

Räumliche und akustische Präsenz in byzantinischen Epigrammen: Der Fall der Limburger Staurothek¹

Byzantinische Epigramme verleihen Objekten Stimme und akustische Präsenz und erfüllen sie dadurch mit Leben. Amy Papalexandrou hat das Thema akustischer Inschriften in der Baukunst in ihrem hervorragenden Beitrag „Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder“² behandelt. Mein Artikel wird sich auf Epigramme auf tragbaren Objekten konzentrieren, deren performative Aspekte erkunden und postulieren, dass die poetischen Verse auf tragbaren Objekten eine antike Raumdynamik konstruieren, wie sie auch im Kontext monumentaler Inschriften zu finden ist.³ Platzierung und Rezitation der Epigramme auf tragbaren Objekten verwandelten ihre ebenen Flächen zu dreidimensionalen architektonischen Räumen. Die Form der Epigramme enthielt dadurch das ursprüngliche Modell des *temenos* (Tempel): einen heiligen rechteckigen Grund, der von der profanen Welt durch Holz- und Vorhangwände getrennt war. Die Gedichte definierten die Peripherie eines solchen Tempels symbolisch, indem sie das Phänomenale vom Numinosen trennten. Die Rezitation byzantinischer Epigramme aktivierte das Erlebnis einer gegabelten Besänftigungsprozession, die das antike Ritual des Umgangs um den Tempel nachahmte.

Die Limburger Staurothek aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts stellt den Ausgangspunkt dieser Erkundung architektonischer Dynamiken in byzantinischen Epigrammen dar (Abb. 1, 2).⁴ Der Text wurde auf den Rand der größeren äußeren Lade eingemeißelt (Größe der Lade: 48 × 35 × 6 cm). Dabei gehören die oberen und unteren Verse einer älteren Künstlerhand an. Die Längsseiten wurden zu einem späteren Zeitpunkt neu gestaltet. Die obere linke und rechte Ecke, wo das nicht zusammenpassende Textband durch ein pflanzliches Element verklammert wurde, bieten einen Beweis für diesen Produktionsablauf. Weiter ist die Gestalt der Buchstaben auf der Längsseite anders als die der kürzeren Seite.⁵ Ich werde die Chronologie der beiden Phasen der Komposition des Gedichts und seines Patronats später besprechen.

Trotz der wechselnden Epigrammschrift bildet der existierende Text einen zusammenhängenden Gedanken und war dazu gedacht, als Gedicht gelesen zu werden. Johannes Koder lieferte 1985 eine Interpretation

¹ Ich bedanke mich bei Iga Zelazny für die Übersetzung ins Deutsche.

² A. PAPALEXANDROU, Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder. *Word & Image* 17/3 (2001) 259–283.

³ Zum Konzept des Performativen siehe B.V. PENTCHEVA, Performative Icon. *Art Bulletin* LXXXVIII (2006) 631–655.

⁴ Größe: 48 × 35 × 6 cm; Gewicht: 11kg. B.V. PENTCHEVA, Containers of Power: Eunuchs and Reliquaries in Byzantium. *Res. Anthropology and Aesthetics* LI (2007) 109–120; DIES., The Performance of Relics, in: *Performing Byzantium* (Hg. v. M. MULLETT). Aldershot (im Druck); 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. Studien und Perspektiven* 17). Wiesbaden 2004, 105–12; N. ŠEVČENKO, The Limburg Staurothek and its Relics, in: *Θυσίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (eds. M. VASSILAKI [et al.]), Bd. I. Athen 1994, 289–94; J. KODER, Ὁ Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος καὶ ἡ σταυροθήκη τοῦ Λίμπουρκ, in: *Constantine VII Porphyrogenetos and His Age. Second International Byzantine Conference, Delphi, 22–26 July 1987*. Athen 1989, 165–84; J. RAUCH – S. ZU SCHWEINSBERG – J. WILM, Die Limburger Staurothek. *Das Münster* VIII (1955) 201–40; A. FROLOW, La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte (*Archives de l'Orient Chrétien* VIII). Paris 1965, 233–37, Nr. 135; E. AUS M'WEERTH, Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus. Bonn 1866. Zur älteren Geschichte der Staurothek und ihrer Platzierung im Jahr 1208 durch Heinrich von Ulmen im Augustinernonnenkloster in Stuben an der Mosel siehe H.W. KUHN, Heinrich von Ulmen, der vierte Kreuzzug und die Limburger Staurothek. *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte* X (1984) 67–106.

