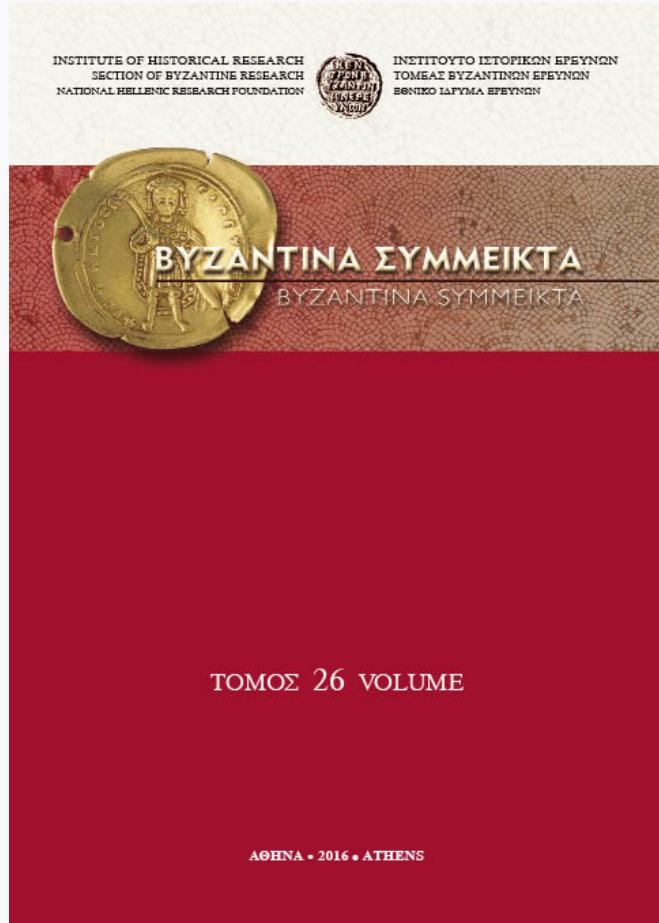


Byzantina Symmeikta

Vol 26, No 2 (2016)

BYZANTINA SYMMEIKTA 26



**Die Ausgießung des zweifachen Geistes. Zwei
unikale Szenen in der Soter-Kirche in Kephali auf
Kreta**

Martina HORN

doi: [10.12681/byzsym.1209](https://doi.org/10.12681/byzsym.1209)

Copyright © 2015, Martina Horn



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](#).

To cite this article:

HORN, M. (2016). Die Ausgießung des zweifachen Geistes. Zwei unikale Szenen in der Soter-Kirche in Kephali auf Kreta. *Byzantina Symmeikta*, 26(2), 93–125. <https://doi.org/10.12681/byzsym.1209>

INSTITUTE OF HISTORICAL RESEARCH
SECTION OF BYZANTINE RESEARCH
NATIONAL HELLENIC RESEARCH FOUNDATION



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ



ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ

BYZANTINA SYMMEIKTA

MARTINA HORN

DIE AUSGIESUNG DES ZWEIFACHEN GEISTES.
ZWEI UNIKALE Szenen in der Soter-Kirche
in Kephali auf Kreta

ΑΘΗΝΑ • 2016 • ATHENS

MARTINA HORN

DIE AUSGIESUNG DES ZWEIFACHEN GEISTES
ZWEI UNIKALE SZENEN IN DER SOTER-KIRCHE IN KEPHALI AUF KRETA*

Beim Betrachten der Wandmalereien der Soter-Kirche in Kephali fallen dem in der byzantinischen Ikonographie geübten Betrachter zwei ungewöhnliche, auf den ersten Blick nicht zu deutende Szenen im Ostjoch auf. Auch in der nicht sehr zahlreichen Forschungsliteratur zu dieser Kirche¹ wurde bisher keine zufriedenstellende Lösung zur Interpretation dieser beiden enigmatischen Darstellungen gefunden.

Die Soter-Kirche in Kephali auf Kreta in der Präfektur Chania im Bezirk Kissamos ist bautypologisch eine Einraumkapelle, die durch einen

* Ich danke den anonymen Gutachtern für die hilfreichen und konstruktiven Kommentare und der 25. Ephorie für Altertümer in Chania für die Erlaubnis, die Fotos von der Soter-Kirche in Kephali zu veröffentlichen.

1. Die Untersuchungen zur Soter-Kirche in Kephali: K. E. LASSITHIOTAKIS, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης Γ', Ἐπαρχία Κισάμου, in: *Κρητικά Χρονικά* 21 (1969), 212-217, Nr. 21 (im Folgenden LASSITHIOTAKIS, Ἐκκλησίες); K. GALLAS – K. WESSEL – M. BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 73-74 (im Folgenden GALLAS – WESSEL - BORBOUDAKIS, Kreta); *RbK* IV, 1078-1079; 1107, s. v. Kreta (M. BISSINGER) (im Folgenden BISSINGER, Kreta); DERS., *Kreta. Byzantinische Wandmalereien* [Münchner Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4], München 1995, 73-74, Nr. 22, 106, Nr. 69 (im Folgenden BISSINGER, *Wandmalereien*); S. PAPADAKI-OEKLAND, Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφιδρομικής σχέσης, in: *Ενφρόσυννον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Hrsg. E. ΚΥΠΡΑΙΟΥ, Athen 1992, Bd. 2, 491-514 (im Folgenden PAPADAKI-OEKLAND, *Τοιχογραφίες*); I. SPATHARAKIS, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 56-58 (im Folgenden SPATHARAKIS, *Dated*); V. TSAMAKDA *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalereien des 14. Jhs. auf Kreta* [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 427, Archäologische Forschungen 21], Wien 2012, 256 (im Folgenden TSAMAKDA, *Panagia*).

Gurtbogen auf Pilastern in zwei Joche eingeteilt wird². An der Konsole des nördlichen Pilasters befindet sich eine Stifterinschrift von 1320³. Sie erwähnt eine Erneuerung und Ausgestaltung der Kirche des Pantokrators und Erlösers Jesus Christus im Jahre 6828 = 1320. Die Kirche ist im Inneren vollständig ausgemalt. Die Wandmalereien lassen erhebliche stilistische Unterschiede erkennen. Nicht nur Stil, sondern auch Ikonographie und der Duktus der Beischriften zu den Szenen verweisen auf wenigstens zwei unterschiedliche Malerhände⁴. Im Westjoch zeugen starker Linearismus, flächige Gewandbehandlung mit einer Vorliebe für graphisch-ornamentalen Dekor, symmetrische Raumaufteilung und der weitgehende Verzicht auf Plastizität von einer konservativen, traditionsverhafteten Richtung kretischer Malkunst. Die Malereien des Ostjochs dagegen, in dem sich die beiden enigmatischen Szenen befinden, sind durch Raumtiefe, großfigurigen Personenstil, weich gezeichnete, modellierte, fast porträthafte Gesichter und pastose Farbübergänge gekennzeichnet. Sie vermitteln Lebendigkeit, Bewegung und Lockerheit und sind einem Künstler mit westlicher Malweise zuzuordnen. Die Stifterinschrift mit einer Datierung auf das Jahr 1320 ist jedoch auf die gesamte Ausmalung der Kirche zu beziehen⁵. Die Kirche in Kephali gehört zu einem auf Kreta einzigartigen Werkstatt-Komplex, in der es sowohl Maler gab, die ausgebildet waren, im westlichen Stil zu arbeiten, als auch solche, die die traditionelle byzantinische Malrichtung beherrschten⁶.

2. Zur Architektur GALLAS – WESSEL – BORBOUDAKIS, *Kreta*, 199.

3. Inschrift bei G. GEROLA, *Monumenti Veneti nell'Isola di Creta* IV, Venezia 1932, 418, Nr. 15. Eine weitere Inschrift mit mehreren griechischen Stifternamen einer Kollektivstiftung befindet sich rund um das Kapitell des gegenüberliegenden Pilasters (GEROLA, *Monumenti*, Nr.16).

4. So auch BISSINGER, *Wandmalereien*; SPATHARAKIS, *Dated*, 58.

5. LASSITHIOTAKIS, Ἐκκλησίες, 217; GALLAS – WESSEL – BORBOUDAKIS, *Kreta*, 200; BISSINGER, *Wandmalereien* 1990, 1079; 1107; BISSINGER, *Kreta*, 73-74, Nr. 22 und 106, Nr. 69 dagegen kommt für die Malerei des Ostjoches durch stilistische Vergleiche mit der Soter-Kirche in Temenia (Präfektur Chania, Bezirk Selino) die er um das Jahr 1270 datiert, auf eine unterschiedliche zeitliche Einordnung der beiden Joche. Diese frühe Ansetzung der Ausmalung der Soter-Kirche in Temenia ist heute durch eingehende stilistische Untersuchungen nicht mehr haltbar. Sie muss in den Anfang des 14. Jhs. datiert werden (TSAMAKDA, *Panagia*, 256 und Anm. 66), so dass auch die Fresken im Ostjoch in Kephali in diese Zeit fallen.

6. Die Werkstatt umfasst folgende weitere Kirchen, die vollständig oder teilweise im westlichen Stil ausgemalt wurden: die Soter-Kirche in Temenia (Anfang 14. Jh.), zur Kirche

Offen bleibt die Frage, ob es sich bei dem im westlichen Duktus Malenden um einen byzantinischen Künstler handelte, der in westlicher Malweise trainiert war oder um einen zugewanderten westlichen Maler⁷. Dieser Maler ist zuständig für die zwei zu untersuchenden singulären Szenen im östlichen Joch.

