. Oakeshott, *The artists of the Winchester Bible. With 44 reprod. of details from their work and an introduction* (London 1946).

Oltmann 2015

O. Oltmann, *Das Baptisterium von Florenz. Die Darstellung der Engelshierarchien in den Kuppelmosaiken* (Stuttgart 2015).

Onasch 1977

K. Onasch, *Altrussische Ikonen* (Berlin 1977).

Ortese 2006

S. Ortese, *Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille sul ciclo della Favana a Veglie*, *Ottant'anni di un Maestro* 2006/1, S. 173–183.

Ousterhout 2002

R. Ousterhout, *The art of the Kariye Camii* (London 2002).

Pagès i Paretas 2008

M. Pagès i Paretas, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, *Biblioteca Serra d'Or* 390 (Barcelona 2008).

Palazzo 1994

É. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 77 (Münster 1994).

Paolucci – Chiarlo 1994

A. Paolucci – C.R. Chiarlo, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze, Mirabilia Italiae* 2 (Modena 1994).

Piankoff – Rambova 1957

A. Piankoff – N. Rambova, *Mythological papyri. Plates, Egyptian Religious Texts and Representations* 3.2 (New York 1957).

Plotzek u. a. 1992

J. Plotzek – K. Winnekes – S. Kraus, *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Ausstellung 9. Oktober 1992–10. Januar 1993* (Köln 1992).

Poeschke 2009

J. Poeschke, *Mosaiken in Italien. 300-1300* (München 2009).

Poilpré 1998

A.-O. Poilpré, *Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés. l'authentique et le restauré, Cahiers de civilisation médiévale* 41,163, 1998, S. 281–297.

Poisson 2014

o. Poisson, *Le linteau dans la façade. Notes sur les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André (Roussillon), Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 2014/45, S. 197–209.

Polacco 1984

R. Polacco, *La cattedrale di Torcello* (Venedig 1984).

Poli – Fadda 2008

F. Poli – R. Fadda, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* (Sassari 2008).

Proverbio 2016

C. Proverbio, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 33 (Brepolis 2016).

Rehm 2004

E. Rehm, *Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Teil 1.1, Der Ahiram-Sarkophag, Forschungen zur phönizisch-punischen und syrischen Plastik. Sepulkral- und Votivdenkmäler als Zeugnisse kultureller Identitäten und Affinitäten* 2 (Mainz 2004).

Rentetzi 2010

E. Rentetzi, *Gerarchie angeliche nella cupola del Battistero della Basilica di San Marco, Arte Documento. Revista e Collezione di Storia e tutela die Beni Culturali* 2010/26, S. 124–129.

Restle 1967

M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (Recklinghausen 1967).

Rice 1968

D.T. Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond* (Edinburgh 1968).

Rizzardi 1996

C. Rizzardi, *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 4 (Modena 1996).

Romanelli 1964

P. Romanelli, *S. Maria Antiqua* (Rom 1964).

Różycka-Bryzek 2015

A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego* (Lublin 2015).

Šakota 1960

M. Šakota, *Visoki Dečani*, *Spomenici Kulture* 10 (Belgrad 1960).

Salomon 1936

R. Salomon, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, *Studies of the Warburg Institute* 1, A/B (London 1936).

Sauerländer – Hirmer 1970

W. Sauerländer – M. Hirmer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270* (München 1970).

Schianchi 1999

G. Schianchi, *Il battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie* (Mailand 1999).

Schleißheimer 1959

B. Schleißheimer, *Kosmas Indikopleustes ein altchristliches Weltbild* (München 1959).

Schwartz 1978

E. Schwartz, *The original fresco decoration in the church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć* (New York 1978).

Sebald – Jeiter 2011

E. Sebald – M. Jeiter, *Die Evangelische Kirche St. Peter in Bacharach*, *DKV-Kunsthändler* 579 (München 2011).

Smirnova 1990

È.S. Smirnova, *Moskauer Ikonen des 14. bis 17. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1990).

Spier 2007

J. Spier, *Late antique and early Christian gems, Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz, Kunst im Ersten Jahrtausend* 20 (Wiesbaden 2007).

Strinna – Vidili 2015

G. Strinna – M. Vidili, *La basilica di Saccargia. 900 anni di storia, arte, devozione* (Sassari 2015).

Strzygowski 1906

J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, *Denkschriften* 52 (Wien 1906).

Subotić 1971

G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ochridu. L' Église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, *Institut za Istorija i Umetnosti „Beograd“: Monografije* 1 (Belgrad 1971).

Subotić 1975

G. Subotić, *The Church of St. Demetrius in the Patriarchate of Peć* (Verlagsort unbekannt 1975).

Teteriatnikov 1998

N.B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul. The Fossati Restauration and the Work of The Byzantine Institute* (Washington 1998).

Teteriatnikov 2017

N.B. Teteriatnikov, *Justinianic mosaics of Hagia Sophia and their aftermath*, *Dumbarton Oaks Studies* 47 (Washington 2017).

Teviotdale 2003

E.C. Teviotdale, *The Stammheim Missal*, *Getty Museum Studies on Art* (Los Angeles 2003).