⁵ S. ZU SCHWEINSBERG, Kunstgeschichtliche Probleme der Limburger Staurothek. *Das Münster* VIII (1955) 219–34; E. FOLLIERI, L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini. *Byz* XXXIV (1964) 447–67; W. MICHEL, Die Inschriften der Limburger Staurothek. *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* XXVIII (1976) 23–43; J. KODER, Zu den Versinschriften der Limburger Staurothek. *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* XXXVII (1985) 11–31; P. PLANK, Der orthodoxe Gottesdienst als Schlüssel zu der Limburger Staurothek. *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* XXXIX (1987) 251–53.

des Textes, die seither als kanonisch gilt. Seine Anordnung ist die folgende: Obere Leiste von links nach rechts, dann die linke Längsseite und die untere Leiste, kulminierend in der rechten Längsseite:

Nicht hatte Schönheit, der am Holz hing.

Gott seiend nämlich litt er in Natur von Sterblichen

*Da ihn der Proedros Basileios besonders
verehrte, verschönerte er die Lade des Holzes,*

an welches geschlagen er die gesamte Schöpfung an sich zog.

Doch war Christus auch sterbend voll der Schönheit.

*Nicht die (äußerlich schöne) Gestalt hatte er, doch er verschönerte
mein durch Sünde unansehnliches Ansehen/Anlitz.*

Ich werde Koders Anordnung auf Grund von Tradition und Inhalt in Frage stellen. Drei Beispiele von Epigrammen aus einem Manuskript (Bibel des Leo Patricius, Mitte des 10. Jahrhunderts, Vat. Reg. Cod. Gr. 1, fol. 85v)⁶, auf einem Reliquiar für das Grabtuch Christi aus dem 12. Jahrhundert (Louvre, MR 348)⁷ und von einer Ikone der Jungfrau Maria, Moses und des Patriarchen Euthymios (gestorben 1223) aus dem 13. Jahrhundert (Katharinenkloster, Berg Sinai, Ikone für den Patriarchen Euthymios II. aus Jerusalem)⁸ zeigen die byzantinische Gewohnheit, ein Gedicht auf den Seiten eines Rechtecks anzuordnen – zwei Prozessionslinien, die beide oben links beginnen und unten rechts wieder aufeinander treffen. Linie A: von links nach rechts, dann hinunter; Linie B hinunter, dann von links nach rechts (Abb. 3–5). Diese Beispiele, die den Zeitraum zwischen der Mitte des 10. Jahrhunderts und dem 13. Jahrhundert abdecken, weisen darauf hin, dass wir annehmen können, dass das Limburger Epigramm mit dieser traditionellen Form der Rezitation übereinstimmt. In der Tat hätte sich ein byzantinischer Leser dem Text gemäß dieser in der byzantinischen Kultur verwurzelten Anordnung genähert⁹. Das Limburger Epigramm wirkt auch inhaltlich sinnvoller, wenn es auf traditionelle Weise gelesen wird:

He did not have beauty (Is. 53.2),¹⁰ the one who was hanged on the wood [of the cross] (Deut. 21.22)

*although Christ surpassed [all] in beauty (Ps. 44.2), in dying
he lost his form (Is. 53.2), but still he beautified
my face distorted by sin.*

⁶ T. MATHEWS, The epigrams of Leo Sacellarios and an exegetical approach to the miniatures of Vat. Reg. gr. 1. *OCP XL/1* (1977) 94–133; Das Faksimile, Die Bibel des Leo Patricius, Altes Testament, Reg. gr. I B entstanden im 10. Jahrhundert in Konstantinopel (hg. v. S. DUFRENNE und P. CANART). Zürich 1988.

⁷ Paris, Louvre. Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Paris 1992, 333–35, cat. no. 248.