Bis auf diese beiden ikonographisch ungewöhnlichen Darstellungen weist die Kirche das übliche Bildprogramm kretischer Einraumkapellen mit leichten Verschiebungen im Bema⁸ auf (Abb. 1). Das Tonnengewölbe des Westjochs präsentiert einen christologischen Zyklus, der in dieser Kirche zugleich der Patronatszyklus des Christus Soter ist. In ost-westlicher Leserichtung zeigt er die großen Festtagsbilder. Beginnend mit der Taufe im Süden zieht sich die Bilderfolge über die Westwand mit der großen Kreuzigungsszene bis hin zum Lithos im nördlichen Teil.

Ein Gurtbogen auf Konsolen mit stehenden Heiligenfiguren trennt das Westjoch von dem folgenden östlichen Joch ab, das jeweils drei Szenen auf jeder Seite des Tonnengewölbes aufweist. Im Scheitel des Tonnengewölbes sind diese wie auch im westlichen Joch durch ein Schmuckband geteilt. Zunächst werden die beiden im Westjoch fehlenden Szenen, die den Beginn des Festbildzyklus bilden, hinzugefügt. Im nördlichen Teil des östlichen

BISSINGER, *Wandmalereien*, 73 Nr. 21; GALLAS – WESSEL – BORBODAKIS, *Kreta*, 225; K. E. LASSITHIOTAKIS, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κοίτης Δ', Ἐπαρχία Σελίνου, in: *Κρητικά Χρονιά* 22 (1970), 364-368; PAPADAKI-OEKLAND, Τοιχογραφίες, 493, 495-504), die Hagios-Demetrios-Kirche in Leivadas (1315/16), zur Kirche PAPADAKI-OEKLAND, Τοιχογραφίες, 493-494, 504-505; SPATHARAKIS, *Dated*, 16-18, die Hagios-Photios-Kirche in Hagioi Theodoroi (Anfang 14. Jh.), zur Kirche PAPADAKI-OEKLAND, Τοιχογραφίες, 494-495, 508-513; TSAMAKDA, *Panagia*, 255f und die Hagios-Georgios- Kirche in Lyttos (bisher unpubliziert). Zur Werkstatt TSAMAKDA, *Panagia* 255f. und PAPADAKI-OEKLAND, Τοιχογραφίες.

7. Zu dieser letztlich nicht befriedigend zu beantwortenden Frage äußert sich auch PAPADAKI-OEKLAND, Τοιχογραφίες, 515; SPATHARAKIS, *Dated*, 18: “the artist of the eastern bay has a western training in iconography and style”.

8. Dazu SPATHARAKIS, *Dated*, 57. Die Verkündigung mit Maria und Gabriel erscheint wie üblich bipolar an den Wänden neben der Apsis, aber mit anderer vertikaler Platzierung. Maria und Gabriel werden von den Medallions von Joachim und Anna und zwei halbfigurigen Heiligen verdrängt. Sie rutschen so in die unterste Zone der Ostwand, die normalerweise die Diakone einnehmen. Diese befinden sich an der Nordwand des Bemas. Im Apsisrund ist die Kirchenväterliturgie mit Melismos dargestellt, im Tonnengewölbe des Bemas die Himmelfahrt mit Maria, die nicht wie sonst üblich in der Nord-, sondern in der Südhälfte steht.

Jochs im oberen Register ist eine große Darstellung mit der Geburt Christi angrenzend an die Himmelfahrt im Bemagewölbe zu sehen (Abb. 2). Darunter ist die Hypapante, die Darbringung Jesu im Tempel abgebildet (Abb. 3). Damit scheint der Zyklus abgeschlossen zu sein. An den Gurtbogen anschließend folgt auf die Hypapante eine kleine alttestamentliche Szene mit der Fütterung des Propheten Elija durch den Raben (Abb. 4). Elija, nimbiert, mit langem Bart im Prophetengewand, sitzt in einer Felslandschaft und dreht seinen Kopf zu einem Raben, der einen runden Gegenstand im Schnabel hält. Diese auf Kreta⁹ sehr seltene Szene zeigt den Propheten Elija, der von einem von Gott geschickten Raben mit Brot gespeist wird. Diese Episode wird im Alten Testament in 1Kön 17,2-6 geschildert. Die kreisrunde Öffnung mit einer in die Wand eingebauten Tonröhre, die als Schalldurchlass zur Verbesserung der Akustik dient, wird in diese Szene durch eine Art gemalten Nimbus integriert¹⁰.

Die Nordseite des Tonnengewölbes wird oben von einem großen Pfingstbild ausgefüllt (Abb. 5). Das Pfingstwunder, das eher selten ins

9. Diese Szene erscheint interesseranterweise auch in der Hagios-Athanasiros-Kirche in Kephali (1393), wenn auch spiegelverkehrt, zur Kirche SPATHARAKIS, *Dated*, 145-47; ansonsten kommt dieses Thema sehr häufig in der serbischen Kunst vor, z. B. in Kloster Gračanica, Kosovo (1321/22); Kloster Morača, Montenegro (13. Jh.), Abbildungen bei V. J. DJURIC, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, 176; zur Ikonographie des Elija *LchI I*, 607-613 s. v. Elias (E. LUCCHESI PALLI – L. HOFFSCHOLTE); *RbK III*, 90-93 s. v. Elias (K. WESSEL) (im Folgenden WESSEL, Elias); P. LANDESMANN, *Die Himmelfahrt des Elija: Entstehung und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst*, Wien 2004 (im Folgenden LANDESMANN, *Himmelfahrt*).

10. Diese Löcher finden sich auch in weiteren kretischen Kirchen, etwa in der Erzengel-Kirche in Arkalochori (Präfektur Herakleion, Bezirk Viannos, datiert 13./14. Jh., unpubliziert), wo nur die Löcher in den Fresken zu sehen sind, aber ohne Ummalung wie in der Soter-Kirche, oder auf dem Peloponnes, in der Zoodochos-Pigi-Kirche in Geraki, sie zeigen aber auch dort keine Integration in die Wandmalerei, zur Kirche G. DIMITROKALLIS, Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ Κάστρου, Athen 2002. Diese Praxis der Verzierung und Eingliederung der Schalllöpfe in die Ausmalung findet sich dagegen häufig in westlichen gotischen Kirchen, so in den gotischen Fresken (1320-30) in der Pfarrkirche zu Dollnstein: <http://www.dollnstein.info/pdf/got-fres.pdf.pdf>; dazu auch M. JÄHNE, St. Wendel, Innenraumrestaurierung der Katholischen Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wendalinus 1981, in: *Kunstlexikon Saar* (<http://www.kunstlexikonsaar.de/sakraler-raum>). Ob die Löcher auf der anderen Gewölbeseite der Soter-Kirche auch so dekoriert waren, lässt sich durch die Zerstörung nicht mehr mit Sicherheit sagen.

kretische Bildprogramm aufgenommen wurde¹¹, zeigt eine von dem sonst üblichen Standard auf Kreta abweichende Ikonographie¹². Die meist um ein hufeisenförmiges Synthronon symmetrisch verteilt sitzenden Apostel werden hier in lockerer Reihung, großfigurig, oben stehend und im unteren Teil hockend, abgebildet. Allein Paulus sitzt auf einer Kathedra, Petrus steht leicht erhöht neben ihm. Rote Strahlen gehen aus einer Himmelsgloriole mit der Taube als Personifikation des Heiligen Geistes hervor und rötliche Flammen züngeln auf den Häuptern einiger Apostel. Die sonst auf Kreta gängige, im unteren Bildfeld mittig erscheinende Personifikation des Kosmos scheint hier zu fehlen¹³.

Die im unteren Teil an das Pfingstbild anschließenden zwei Szenen sind sehr rätselhaft und wurden bisher nicht eindeutig identifiziert. Leider sind beide nicht mehr vollständig erhalten. Die Linke ist besonders im unteren Teil beschädigt, und bei der Rechten ist durch den späteren Einbau der Ikonostase das dort ansetzende Bildfeld zerstört (Abb. 6 und 10). Die etwas größere Szene links zeigt in der linken Bildhälfte zwei hintereinander gereihte geflügelte Engel, die diagonal auf einer Art Regenbogen in die linke obere Bildhälfte hinaufsteigen, ihre Hände nach oben weisend erhoben (Abb. 7). Der braunbeige Landschaftshintergrund ist mit einigen vereinzelten grünen Pflanzen dekoriert. In der rechten unteren Ecke der anderen Bildhälfte befindet sich der Oberkörper eines Jünglings mit Nimbus und schulterlangem Haar und mit einem großen runden Haarkranz mittig auf der Stirn, bekleidet mit einer ärmellosen Tunika (Abb. 8). Der Oberkörper ist halb aufgerichtet, als würde er an einem Felsen hinter ihm lagern. Der Unterkörper ist leider durch die Beschädigungen zerstört. Sein rechter Arm ist über der Brust abgewinkelt, die Hand seitlich unter das Haar geschoben, so dass der Oberkörper dadurch leicht verdreht ist. Der linke Arm ist zerstört, die erhöhte Liegeposition erlaubt die Vermutung,

11. TSAMAKDA, *Panagia*, 50; 146; 147.

12. Zur Ikonographie des Pfingstwunders auf Kreta: I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, Rethymnon Province*, v. I, London 1999, 306f (im Folgenden SPATHARAKIS, *Rethymnon*); I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, Mylopotamos Province*, v. II, Leiden 2010, 295f (im Folgenden SPATHARAKIS, *Mylopotamos*).