Theis 1991

L. Theis, *Die Architektur der Kirche der Panagia Paregoretissa in Arta/Epirus* (Amsterdam 1991).

Theisen 2014

M. Theisen, *Engel. Himmlische Boten in alten Handschriften* (München 2014).

Thierry 1965

N. Thierry, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, *Journal des savants* 1965/4, S. 625–635.

Thierry 2002

J.-M. Thierry, *Armenien im Mittelalter*, *Die Welt des Mittelalter* (Regensburg 2002).

Thierry – Thierry 1964

J.-M. Thierry – N. Thierry, *Haçlı Kilise. L'Église à la croix, en Cappadoce*, *Journal des savants* 1964/4, S. 241–254.

Toman (Hrsg.) 1994

R. Toman (Hrsg.), *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung* (Köln 1994).

Trost 2011

V. Trost, *Kupfergrün, Zinnober & Co.: Der Stuttgarter Psalter. Katalog zur Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek, 09. April–21. Mai 2011* (Stuttgart 2011).

Tsigaridas 1988

E.N. Tsigaridas, *Latmou Monastery. The Church of Hosios David, Hodēgoi mnēmeiōn Makedonias 10* (Thessaloniki 1988).

Turatsoglu 1997

G. Turatsoglu, *Makedonien. Geschichte, Monumente, Museen. Ein Reiseführer* (Athen 1997).

Unterkircher 1977

F. Unterkircher, *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars*. (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Lat.9428), *Interpretationes ad codices* 1 (Graz 1977).

Vagnoni 2019

M. Vagnoni, *Si aprì una porta nel cielo. La cattedrale di Monreale* (Rimini 2019).

van der Horst 2015

K. van der Horst, *Der Utrecht-Psalter, Glanzlichter der Buchkunst* 54 (Graz 2015).

Velmans – Alpago Novello 1996

T. Velmans – A. Alpago Novello, *L' arte della Georgia. Affreschi e architetture* 1 (Mailand 1996).

Vio 2001

E. Vio, *St. Mark's. The Art and Architecture of Church and State in Venice* (Venedig 2001).

Walter 1982

C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, *Birmingham Byzantine Studies* 1 (London 1982).

Warland 2013

R. Warland, *Byzantinisches Kappadokien*, *Zaberns Bildbände zur Archäologie. Sonderbände der Antiken Welt* (Darmstadt [u.a.] 2013).

Weitzmann 1973

K. Weitzmann, *Illustrated manuscripts at St. Catherine's monastery on Mount Sinai*, *Medieval and Renaissance Studies* 5 (Collegeville, Minn. 1973).

Weitzmann 1974

K. Weitzmann, "Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine, *Dumbarton Oaks Papers* 1974/28, S. 31–55.

Wessel 1967

K. Wessel, *Die Byzantinische Emailkunst. Vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen 1967).

Whittington 2014

K. Whittington, *Body-Worlds. Opicinus de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*, *Studies and texts* 1 (Toronto 2014).

Winfield 1968

D. Winfield, *Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1968/31, S. 33–72.

Wolska-Conus 1962

W. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et science au VIe siècle*, *Bibliothèque Byzantine* 3 (Paris 1962).

Zimmermann 2003

B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention, Spätantike, frühes Christentum*, *Byzanz* 13 (Wiesbaden 2003).

Živkova 1977

L.T. Živkova, *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar* (Recklinghausen 1977).





Seit jeher beanspruchen die himmlischen Wesen der Seraphim und Cherubim in Bild und Text eine wichtige Position zwischen Göttlichkeit und Irdischem, ohne dabei – wie Engel – mit den Menschen in Verbindung zu treten. Im Gegenteil: Durch ihre visuell und akustisch überwältigende Erscheinung in den biblischen Visionsberichten Jesajas, Ezechiels und der Johannesoffenbarung entziehen sie sich und Gottes Figur dem menschlichen Verständnis.

Dies führt zu einer Genese von Bildzeugnissen, die im kirchlichen (Raum-) Kontext zu finden sind. Durch diesen Konnex zur liturgischen Welt werden Seraphim und Cherubim Teil der aktiven liturgischen Performanz und rufen so die imaginative Verbindung von irdischer und himmlischer Welt im byzantinischen Ritus hervor. Die damit einhergehende Entstehung der vielfältigen Darstellungsmodi orientiert sich dabei an ihren biblischen Elementen und befolgt Regeln, die den einzelnen ikonographischen Kontexten und ihren semantischen Funktionen zugeordnet werden können. Doch gleich wie vielfältig die enigmatischen Himmelswesen abgebildet werden – sie werden in der byzantinischen Vorstellungswelt stets als Sinnbild göttlicher Präsenz, dem *Dunklen Stil Gottes*, verstanden.

**Catharina Recker** studierte Spätantike und Byzantinische Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Hier wurde sie als Fellow der Graduiertenschule für Altertumswissenschaften Distant Worlds mit der vorliegenden Dissertation 2019 promoviert. Ihr Forschungsinteresse gilt vor allem dem kulturellen Austausch im Mittelmeerraum unter byzantinischer Herrschaft.

59,00 €  
ISBN 978-3-487-16342-0



[www.olms.de](http://www.olms.de)