⁸ G. u. M. SOTERIOU, Εικόνας της Μονής Σινᾶ, II (*Collection de l'Institut Français d'Athènes* 100). Athen 1958, 138–39, Abb. 158; Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine (hg. v. K. MANAPHES). Athen 1990, 112–13, 175, no. 48; Los Angeles, Getty Center. Holy Image Hallowed Ground. Icons from Sinai (hg. v. R. NELSON u. K. COLLINS). Los Angeles, 2006, 258–61, cat. no. 53.

⁹ Enrica Follieri schlug eine ähnliche Leseanordnung vor, wurde aber von Koder kritisiert, nicht die Tatsache in Betracht gezogen zu haben, dass die Längsseiten von einer anderen Hand geschrieben sind (FOLLIERI, L'ordine dei versi 450). Ich bin der Meinung, dass die zweiteilige Chronologie keine Rolle beim Lesen des Epigramms spielt, da das Gedicht dazu gedacht ist, als kompletter Text gelesen zu werden. Es versteckt die Narben seiner Geschichte und präsentiert sich im standardisierten Rahmen einer gegabelten Prozession.

¹⁰ Übersetzung der Verfasserin. Septuaginta (ed. A. RAHLFS. Stuttgart 1935 [Neuauf. 1975]). The Septuagint with the Apocrypha: Greek and English. Massachusetts 1986.

God though he was, he suffered in a human body,
 eminently venerating him, the *proedros* Basil
 beautified the container of the wood,
 on which having been crucified [Christ] saved the entire creation.

+ οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ,

ἀλλ' ἦν ὠραῖος κάλλει Χριστὸς καὶ θνήσκων
 οὐκ εἶδος εἶχεν, ἀλλ' ἐκαλλώπιζέ μου
 τὴν δυσθέατον ἐξ ἁμαρτίας θέαν

θεὸς γὰρ ὦν ἔπασχευ ἐν βροτῶν φύσει
 ὄν Βασίλειος ὁ πρόεδρος ἐξόχως
 σέβων ἐκαλλώπισε τὴν θήκην ξύλου

ἐν ᾧ τανυσθεὶς εἴλκυσε πᾶσαν κτίσιν.

Die erste Prozession beginnt mit der Kreuzigung und dem Schönheitsverlust Christi auf dem Höhepunkt seiner Jugend. Dennoch erzeugen sein Tod und seine Auferstehung Energie, die das Gesicht des Auftraggebers verschönert, welches zuvor von Sünde entstellt worden war. Das letzte Wort *thea*/Gesicht führt über die Diagonale zurück zum oberen linken Eck, wo es auf *theos*/Gott trifft. Die phonetische Verbindung verknüpft die zwei Prozessionen. Danach wird ein neuer Gedanke vorgestellt: Gott, der in menschlicher Form gelitten hat, wird jetzt vom Auftraggeber, dem Proedros Basileios, mit Hilfe dieser verschönerten Schatulle, die das Holz des Kreuzes – des Ursprungs der Energie, die die gesamte Schöpfung rettet – in sich trägt, angebetet. Die zweite Prozession etabliert die menschliche Erwiderng: Materieller Reichtum, kunstvoll zusammengesetzt als Behälter des wahren Kreuzes. Schönheit ist ein entscheidender und bedeutungsreicher Ausdruck für Jugend, Leben, Reichtum, Materie, Kunstwerk und das Paradies. Die erlösende Vision, die durch dieses Epigramm hervorgerufen wird, ist gleichzeitig in Form eines edelsteinbesetzten Bildes figurativ ausgedrückt: vorne die Deesis und das üppige mit Juwelen bedeckte Kreuz auf der Rückseite der Lade (Abb. 1, 2).