13. Auf Grund der teilweisen Zerstörung der Szene ist dies nicht zweifelsfrei zu erkennen, der Raum dafür wäre aber innerhalb der gesamten Bildkomposition zu klein bemessen.

dass er sich eventuell mit diesem aufstützt. Seine Augen, soweit es nach dem Erhaltungszustand zu beurteilen ist, sind geschlossen (Abb. 9). Links neben ihm erscheint ein weiterer Engel. Der Engel streckt die Arme zu ihm aus, was er in den Händen hält, ist leider nicht mehr sicher zu erkennen. Das Gesicht des Jünglings ist zu dem Engel und zu dem Geschehen in der linken Bildhälfte gerichtet. Die nach Osten anschließende Szene ist symmetrisch komponiert. An den Seiten flankieren jeweils zwei übereinander gestaffelte Engel - von den rechten Engeln ist nur noch der Teil eines Nimbus erhalten - ein großes Gefäß. Aus dieser enghalsigen, wohl ursprünglich zweihenkeligen, ornamental verzierten Amphore, auf die der linke untere Engel mit seiner Hand mit segnender Geste hinweist, steigen zwei Adlerbüsten mit fein gezeichnetem Gefieder heraus (Abb. 10). Beide, übereinander angeordnet, mit weit ausgebreiteten Schwingen und noch oben gereckten, leicht geöffneten, gebogenen Schnäbeln und emporgerichteten Augen werden von einer rötlichen Mandorla mit einzelnen Feuerflammen umfangen. Die obere Adlerbüste hält einen Pultständer im Schnabel (Abb. 11).

Besonders für die linke Szene gibt es in der Forschung sehr abweichende Deutungen. K. GALLAS, K. WESSEL, M. BORBOUDAKIS erkennen dort die Opferung Isaaks¹⁴. Allerdings fehlen fast alle für diese Szene typischen Elemente: Isaak liegt meist im Arm Abrahams, der ein Messer in der Hand hält, der herbeifliegende Engel verhindert die Opferhandlung, im Hintergrund erscheint ein Widder als Ersatzopfer¹⁵. In spätbyzantinischer Wandmalerei bereichern noch zusätzlich ein Esel und ein Diener die Darstellung. Auf Kreta, etwa in der Panagia-Kirche in Roustika¹⁶ oder in der Hagia-Pelagia-Kirche in Ano Viannos¹⁷, kniet ein über groß dargestellter Abraham mit Vollbart und Nimbus hinter Isaak, dem die Hände auf dem Rücken gefesselt sind, und hält ihm ein Messer an den Hals. Abraham wendet den Kopf zu dem von hinten heranfliegenden Engel und zu dem darunter erscheinenden Schafbock. Im Hintergrund brennt bereits das Feuer für das anstehende

14. GALLAS – WESSEL – BORBOUDAKIS, *Kreta*, 199.

15. Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der byzantinischen Kunst: *RbKI*, 11-18 s. v. Abraham (K. WESSEL) mit weiterführender Literatur, auf Kreta SPATHARAKIS *Mylopotamos*, 334; TSAMAKDA, *Panagia*, 155 mit weiterer Literatur.

16. Präfektur Rethymnon, Bezirk Rethymnon (1390/91), zur Kirche SPATHARAKIS, *Dated*, 137-41.

17. Präfektur Herakleion, Bezirk Viannos (1360), zur Kirche SPATHARAKIS, *Dated*, 111-14.

Opfer. Allein der herannahende Engel, der die Opferung Isaaks abwehrt, könnte in der Soter-Kirche in Kephali zu dieser Interpretation als einer dann sehr enigmatischen Opferungsszene verführen. Zudem befindet sich diese meist im Altarbereich oder in der Prothesis, also im eucharistischen Kontext, während sie hier im Ostjochgewölbe platziert ist. I. SPATHARAKIS deutet die Szene als Sonderform des Anapeson¹⁸, was auch nicht gänzlich befriedigend ist. Der liegende Jüngling ist nicht durch einen Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet, der auffällige Haarkranz auf der Stirn ist auch ungewöhnlich für eine Darstellung des jungen Christus. Links neben der liegenden Figur ist ein Engel zu erkennen. Selbst, wenn man die Zerstörung im unteren Teil berücksichtigt, wäre keine sinnvolle Platzierung der Mutter Gottes anzunehmen, die meist beim Anapeson erscheint¹⁹. Die Klinenmatratze als Liegefäche für Christus ist auch nicht vorhanden. Da sie üblicherweise den ganzen Körper und auch den Kopf des ruhenden Christus hinterfähngt, müsste sie trotz der Beschädigungen auch im oberen Teil der Liegefigur zu erkennen sein. Zudem ist der Oberkörper Christi beim Anapeson nicht verdreht dargestellt, vielmehr halb liegend in entspannter Rückenlage, meist von der rechten unteren Bildseite diagonal zur linken oberen gerichtet. Die Augen sind überwiegend geöffnet, da gerade die Paradoxie des schlafenden und doch wachenden Christus dargestellt werden soll²⁰. So zeigt es auch die Anapeson-

18. SPATHARAKIS, *Dated*, 57.

19. Ganz selten fehlt Maria, etwa in der Koimesis-Panagia-Kirche in Lambini, datiert 1323 (Präfektur Rethymno, Bezirk Hagios Basileios), und dort sicherlich durch den engen Raum neben dem Prothesenbogen zu begründen. Die Gottesmutter mit Kind befindet sich im Register darunter. Zur Kirche S. A. CURUNI - L. DONATI, *Creta Bizantina, Rilievi e note critiche su ventisei edifici di culto in relatione all'opera di Giuseppe Gerola*, Rom 1987, Nr. 20 mit weiterer Literatur; SPATHARAKIS, *Dated*, 68-69. M. ANDRIANAKIS, Χριστιανικά Μνημεία της πρώην επαρχίας Αγίου Βασιλείου, in: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Η επαρχία Αγίου Βασιλείου, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Περιβάλλον, Αρχαιολογία, Ιστορία, Κοινωνία*, v. 2, Rethymnon 2014, 19-25. I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, Agios Basileios Province*, v. IV, Leiden 2015, 111-128. Abbildung bei K. KALOKYRIS, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, 111 und Abb. 64. Auch die Hermeneia des Mönches Dionysios von Phourna, *Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berg Athos*, übersetzt von G. SCHÄFER, Hrsg. E. TRENKLE, München 1983, 182 (im Folgenden *Malerhandbuch*) schreibt eine Darstellung Marias beim Anapeson vor.

20. Textgrundlage ist neben Gen 49,9 der Psalm 121(120),4: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“. Zur Ikonographie des Anapeson: *RbK* I 1011-12 s. v.

Abbildung in der Hagios-Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas²¹ (Abb. 12). Ungedeutet bleibt zudem der linke Bildteil mit den gen Himmel fliegenden Engeln. Eine Einbindung des Anapeson in eine andere Szene und auch die Platzierung im Ostjochgewölbe²² sind eher ungewöhnlich. Das Fehlen dieser wichtigen ikonographischen Merkmale wäre nur durch die Annahme eines singulären Anapeson-Typus zu begründen. Die kontextuelle Einordnung der rätselhaften Szene in das gesamte Bildprogramm des Ostjoches ist durch diese zwei Interpretationsansätze nicht sinnvoll zu erklären.

Die zweite Szene wird übereinstimmend als Phönix-Darstellung gedeutet²³. I. SPATHARAKIS interpretiert diese als Symbol der Auferstehung. Die Zweizahl der Vogelbüsten und das adlerartige Aussehen werden allerdings nicht weiter erklärt, und ebenso wenig, wie auch bei der vorherigen Szene, die Einbindung in das gesamte Bildprogramm. K. LASSITHIOTAKIS begnügt sich mit der Zuweisung der gesamten nördlichen Wölbungsausmalung als Pfingstbild, ohne auf die zwei unteren Szenen gesondert einzugehen²⁴. Als übergeordnetes Thema dieses Gewölbeabschnitts ist sicher die Darstellung der Geistübermittlung im Pfingstgeschehen anzusehen.

Im Folgenden soll ein Versuch unternommen werden, die ikonographischen Details systematisch zu untersuchen, den Sinn der rätselhaften Szenen zu entschlüsseln und in den Gesamtzusammenhang des Bildkonzeptes der östlichen Gewölbeausmalung einzuordnen.

Christusbild (K. WESSEL); B. TODIĆ, Anapeson, Iconographie et signification du theme, *Byz* 64.1 (1994), 134-165; E. HAUSTEIN-BARTSCH, „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“. Zur Ikonographie des „Nichtschlafenden Auges“ in der Kunst des christlichen Ostens, in: „*Die Weisheit baute ihr Haus*“. *Untersuchungen zu hymnischen und didaktischen Ikonen*, Hrsg. K. CH. FELMY - E. HAUSTEIN-BARTSCH, München 1999, 213-250; auf Kreta Ch. RANOUTSAKI, *Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011, 146-149.

21. Zur Hagios-Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas (Präfektur Lassithi, Bezirk Merabello), datiert 1347/48: SPATHARAKIS, *Dated*, 94-99.

22. Das Malerhandbuch vom Athos sieht eine Anbringung an der Laibung eines Torbogen, also im Bereich eines Durchgangs vor: *Malerhandbuch*, 182.

23. GALLAS – WESSEL – BORBOUDAKIS, *Kreta*, 199; SPATHARAKIS, *Dated*, 57. Zur Ikonographie des Phönix *LchI III*, 430-432 s. v. Phönix (J. KRAMER) (im Folgenden KRAMER, Phönix); *LexMa VI*, 2106-2107 s. v. Phönix (J. ENGEMANN).