Die byzantinische Leseanordnung wird weiters durch den Anfangspunkt der ersten Prozessionslinie bestätigt. Ein *epitaphios threnos* für die Liturgie der Karwoche galt als Inspiration für diese Verse.¹¹ Der *threnos* wiederholt Isaiah 53.2, wo geschrieben steht, dass Christus seine Schönheit bei der Kreuzigung verloren, dann aber nach seiner Wiederauferstehung mit seiner Energie die Gesichter der Gläubigen verschönert hat:

Κάλλος, Λόγε, πρὶν οὐδὲ εἶδος ἐν τῷ πάσχειν ἔσχες,
 ἀλλ' ἐξαναστὰς ὑπερέλαμψας,
 καλλωπίσας τοὺς βροτοὺς θεΐαις ἀυγαῖς

Im Vergleich dazu:

+ οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ,
 ἀλλ' ἦν ὠραῖος κάλλει Χριστὸς καὶ θνήσκων
 οὐκ εἶδος εἶχεν, ἀλλ' ἐκαλλώπιζέ μου
 τὴν δυσθέατον ἐξ ἁμαρτίας θέαν.

Diese Gedankenkette wird in Zeile A des Limburg-Epigramms wiederholt und beweist daher, dass ein byzantinischer Leser es als ununterbrochenen Gedanken gelesen hätte – die obere Leiste von links nach rechts und dann hinunter, die rechte Längsseite entlang.

¹¹ MICHEL, *Inschriften* 41.

Was ist die Bedeutung jener byzantinischen Leseanordnung eines Gedichtes, das auf rechteckigem Rahmen platziert ist? Die zwei Linien einer gegabelten Prozession sind durch eine Urform geprägt. Diese Form liegt verschlüsselt in einer Serie antiker und mittelalterlicher Monumente vor, von welchen der Parthenon das berühmteste darstellt.¹² Der figurative Fries auf der Außenwand seiner *cella* besteht aus einer gegabelten Prozession von Pferden, Streitwagen, wassertragenden Menschen und Opfertieren (Abb. 6).¹³ Der westliche Fries enthält zwei Figuren, die die Richtung der zwei Prozessionslinien festlegen: eine auf der nordwestlichen Seite, zur nördlichen Längsseite zeigend und eine ganze Reihe von Pferden und Reitern vom westlichen Fries entlang der nördlichen Längsseite führend. Die zweite Figur befindet sich in der südwestlichen Ecke: Sie hebt ihre Hand in Richtung der südlichen Längsseite und beginnt dadurch die zweite Prozessionslinie. Linien A und B laufen auf dem östlichen Fries zusammen, wo ein Symposium von Göttern die athenischen Vornehmen begrüßt, die die Prozession leiten. Im Mittelpunkt des Frieses wird das Geschenk für die Göttin Athena entfaltet.

Die Ara Pacis stellt eine ähnliche Gabelung einer Besänftigungsprozession dar: Ein Arm beginnt im Osten und fährt entlang der südlichen Seite mit Augustus und anderen Mitgliedern der Julisch-Claudischen Dynastie fort. Der andere beginnt auch im Osten und verläuft weiter entlang der nördlichen Seite (Abb. 7). Beide treffen im Westen beim Eingang wieder aufeinander. Die großen Figuren des historischen Reliefs entfalten sich um die nördliche und südliche Längsseite, beim Eingang im Westen.¹⁴ Hier wird der monumentale Fries durch eine Miniaturprozession ersetzt, die im Inneren des Altars eingraviert ist und eine Messe zelebrierende Priester darstellt, die Geschenke und für den Kultus bestimmte Objekte tragen.

Was ist die Bedeutung dieser narrativen Prozessionen und wo liegt ihre Verbindung zu byzantinischen Epigrammen? Es ist erstens der Raum, den sie im Umkreis der numinosen Mitte annehmen: die Wand der *cella*. Es ist dieser marginale Grenzraum, der von den byzantinischen Versen übernommen wird. Abgesehen davon hat das mittelalterliche Epigramm auch die Funktion und den Inhalt des antiken narrativen Frieses übernommen. In der griechisch-römischen Welt hat dieser den menschlichen Akt der Gottesanbetung dargestellt – einer *proleusis*, welche im Umkreis des heiligen Wohnsitzes stattfand und den Göttern Versöhnungsgeschenke dargebracht hat.