24. LASSITHIOTAKIS, Ἐκκλησίες, 215.

Im südlichen Gewölbe des Ostjochs beginnt das Bildprogramm mit den zwei im Westjoch fehlenden Anfangsszenen aus dem Festbildzyklus, oben mit dem großen Bild der Geburt Jesu (Abb. 2) und dann folgt darunter die Hypapante, die Darbringung im Tempel (Abb. 3). Das nächste üblicherweise folgende Bild aus dem Dodekaorton wäre die Taufe Jesu, die sich aber bereits im westlichen Tonnengewölbe befindet. Stattdessen wird eine Elija-Darstellung direkt östlich neben der Hypapante (Abb. 4) ausgewählt. Die beigefügte Inschrift gibt einen direkten Hinweis auf die Taufe. Dort heißt es nach eigener Übersetzung des griechischen Textes: „Der Rabe, der unter allen Wahrhaftigen den zweiten Vorläufer erkannte, versorgte ihn mit Nahrung“²⁵. Zum einen wird so ein Bezug zu Johannes dem Täufer hergestellt, dem ersten Vorläufer Christi, der im Geist und in der Kraft des Elija auftreten wird (Lk 1,17²⁶). Als *Elias redivivus* ist der Prophet in der Person des Täufers wiedererschienen (Mt 17,11ff.)²⁷. Ebenso wie der Prophet Elija versuchte Johannes als eschatologischer Wegbereiter Christi das Volk zur Buße und zur Umkehr zu bewegen. Auch er trat in der Wüste am Jordan auf, von wo Elija in den Himmel fuhr. Die Theophanie, die Offenbarung und Präsenz des göttlichen Geistes, wie sie normalerweise durch die Taufdarstellung vermittelt wird, ist auch das Leitthema der Elija-Szene. Das Wirken des Geistes Gottes wird bereits im Alten Testament in der Person des Propheten Elija als dem zweiten Vorläufer für die Gläubigen sichtbar und im Neuen Testament im Taufgeschehen durch den ersten Prodromos Johannes offenbart. Die Elija-Szene ist somit als Fortführung des Festbildzyklus im typologischen Sinn als präfigurativer Ersatz für das Taufbild zu verstehen und ist zugleich der Anknüpfungspunkt für die nachfolgenden enigmatischen Szenen im unteren Teil des gegenüberliegenden Gewölbes.

Dort wird einerseits die Geschichte des Propheten Elija fortgeführt, andererseits wird das Leitthema, das Wirken des göttlichen Geistes,

25. Transliteration: Κόραξ ὁ πάντων τῶν ὄρθων νοέση τὸ δευτέρῳ προδρόμῳ τρώφω χομίζῃ.

26. Lk 1,17 „Und er wird vor ihm hergehen in dem Geist und der Kraft des Elia, um der Väter Herzen zu bekehren zu den Kindern und Ungehorsame zur Gesinnung von Gerechten, um dem Herrn ein zugerüstetes Volk zu bereiten“. Alle Bibelzitate folgen der *Elberfelder Bibel*, Revision 2006, Wuppertal 2013.

27. Zur Beziehung Elias-Johannes: U. B. MÜLLER, *Johannes der Täufer. Jüdischer Prophet und Wegbereiter Gottes* [Biblische Gestalten 6], Leipzig 2002.

weiter vertieft. Im linken Teil der ersten Szene ist die gerade geschehene Himmelfahrt des Elija abgebildet, dessen Zeuge sein Nachfolger der Prophet Elischa (gr. Ελισάειος) wird. 2Kön 2,1-18 schildert diese Episode aus dem Leben der zwei Propheten des Nordreiches Israels. „Als der HERR den Elia im Sturmwind auffahren lassen wollte“ (V. 1)²⁸, fragte Elija den Elischa, was er vor seiner Hinwegnahme für ihn tun könne. Elischa antwortet in V. 9b: „Dass mir doch ein zweifacher Anteil von deinem Geist gegeben werde!“²⁹. V. 10 nennt als Bedingung für die Übergabe des prophetischen Geistes von Elija an Elischa das Schauen der Entrückung Elijas: „Du hast Schweres erbeten! Wenn du mich sehen wirst, wie ich von dir weggenommen werde, dann wird dir das gegeben werden; wenn aber nicht, dann wird es dir nicht gegeben werden“. Und Elischa wird Zeuge der Himmelfahrt: „ein feuriger Wagen und feurige Pferde, die sie beide voneinander trennten! Und Elia fuhr im Sturmwind auf zum Himmel“ (V. 11b). Elischa nimmt darauf den Mantel des Elija, der ihm entfallen ist, und teilt damit das Wasser des Jordan, wie es auch schon sein Vorgänger Elija tat. Die Söhne der Propheten bezeugen durch dieses Wunder die erfolgte Geistesübergabe Gottes an Elischa³⁰. Elischa wird zum von Gott ausgewählten prophetischen Nachfolger Elias. Die göttliche Geistbegabung befähigt auch Elischa zu vielen Wundertaten, seine thaumaturgische Gabe übertrifft sogar noch die des Elija³¹.

Der linke Teil der Darstellung illustriert die bereits erfolgte Hinwegnahme des Propheten Elija, um die Nachfolgebedingung aus 2Kön 2,10, die Zeugenschaft an der Entrückung Elias, zu verdeutlichen. Es sind einzig noch die regenbogenartige, himmelwärts zeigende Bahn zu sehen, auf der Elija entchwunden ist, und die ihn geleitenden Engel, die auf den bereits in den Himmel aufgefahrenen Elija hinweisen. Dies könnte

28. Der Septuagintatext 2Kön 2,1: *Kai ἐγένετο ἐν τῷ ἀνάγειν κύριον τὸν Ἡλίου ἐν συσσεισμῷ ὡς εἰς τὸν οὐρανὸν.*

29. In der Septuaginta lautet 2Kön 2,9b: *καὶ εἶπεν Ελισαίε Γενηθήτω δὴ διπλᾶ ἐν πνεύματι σου ἐπ’ ἐμέ.*

30. Der Septuagintatext 2Kön 2, 15a: *Ἐπαναπέπαυται τὸ πνεῦμα Ἡλίου ἐπὶ Ελισαίε.*

31. Etwa die Heilung einer Quelle (2Kön 2,19-22), die Rettung einer Witwe durch Ölvermehrung (4,1-7), eine Brotvermehrung (4,38-41), die Heilung eines Aussätzigen (5,1-27). Es entsteht sogar ein früher Reliquienkult: nach Elischas Tod wird durch Berührung seiner Gebeine ein Toter erweckt (13,20f), dazu E. POIROT, *Elija und Elischa, Propheten des Karmel*, Wien 2012 (im Folgenden POIROT, *Elija und Elischa*), 16f.

den Augenblick kurz nach seiner Entrückung im Sturmwind (V. 11b) darstellen. Der beigebraune Landschaftshintergrund mit nur vereinzelt wachsenden Pflanzen weist auf die wüstenartige, karge Umgebung am Jordan als Ort dieser biblischen Handlung hin (V. 7). Der wesentliche Kernpunkt dieser Szene ist aber die Person des Elischa. Im unteren rechten Teil des Bildes liegt als Zeuge der Himmelfahrt der Prophet Elischa mit geschlossenen Augen, geblendet und überwältigt von der überirdischen Vision, sein Gesicht dem außergewöhnlichen Geschehen der gerade erfolgten Himmelfahrt zugewendet. Der neben ihm stehende dritte Engel könnte den Prophetenmantel des Elija an Elischa überreichen. Hier tritt ein Engel auf, um die charismatische Gabe an Elischa zu vermitteln, die nach 2Kön 2,13f. dem Elija bei seiner Himmelfahrt entfallen ist und von Elischa aufgehoben wird. Sowohl die Zeugenschaft als auch die Mantelpende begründen die Würdigkeit des Elischa für die prophetische Nachfolge und für den Erhalt des geforderten göttlichen Geistes.

Die nächste Darstellung lässt sich als Anschluss an diese Elija-Elischa-Szene erklären. Nach dem Beglaubigungswunder folgt die von Elischa in 2Kön 2,9 geforderte Gabe der zwei Anteile am prophetischen Geist des Elija. Die Bedingung für die Übergabe des Geistes, die Zeugenschaft an der Himmelfahrt des Elija, ist jetzt erfüllt. Der prophetische Geist Gottes geht nun von Elija auf Elischa über. Die Ausgießung des zweifachen Geistes Gottes wird symbolisch-bildhaft dargestellt: vier Engel als göttliche Boten weisen auf eine Amphore mit zwei hervortretenden Adlerbüsten in einer Mandorla. Die roten züngelnden Flammen sind Zeichen des Geistes und deuten zusammen mit dem Pultständer im Schnabel des oberen Adlers auf das darüber liegende Pfingstbild hin. Das liturgische Pult ist noch leer und wartet auf das Evangelium der zukünftigen Kirche, die erst durch die pfingstliche Geistaussendung begründet wird. Die Beischrift im oberen Teil der Szene ist leider nicht mehr klar lesbar, zumal der rechte Teil durch die Ikonostase zerstört ist. Lesbar sind die Ligaturen: *ΙΙΝΕ ΚΥ* und dann folgt eventuell ein Δ , das hieße $\tauὸ\piνεῦμα\ κυρίου$, „der Geist des Herrn“, und darauf folgt möglicherweise der Anfang von $\deltaιπλᾶ$, „zweifacher Anteil“.

Narrative Darstellungen der Elischa-Überlieferung kommen in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst äußerst selten vor. Deswegen ist die Forschungsliteratur auf die einschlägigen ikonographischen

Werke beschränkt³². Das Malerhandbuch vom Athos beschreibt sechs unterschiedliche Szenen aus dem Leben Elischas, überwiegend Wundergeschichten³³ und schreibt für die Ausmalung einer Taufkapelle zwei Wasserwunder des Elischa vor³⁴. Kirchenausmalungen in der byzantinischen Kunst oder speziell auf Kreta mit diesen Themen sind aber nicht bekannt. Die Buchmalerei bietet Beispiele für die Illustration von Elischa-Wundern, so die *Sacra Parallelia* des Johannes Damascenus (Par. Gr. 923)³⁵. Auch in der westlichen Kunst erscheinen Elischazyklen eher selten. Hauptsächlich illustrieren mittelalterliche Bibeln oder Weltchroniken die alttestamentlichen Erzählungen der Königsbücher³⁶.

Zahlreicher ist das Auftreten der Person des Elischa in Verbindung mit Elija-Szenen³⁷, am häufigsten - wie auch in der Soter-Kirche - in Kombination mit der Entrückung des Elija und der meist damit einhergehenden Mantelpende an Elischa³⁸. Die übliche Ikonographie der Himmelfahrt zeigt die von Pferden gezogene Quadriga oder Biga, die Elija in den Himmel

32. *Iconographie de l' Art Chrétien*, Bd. II. *Iconographie de la Bible, I Ancien Testament*, 347-364 s. v. Élisée et Élisa (L. RÉAU) (im Folgenden RÉAU, Élisée et Élisa); *RAC* IV, 1163-1171 s. v. Elisa (Elisäus) (K. WESSEL) (im Folgenden WESSEL, Elisa); *LchI* I, 613-618, s. v. Elisäus (E. LUCCHESI PALLI – L. HOFFSCHOLTE) (im Folgenden LUCCHESI PALLI – HOFFSCHOLTE, Elisäus); *LchI* VI, 141-142 s. v. Elisäus (Elisa) (J. BOBERG) (im folgenden BOBERG, Elisäus).

33. *Malerhandbuch*, 62f., Nr. 169 Das Mantelwunder am Jordan, Nr. 170 Die Heilung des Wassers, Nr. 171 Die Verspottung des Elisäus durch die Kinder, Nr. 172 Die Segnung des Öls. Nr. 173 Die Erweckung eines Kindes, Nr. 174 Das Reinigungswunder an Naaman, Nr. 175 Die Verfluchung des Giezi.

34. *Malerhandbuch* 183f., Nr. 441: die Reinigung des Wassers und die Waschung Naamans im Jordan.

35. Datiert in die 2. Hälfte des 9. Jhs. K. WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallelia: Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979. Abbildungen <http://mandragore.bnffr/html/accueil.html>.

36. Eine Aufzählung der Szenen mit ihren Illustrationen in Bibeln und Chroniken bei LUCCHESI PALLI - HOFFSCHOLTE, Elisäus, 616f.

37. Die Synagoge in Dura Europos bildet die Himmelfahrt nicht ab, dort erscheint Elischa in einer Szene Elias vor dem Altar bei dem Gottesurteil auf dem Karmel: WESSEL, Elias, 90.

38. Anders auf in einem Sarkophag in Arles. Er zeigt Elischa bei der Teilung des Jordans durch den Mantel im Register unter der Himmelfahrt: LANDESMANN, *Himmelfahrt*, 155, Abb. 46.

führt³⁹. Der Haupttopos dieser Szene ist dann die Entrückung mit dem Pferdegespann in den Himmel, so wie es die Randminiatur zum Barberini-Psalter (11. Jh.)⁴⁰ zeigt. Elischa bleibt meist nur eine Assistenzfigur, die die Mantelspende erhält. Hier dagegen ist der Schwerpunkt verschoben, nicht die Himmelfahrt des Elija selbst, sondern die Zeugenschaft des Elischa ist das Hauptthema der Szene in Kephali.

Eine interessante Parallel zur Himmelfahrtsszene des Elija verbunden mit der Zeugenschaft des Elischa, wie es in der Soter-Kirche in Kephali gezeigt wird, bietet das Mosaik der Capella di Sant'Aquilino in Mailand (380-400). Ein jugendlicher Elischa liegt mit halb aufgerichtetem Oberkörper an einen Felsen gelehnt auf dem Boden als Betrachter der Himmelfahrt des Elija (Abb. 13)⁴¹. Ein weiteres Beispiel bietet die Bronzetür der Sofienkirche in Nowgorod (1152-54). Dort ist ebenso ein zu Boden fallender Elischa als Zeuge des zum Himmel fahrenden Elija dargestellt⁴². Oft wird die Himmelfahrtsszene von einer ebenfalls halbaufgerichtet liegenden Figur, der Personifikation des Jordan, bereichert, etwa auf einem frühchristlichen Sarkophag im Louvre (Ende 4. Jh.)⁴³ oder in der *Topographia Christiana* des Kosmas Indikopleustes (12. Jh.)⁴⁴. Auch auf diesen Archetypus könnte das Bildmotiv der halb aufgerichteten Person des Elischa zurückgeführt

39. Zur Ikonographie in der frühchristlichen Kunst: LANDESMANN, *Himmelfahrt*. Die Himmelfahrt erscheint oft auf Sarkophagen oder z. B. in der Katakombe Via Latina, weiterhin - vergleichsweise selten - in der mittelbyzantinischen Buchmalerei und auf spätbyzantinischen Wandmalereien, vgl. WESSEL, Elias, 91f.

40. Vat. Barb. Gr. 372, fol. 73: J. ANDERSON – P. CANART – C. WALTER, *The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberinianus graecus 372* [Manuscripts from the Biblioteca apostolica vaticana], Zürich 1989.

41. Beschreibung und Abbildung bei LANDESMANN, *Himmelfahrt*, 139-144 und Abb. 36 und 37. Mit der Zeugenschaft der Himmelfahrt ist hier das Reinigungswunder des Elischa an der Quelle verbunden.

42. Abbildung bei U. MENDE, *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200*, München 1994, Abb. 117.

43. An der Schmalseite des Sarcophage de la Remise de la Loi, Inventaire MR 688 Abbildung bei F. BARATTE – C. METZGER, *Musée du Louvre. Catalogue de sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris 1985, 312-316 Nr. 212.

44. Cod. Sin. Gr. 1186 im Katharinenkloster auf dem Sinai, fol. 107v Abbildung bei K. WEITZMANN – G. GALAVARIS, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts 1*, Princeton 1990.

werden. Da auf Kreta weder die Himmelfahrt des Elija zum traditionellen Bildprogramm gehört, noch weitere szenische Elischa-Darstellungen dort bekannt sind, bleibt nur die Suche nach bekannten Bildformularen und verwandten Parallelen zu diesem ikonographischen Figuren-Typus des halb liegenden Elischa wie er im rechten Bildfeld erscheint. Die Interpretationen von I. SPATHARAKIS als Anapeson oder von K. GALLAS, K. WESSEL, M. BORBOUDAKIS als Isaak wurden bereits ausgeschlossen. Ähnlichkeiten im Aufbau des rechten Teils dieser Himmelfahrtsszene weist die Darstellung der Jakobsleiter (Gen 28,11ff) in kretischen Wandmalereien auf, so etwa in der Panagia-Kirche in Kastelliana⁴⁵ (Abb. 14). Auch dort findet sich eine nimbiertere, allerdings bärtige Liegefigur. Jakob liegt am Boden, den Oberkörper leicht erhöht, dahingestreckt durch die Erscheinung einer göttlichen Vision, repräsentiert von zwei Engeln auf einer Leiter. Eine Interpretation der Szene in der Soter-Kirche als Jakobsleiter ist allerdings nicht anzunehmen. Diese, auf Kreta selten dargestellt, wird immer im Kontext der Präfiguration der Gottesmutter verwendet. Hier in der Soter-Kirche fehlt sowohl der mariologische Bezug als auch das ikonographische Kennzeichen, die steil nach oben weisende Leiter, auf der sich die Engel befinden. Vielmehr bewegen sich die zwei Engel auf einem Regenbogen gen Himmel. So bleibt nur die Gemeinsamkeit der gewählten Bildformel: eine von der Macht göttlicher Präsenz niedergestreckte Liegefigur, die das Erlebnis einer persönlichen Offenbarung durch eine himmlische Erscheinung ausdrücken soll. Die Apostelkirche in Kavousi⁴⁶ benutzt diesen Typus bei der Erscheinung Marias mit dem Christuskind im brennenden Dornbusch vor dem ebenfalls halb am Boden dahingestreckten Mose, der von einem erscheinenden Engel auf die Vision hingewiesen wird (Abb. 15). Dieses Bildformular wird bei der Darstellung der Bekehrung und Berufung

45. In der Präfektur Heraklion, Bezirk Viannos, die Kirche ist unpubliziert, auch die Datierung ist auf Grund fehlender Inschrift nicht abgesichert. Ebenso findet sich eine Himmelsleiter in der Hagios-Theodoros-Kirche in Mertes (Präfektur Chania, Bezirk Selino), datiert 1344; zur Kirche SPATHARAKIS, *Dated*, 85-86. Zur Jakobsleiter *RbK III*, 519-525 s. v. Jakob (K. WESSEL), zur mariologischen Präfiguration der Jakobsleiter: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: texts and images*, Hrsg. L. BRUBAKER - M. B. CUNNINGHAM, Farnham 2011, 136-139 (im Folgenden BRUBAKER - CUNNINGHAM, *Mother of God*).

46. In der Präfektur Lassithiou, Bezirk Hierapetra, Datierung der Fresken 14./15. Jh.; zur Kirche GALLAS - WESSEL - BORBOUDAKIS, *Kreta*, 470f.

des Paulus erneut aufgenommen. Paulus wird ebenso wie Elischa durch ein visionäres göttliches Erlebnis (Apg 9,3-23) zum Apostel berufen. Dargestellt wird auch er, wie Elischa, als eine von einer göttlichen Vision geblendet, zu Boden fallende Liegefigur, so etwa in der Miniatur des Kosmas Indikopleustes aus dem 9. Jh.⁴⁷ oder auf einem Fresko in der Pantokrator-Kirche des Klosters Dečani (1335-1350)⁴⁸. Auch in der Darstellung der Metamorphosis wird die Reaktion auf die Gotteserscheinung ähnlich ausgedrückt. In der Panteleimon-Kirche in Nerezi (1164)⁴⁹ liegt der Apostel Jakobus im rechten Bildfeld als Zeuge der Theophanie in gleicher Haltung gelagert wie Elischa in der Soter-Kirche, halb liegend, den rechten Arm gewinkelt und den Kopf zur Mandorla Christi gewendet. So kann hier in der Soter-Kirche von der Übernahme eines vertrauten, wiedererkennbaren Bildformulars ausgegangen werden, dass die Anteilnahme des Elischa an einer übernatürlichen Vision und die „umwerfende“ Wirkung der göttlichen Macht auf den Propheten ausdrücken soll.

Die beiden auf einer Art Regenbogen himmelwärts strebenden Engel im linken Teil der Szene repräsentieren die gerade geschehene Entrückung des Elija. Eine ähnlich regenbogenartige Bahn bei der Himmelfahrt des Elija zeigt ein Beispiel aus der westlichen Kunst, eine Emailtafel aus dem Verduner Altar (1181)⁵⁰. Die Engel werden im alttestamentlichen Text nicht erwähnt. Aber die Vorstellung der von einem Engel geführten Himmelfahrt Elias findet sich bereits auf der Holztür von Santa Sabina (432) und könnte auf eine Predigt des Maximus von Turin (5. Jh.) zurückgehen, der von Engeln spricht, die Elija in den Himmel geleiten⁵¹. Zudem sind Engel in der palaiologischen Kunst ein beliebtes Darstellungsmittel göttlicher

47. Cod. Vat. Gr. 699, fol. 83v oder im Cod. Sin. Gr. 1186 im Katharinenkloster auf dem Sinai, fol. 126v, K. KOMINKO, *The world of Kosmas: illustrated Byzantine codices of the Christian Topography*, Cambridge 2013, 308, CT49a und 309, CT49b.

48. Zum Kloster Dečani V. R. PETCOVIĆ, *Manastir Dečani*, 2 Bde., Belgrad 1941; B. TODIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrad 2005.

49. Abbildung bei I. SINKEVIC, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 141 Fig. XL.

50. Im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich, 1181 von Nikolaus von Verdun angefertigt. F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg 2004.

51. Dazu LANDESMANN, *Himmelfahrt*, 216; 247; Abbildung der Szene auf der Tür der Kirche Santa Sabina in Rom ebd., 196 Abb. 74.

Präsenz. In ihrer Funktion als göttliche Boten erscheinen sie vermehrt auch ohne textliche Grundlage im Bildprogramm. Auffällig ist in beiden Szenen das gehäufte Auftreten der Engel in ihrer Funktion als göttliche Vermittler, sowohl bei der Himmelfahrt, der Mantel spende als auch bei der Übergabe des göttlichen Geistes. Auch die Engel in der gegenüberliegenden Geburtsszene haben eine prominente Stellung im Bildgefüge (Abb. 2). Eine weitere Analogie ergibt sich zur Himmelfahrtsszene im Bemagewölbe. Auch dort geleiten Engel Christus in der Mandorla himmelwärts. So entsteht unter Verwendung traditioneller, bekannter Bildmuster eine neue außergewöhnliche szenische Komposition.

Auch die Darstellung der Amphore mit den zwei Adlerbüsten ist unikal. Vorbildhaft ist sicherlich der Bildtypus des aus der Asche aufsteigenden, wiedergeborenen Phönix, wie er etwa im Bestiarium von Aberdeen dargestellt wird (Abb. 16)⁵². In der mittelalterlichen Ikonographie verschwimmen die artspezifischen Merkmale zwischen Adler und Phönix. Dieser wurde anfänglich als reiherartiger Vogel auf langen Stelzen dargestellt, nimmt aber mit der Zeit immer mehr die Gestalt eines Adlers an⁵³. Wesentliche Unterschiede des Adlerbildes in Kephali zur Phönix-Darstellung im Bestiarium sind die Zweizahl der Vogelbüsten und das grosse Amphorengefäß, das von einer Mandorla mit nur vereinzelten Feuerflammen umgeben wird. Die Amphore, von I. SPATHARAKIS fälschlicherweise als Altar in Form einer Säule beschrieben⁵⁴, könnte eine Anspielung auf die Salbung des Elischa zum Propheten (1Kön 19,16) sein. Eher wahrscheinlich ist aber eine Interpretation als liturgisches Behältnis, das die Heiligkeit und Göttlichkeit der Gabe des Geistes ebenso wie die sie umgebende Mandorla⁵⁵ betont. Auch in der Hagios-Ioannis-Theologos-Kirche in Kroustas⁵⁶ trägt ein Engel die Instrumente für die Marter Christi in einer solchen zweihenkeligen Amphore

52. Aberdeen Bestiary (um 1200), Aberdeen University Library, Univ. Lib. MS 24, fol. 56r. Der Phönix als mythisches Fabeltier erscheint häufig in mittelalterlichen illuminierten Tierdichtungen, z. B. auch im Physiologus, Oxford Bodleian Library, MS Bodley 764 (ca. 1225-1250), fol. 70v.

53. KRAMER, Phönix, 430; so wäre die Interpretation als Phönix zu erklären.

54. SPATHARAKIS, *Dated*, 57.

55. Zur Mandorla als Erscheinungsform göttlicher Macht R. TODOROVA, Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography, *IKON* 6 (2013), 278-296.

56. Zur Kirche vgl. Anm. 21.

herbei (Abb. 12). In der kirchlichen Ikonographie der mittelalterlichen Kunst des Westens⁵⁷ wird dem Propheten Elischa das Attribut des zweiköpfigen Adlers als Symbol für die doppelte Geistesgabe nach 2Kön 2,9 zugeordnet. G. Helmsdörfer berichtet, dass er an alten Chorgestühlen das Bild Elisas mit dem „zweiköpfigen Adler auf der Schulter oder über dem Haupte“ gefunden habe⁵⁸. Ein Stich aus dem *Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti* von 1576-85 zeigt den Propheten *ELISAEUS* mit dem doppelköpfigen Adler auf der Schulter und der Unterschrift *SPIRITUS ISTE DUPLEX*⁵⁹. Dieses Attribut erscheint in der byzantinischen Kunst nicht und findet auch keine Erwähnung im Malerhandbuch vom Athos⁶⁰. Die im Mittelalter aber wohl weit verbreitete Vorstellung vom Attribut des doppelköpfigen Adlers für den Propheten Elischa wäre hier aufgenommen und in einer neuen Bildformel durch zwei Adlerbüsten visualisiert, die die zwei Geistesanteile symbolisieren. Die Verbindung von Adler und dem liturgischen Pult, das der eine Vogel im Schnabel trägt, erweckt zugleich Assoziationen mit den im 11. Jh. aufkommenden, besonders in Italien beliebten Adlerpulten, die anfangs aus Stein an Kanzeln oder am Ambo befestigt wurden und später feistehend als Auflage für das Evangelium oder andere liturgische Bücher dienten⁶¹.

Wie lassen sich nun die beiden Szenen in das Bildprogramm des Ostjoches einordnen? Ein beliebtes Darstellungsmittel der westlicher Kunst des Mittelalters ist die typologische Gegenüberstellung von Elischaerzählungen zu neutestamentlichen Szenen. Elischas Taten werden

57. In den Werken des 19. Jhs. zur Ikonographie ist die Bestimmung des doppelköpfigen Adlers als Elischa-Attribut fest verankert: *Conversationslexikon für Bildende Kunst*, Bd. 1, J. A. ROMBERG (Hrsg.), Leipzig 1843, 71.

58. G. HELMSDÖRFER, *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie: ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Frankfurt 1839, 1f. Die Zuweisung des doppelköpfigen Adlerattributs für den zweifachen Geist wird auch in den heutigen Werken zur Ikonographie übernommen: E. URECH, *Lexikon christlicher Symbole*, Konstanz 1984, 15; LUCCHESI PALLI – HOFFSCHOLTE, Elisäus, 614: „ein Attribut Elisches ist der doppelköpfige Adler, der für den “spiritus duplex” steht.“

59. *Kupferkabinett der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Inv.-Nr.: graphres-d-130-2.

60. *Malerhandbuch*, 72.

61. Etwa am Ambo in der romanischen Kathedrale S. Maria Assunta von Troia (1169); dazu P. BELLU – D’ELIA, S. Maria Assunta a Troia, in: *La Puglia*, Mailand 1987, 405-430.

mit dem Leben Jesu parallelisiert. Schon in der Bibelauslegung der Kirchenväter wird diese Typologie angewendet⁶². So wird die Auferweckung des Sohnes der Sunamiterin mit der Auferweckung des Lazarus bzw. der Tochter des Jairus oder des Jünglings von Naim, die Ölvermehrung mit der Hochzeit zu Kana, die Verspottung Elischas durch die Knaben mit der Verspottung Jesu in der Passion parallelisiert. In der Heilung Naamans im Jordan durch Elischä ist die Taufe Jesu vorweggenommen, abgebildet im Gewölbe des Mittelschiffes der romanischen Kirche St. Maria Lyskirchen (Köln) mit Fresken aus dem 13. Jh.⁶³. Die in der mittelalterlichen Kunst beliebten typologischen Beziehungsgeflechte setzen alttestamentliche Szenen präfigurativ in bildlichen Bezug zu neutestamentlichen Ereignissen oder Personen. Beispielhaft sei die Bernwardstür im Hildesheimer Dom mit einem ausgeklügelten System typologischer Bezüge genannt⁶⁴. Auch die byzantinische Kunst bedient sich, verstärkt in paläologischer Zeit, gerne der typologischen Verknüpfung. Zentrale Themen sind die vielzähligen prophetischen Präfigurationen der Gottesmutter⁶⁵, die eucharistische Gegenüberstellung in der Opferung Isaaks⁶⁶ oder das alttestamentliche Trinitätsbild der Philoxenie Abrahams⁶⁷.

62. Dazu WESSEL, Elisa, 1168f. POIROT, *Elia und Elischä*, 35f.

63. Die Taufe Christi wird der Heilung des aussätzigen Naeman im Jordan durch Elischä gegenübergestellt, P. CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*. 2 Bde. [Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde Bd. 25, 32], Düsseldorf 1905-16, Tafel 54; F. GOLDKUHLE, *Mittelalterliche Wandmalereien in St. Maria Lyskirchen. Ein Beitrag zur Monumentalkunst des Mittelalters in Köln* [Bonner Beiträge zur Kunsthistorischen 3], Düsseldorf 1954, 37f. Abb. 24. Zur Parallelisierung von Elischä und Christus auch RÉAU, Élisée et Élisa, 259; LUCCHESI PALLI - HOFFSCHOLTE, Elisäus, 615; R. SAUERWEIN, *Elischä. Eine redaktions- und religionsgeschichtliche Studie* [Diss. Berlin 2014], 205 (im Folgenden SAUERWEIN, *Elischä*); POIROT, *Elia und Elischä*, 35f.

64. Dazu: B. MOHNHAUPT, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters* [Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg Bd. 22], Bern, Berlin 2000; B. GALLISTL, *Die Bronzetüren Bischof Bernwards im Dom zu Hildesheim*, Freiburg 1990.

65. Beispielsweise der brennende Dornbusch Moses, die Jakobsleiter oder das Vlies des Gideon. Zu den mariologischen Präfigurationen in Byzanz: *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Hrsg. M. VASSILAKI, Aldershot 2005; BRUBAKER - CUNNINGHAM, *Mother of God*.

66. Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der byzantinischen Kunst: vgl. Anm. 15.

67. Zur Ikonographie der Philoxenie in der byzantinischen Kunst RbK I, 18-20 s. v.

Auch hier wäre der typologische Bezug ein sinnvolles Interpretationsmittel, um die Beziehungsgeflechte zwischen den Elischa-Darstellungen und den anderen Szenen im Ostjoch zu verstehen. Der zweifache Geist, $\tauὸ διπλὸ πνεῦμα$, der *spiritus duplex*, aus 2Kön 2,9 ist der Schlüssel zur inhaltlichen Einordnung und stellt den Bezug der alttestamentlichen prophetischen Bildfolgen zum neutestamentlichen Pfingstwunder her. Im oberen Bildrand des Pfingstbildes erscheint in einem Himmelssegment die Geisttaube mit Kreuznimbus und einer Beischrift, $\tauὸ ἄγιον πνεῦμα$ ⁶⁸, zu beiden Seiten. Die Geisttaube korrespondiert mit den beiden Adlerbüsten als Zeichen des göttlichen Geistes und auch die Beischrift $\tauὸ πνεῦμα κυρίου$ verweist auf die Parallelität der beiden Szenen. Bereits Elischa wurde im Alten Bund nach der Schau der Himmelfahrt Elias der Geist Gottes offenbart und ihm diese charismatische Gabe übergeben. So werden auch die Apostel nach der Zeugenschaft der Himmelfahrt Christi, die im Tonnengewölbe abgebildet ist, im Pfingstwunder zu Geisträgern. Zudem sind die beiden unteren Szenen und das Pfingstwunder Sukzessor-Erzählungen: die göttliche Berufung Elischas zum Propheten durch den zweifachen Geist wird in der Beauftragung und Aussendung der Apostel durch den Heiligen Geist wiederaufgenommen. Ebenso werden auch sie, wie schon Elischa, durch die Geistausgießung zu vielen Wundertaten befähigt. Der prophetische Geist Jahwes wird mit dem Geist des Neuen Bundes im Pfingstgeschehen verknüpft. Die Geistausgießung zu Pfingsten ist präfiguriert in der alttestamentlichen Gabe des Geistes Gottes an Elischa. Der ursprüngliche Sinn des zweifachen Geistes in der alttestamentlichen Auslegung ist durch das Erstgeborenenerbrecht, das zur Sicherung der prophetischen Nachfolge des Elischa angewendet wird, zu erklären⁶⁹. Die doppelte Funktion des Geistes Gottes wird in diesem Kontext auf die Verknüpfung

Abraham (K. WESSEL), speziell auf Kreta SPATHARAKIS, *Rethymnon* 343f., I. SPATHARAKIS – T. ESSENBERG, *Byzantine Wall Paintings of Crete, Amari Province*, v. III, Leiden 2012, 278.

68. Die Ligaturen $\tauο αγι$ und $\piνα$ rechts sind als $\tauο ἄγιον πνεῦμα$ (Heiliger Geist) zu lesen.

69. SAUERWEIN, *Elischa*, 374: 2. Kön 2,9 benutzt die Erbformel des Erbrechts für den Erstgeborenen im damaligen Palästina; E. WÜRTHWEIN, *Die Bücher der Könige*. II. Teil: 1. Kön. Kapitel 17 - 2. Kön. Kapitel 25 [Die Bücher der Könige. Das Alte Testament Deutsch 11/2], Göttingen 1986, 273, Anm. 3: „es wird Bezug genommen auf den Anteil des Erstgeborenen bei der Verteilung des Erbes (Dtn 21,17)“.

des prophetischen alttestamentlichen Geistes mit dem neutestamentlichen Geist *sub gratia* bezogen. Der Grundstein für das göttliche Wirken des Geistes ist bereits in der alttestamentlichen Heilsgeschichte verankert. Der obere Adler als Metapher für den neutestamentlichen Geist hält bereits das jetzt noch nicht bestückte liturgische Pult im Schnabel. Das Analogion als Auflage für das Evangelium verweist auf das darüberliegende Pfingstereignis, die „Geburt“ der christlichen Kirche, die durch die erneute charismatische Gottesgabe beginnt. Das Lesepult im Schnabel des Adlers ist sozusagen die „*Hetoimasia*“, die Zubereitung des noch leeren Pultes für die zukünftige Kirche. Bereits im Alten Bund sind durch die Aussendung des göttlichen Geist die Grundlagen für die spätere Aufnahme des Evangeliums gelegt. Nach dem Pfingstwunder ist es zudem die Aufgabe der Apostel, das Evangelium zu verkünden und zu verbreiten. So nehmen die beiden alttestamentlichen Szenen präfigurativ das Pfingereignis voraus.

Neben der narrativen oder szenischen Typologie könnten sich in den Darstellungen des Ostjochs noch weitere Beziehungs raster, etwa die einer figürlichen Typus-Antitypos Gegenüberstellung verbergen. Der Kopftypus des Elischa mit dem runden Haarbüschel auf der Stirn ist auffällig. Die schulterlangen Haare und die Bartlosigkeit könnten sich hier auf sein noch jugendliches Alter⁷⁰ bei seiner Berufung beziehen. Als repräsentative, auch eher selten dargestellte Prophetengestalt wird er bärtig und mit hoher Stirn und einem in der Mitte sitzenden runden Haarkranz, aber nicht kahlköpfig wie im Malerhandbuch vom Athos beschrieben⁷¹, dargestellt. So zeigt es auf Kreta etwa die Panagia-Kirche in Vigli⁷² (Abb. 17). Weitere Beispiele für diesen ikonographischen Typus in der spätbyzantinischen Kunst finden sich in Peć, Studenica, Lagoudera oder in der Hagios-Georgios-Kirche in Keria (Mani)⁷³. Diesen runden Haarkranz trägt auch der junge Elischa in

70. Auf einem Sarkophagfragment (Ende 4. Jh.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Bd.1, Hrsg. F. W. DEICHMANN, Wiesbaden 1967, Tafel 8.25c und auf der Holztür von Santa Sabina in Rom (432) LANDESMANN, *Himmelfahrt*, 196 Abb. 74 wird Elischa in der Himmelfahrtsszene auch als Jüngling mit schulterlangem Haar dargestellt.

71. *Malerhandbuch*, 72. Die biblische Grundlage für die Ikonographie der Kahlköpfigkeit ist die Verspottung Elischas durch die Knaben in 2.Kön 2, 23f.

72. In der Präfektur Lassithi, Bezirk Merabello, datiert Ende 13. Jh.; die Kirche ist derzeit noch unpubliziert.

73. In der Hodegetria-Kirche des Klosters Peć (ab 1330), in der Königskirche in

der Soter-Kirche auf der Stirn, dort als hervorstechendes, eigentümliches Charakteristikum (Abb. 9). Der Maler wiederholt dieses Merkmal in der Darstellung des Paulus, der hier auch mit einem außergewöhnlich markanten und betonten Haarbüschel auf der Stirn erscheint, einmal in der Pfingstszene, die leider etwas verwaschen ist, und besonders deutlich zu erkennen in der Himmelfahrtsdarstellung (Abb. 18). Dieses Signum ist sicherlich eine stilistische Eigenart in der Handschrift des Malers, schafft aber trotzdem eine enge Parallelität zwischen Elischa und Paulus. Zudem ist die Person des Paulus durch die zentrale Position, die Betonung durch die ihn rahmende Hintergrundarchitektur und seinen exponierten Rang auf dem Thronsessel mit ausgebreittem Gewand innerhalb des Pfingstbildes hervorgehoben (Abb. 5)⁷⁴. Beide, Elischa und Paulus, sind zudem durch ihre biographischen Analogien verbunden: sie haben eine ähnliche Berufungsgeschichte durch eine göttliche Epiphanie, sie werden Zeugen einer Himmelfahrt und erhalten die göttliche Geistesgabe. Der Prophet Elischa wird in die Position eines Vorläufer des Apostels Paulus erhoben. Die typologische Gegenüberstellung dieser zwei Geistträger wäre eine zusätzliche Verklammerung der drei Szenen des nördlichen Ostjoches (Abb. 19).

Das subtile Bildkonzept des Ostjoches, das das universale Wirken des göttlichen Geistes thematisiert, könnte folgendermaßen rekonstruiert werden. Die neutestamentliche Heilsgeschichte beginnt mit der Inkarnation, veranschaulicht in der Verkündigung an Maria am Apsisbogen und im großen Geburtsbild mit der Hypapante. Die Darstellung mit der Fütterung Elias durch den Raben ist der Drehpunkt. Einerseits verweist sie auf die Taufe des Festbildzyklus, nimmt zugleich den Leitgedanken der Erscheinung des göttlichen Geistes auf und stellt die Verbindung zu den beiden präfigurativen alttestamentlichen Szenen über die Geistausgießung her. Das

Studenica (1314), Abbildung bei BOBERG, Elisäus, 14; und in der Panagia-Kirche in Lagoudera, Zypern (1192), dazu D. WINFIELD – J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus. The Paintings and their Painterly Significance*, Washington 2003, Abb. 63; zur Hagios-Georgios-Kirche (13. Jh.) N. B. DRANDAKIS, *Bυζαντινὲς Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Athen 1964.

74. Trotz gleicher Malerwerkstatt sind in der Pfingstdarstellung in Temenia einige ikonographische Unterschiede festzustellen. Dort sitzen beide Apostel, Paulus und Petrus, gleichberechtigt auf einem Thron; zudem wird dort die Physiognomie des Paulus ohne den markanten Haarkranz auf der Stirn gestaltet.

Thema findet seinen bedeutungsvollen Höhepunkt nach der Himmelfahrt im großen neutestamentlichen Pfingstbild.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die beidenrätselhaften Darstellungen durch die Übernahme bekannter Bildformeln und im Gesamtkontext des Ostjoches durch ihre typologische Einordnung entschlüsseln lassen. Die Elija-Elischa-Szenen stellen Himmelfahrt und Geistausgießung in neue Beziehungs raster. Das Thema der Geistausgießung wird in den großen Kontext heilsgeschichtlicher Theophanien eingereiht, in denen sich der eine Gott des Alten und Neuen Testaments offenbart. Die zwei Adlerbüsten symbolisieren die Verbindung von alt- und neutestamentlichem Geist. Die zusätzliche Kongruenz des Propheten Elischa mit dem Apostel Paulus verknüpft die drei Szenen darüber hinaus unter dem Thema der Berufung, der Zeugenschaft und der göttlichen Geistübermittlung. Diese beiden unikalen und außergewöhnlichen Szenen, für die weder in der westlichen noch in der östlichen Kunst Vergleichsbeispiele zu finden sind, bezeugen theologischen Scharfsinn und Kreativität in der bildlichen Umsetzung. Sie weichen von der Norm des vorgegebenen byzantinischen Bilderkanons ab, werden aber zugleich in das geläufige, traditionelle Bildprogramm integriert. Der Künstler dieser kretischen Malwerkstatt greift auf vertraute Bildformulare zurück und stellt sie in einen neuen Kontext. Durch die Schaffung dieser unikalen Szenen zeigt er Experimentierfreude und Innovation sowohl in stilistischer als auch in ikonographischer Hinsicht. Er verbindet neue Inspirationen, sicherlich beeinflusst durch westliche Anregungen und Bildtraditionen, wie etwa das doppelköpfige Adlersymbol, mit dem seit Jahrhunderten vertrauten Erbe byzantinischer Malkonvention.



In den unteren Wandzonen: Heiligenmedaillons und darunter stehende Heilige

Abb. 1: Bildprogramm der Soter-Kirche in Kephali
(Zeichnung M. Horn).



Abb. 2: Geburtsszene, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, südliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 3: Darbringung im Tempel, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, südliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 4: Prophet Elija, Fütterung durch den Raben, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, südliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 5: Pfingstwunder, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).

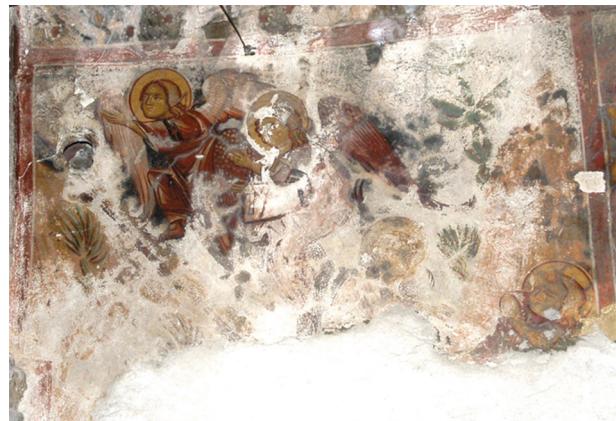


Abb. 6: Himmelfahrt des Elija und Zeugenschaft des Eliska, Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 7: Engel aus der Himmelfahrt des Elija, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 8: Prophet Elischa mit Engel, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 9: Prophet Elischa, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 10: Der zweifache Geist des Elischa, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 11: Zwei Adlerbüsten mit Pultständer, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch, nördliches Gewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 12: Anapeson und Engel mit Amphore, Hagios Ioannis Theologos-Kirche in Kroustas, Kreta (Foto V. Tsamakda, Kunstgeschichte Mainz, UMZ_FA Hell_ 05907760).

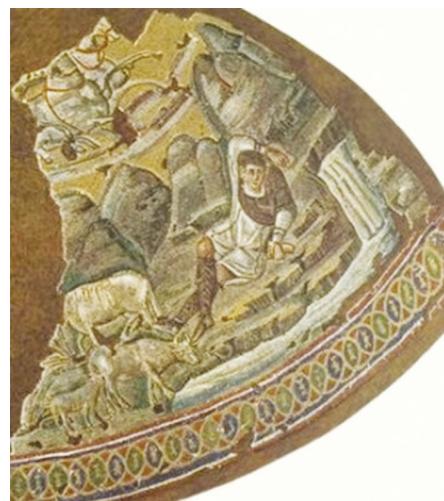


Abb. 13: Himmelfahrt des Elija mit der Zeugenschaft des Elischa, Capella di Sant'Aquilino, San Lorenzo Mailand (*Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Band 3, Tafeln: Mosaiken*, Hrsg. J. WILPERT, Freiburg 1916, Tafel 41).



Abb. 14: Jakobsleiter, Panagia-Kirche, Kastelliana, Kreta
(Foto M. Horn).

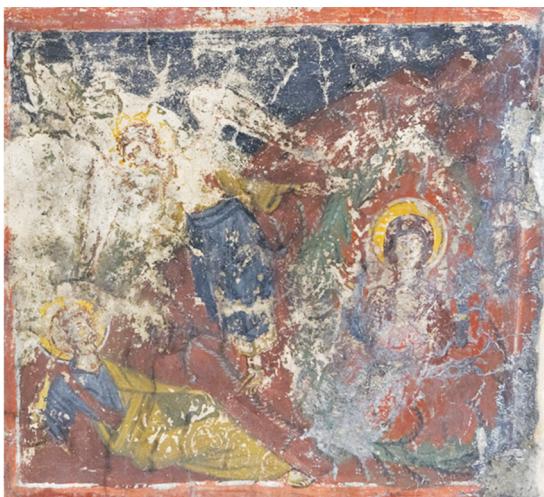


Abb. 15: Brennender Dornbusch,
Apostel-Kirche in Kavousi, Kreta
(Foto V. Tsamakda, Kunstgeschichte
Mainz, UMZ_FA Hell_0609066).



Abb. 16: Phönix, Aberdeen Bestiary, Univ. Lib. MS 24, fol. 56r (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Phoenix_detail_from_Aberdeen_Bestiary.jpg).



Abb. 17: Prophet Elischa, Panagia-Kirche in Vigli, Kreta (Foto S. Maderakis, Kunstgeschichte Mainz, UMZ_ FA-Maderakis_05425550).

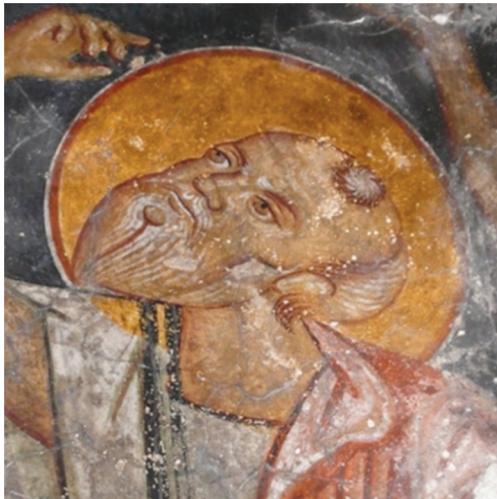


Abb. 18: Paulus in der Himmelfahrtsszene, Soter-Kirche in Kephali, Bemagewölbe (Foto M. Horn).



Abb. 19: Die drei Szenen des nördlichen Gewölbes, Soter-Kirche in Kephali, Ostjoch (Foto M. Horn).

THE DOUBLE PORTION OUTPOURING OF THE SPIRIT OF GOD.
TWO EXTRAORDINARY REPRESENTATIONS IN THE MURALS OF THE CHURCH
OF THE SOTER IN KEPHALI, CRETE

This paper focuses on the iconographic study of two enigmatic, unusual scenes in the murals of the eastern bay in the Church of the Soter in Kephali and their integration into the general concept of the iconographic programme. Through examination of iconographic details and by finding similar pictorial formulae or metaphors the representations can be identified as the Old Testament Elijah-Elisha scenes in 2 Kings 2:1-18: the Prophet Elisha's witnessing of Elijah's ascension into heaven, his succession and the promised double portion outpouring of the Spirit of God. The typological relationship of the two Old Testament images to the illustration of the Pentecost above and a supposed type prefiguring of Elisha and Paulus reveal an iconographic concept concerning the Spirit of God in a salvation-historical dimension.