Der Grenzraum, eingenommen von dem Epigramm, stellt in seiner Form einen Urtempel dar. Dieses ursprüngliche *temenos* wurde durch die Abschirmung des heiligen Raumes durch Holzbretter und Vorhänge kreierte. Eine Definition des authentischen *temenos* ist in einem Text aus dem vierten Jahrhundert von Rufus Festus (Historiker und Senator aus Tridentium, Autor des *Breviarium rerum gestarum populi Romani*) festgehalten.¹⁵ In seiner Beschreibung war die Tempelperipherie von Holzsäulen besetzt. Zwischen den Säulen befanden sich Leinenvorhänge, und der Tempel hatte nur einen Eingang.¹⁶ Alle drei Eigenschaften sind auch bei der Ara Pacis, dieser von Oktavian in Auftrag gegebenen antiquarischen Nachbildung eines antiken Tempels, vorhanden. In ähnlicher Weise treten die gleichen Grundelemente im Pantokrator-Psalter des 9. Jahrhunderts (Berg Athos, Pantokrator Cod. Gr. 61, fol. 165)¹⁷ auf. Hier fungiert das Bild als Exemplum des Tabernakels. Die Miniatur liefert eine Interpretation zu Psalm 113:12–15: „Die Idole der Heiden sind Silber und Gold, die Arbeit menschlicher Hände.“ Die Illustration kontrastiert die Produktion von Idolen mit der Herstellung von Tabernakel und Cherubim (Abb. 8), welche von Gott angefordert und sanktioniert worden waren. Der Tempel hat Holzsäulen, die einen atriumähnlichen Vorhof mit einer Öffnung auf der unteren kurzen Seite abgrenzen. Dort trennt eine Tür, die von herabhängenden Vorhängen bedeckt ist, den menschlichen vom himmlischen Bereich ab. Die Menora, die Urne, das Dreibein und der Altartisch befinden sich hinter diesem Vorhang. Die einer Pyxis ähnliche Lade wird durch zwei aus Gold geschmiedete Cherubim

¹² Ich bin Jody Maxmin dankbar, die mich auf die Parallelen mit dem Parthenonfries hingewiesen hat.

¹³ Zur Komposition und Ikonographie des Parthenonfrieses, siehe J. NEILS, *The Parthenon Frieze*. New York 2001, 32–71.

¹⁴ M. TORELLI, *Typology & Structure of Roman Historical Reliefs*. Ann Arbor 1982 (Neuauf. 1992).

¹⁵ *The Oxford Classical Dictionary* (eds. S. HORNBLLOWER u. A. SPAWFORTH) Oxford 1996, 594.

¹⁶ *Minora templa fiunt ab auguribus cum loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur, ne uno amplius ostio pateant, certis verbis definita. Itaque templum est locus ita effatus aut ita septus, ut ex una parte pateat angulosque adfixos habeat ad terram*, aus Fest., 146L, zitiert von TORELLI, *Typology* 30.

¹⁷ K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters*. Cambridge 1992, 33–35.

bewacht. Die Miniatur des Pantokrator-Psalters beweist das Fortdauern der Form des Urtempels im Gedächtnis der byzantinischen Kultur. Es ist ein Bild, das die antike hebräische mit der griechisch-römischen Tradition verbindet und dadurch Kontinuität in den kulturellen Bräuchen des Mittelmeerraumes herstellt.

Der Pantokrator-Psalter hilft uns weiter, die Rahmen byzantinischer Objekte architektonisch interpretieren zu können. Das Urtemenos ist auf der Oberfläche von Reliquien und Ikonen verkörpert. Das Mandyllion in Genua zum Beispiel besteht aus einem vergleichbaren architektonischen Gerüst. Die figurativen „Metopen“ in ihren Säulenzwischenräumen bieten die Erzählung vom heiligen Christusbild, welches wiederum die numinose Mitte beherbergt (Abb. 9).¹⁸ Ähnlich wie die Limburger Staurothek liest sich dieser narrative Fries wie eine gegabelte Prozession: Zeile A beginnt oben links, verläuft dann nach rechts und letztlich hinunter. Zeile B beginnt auch oben links, setzt sich aber auf der linken Längsseite fort, bevor sie nach rechts verläuft. Wie in der Beschreibung von Rufus Festus, welcher nur den Eingang des *temenos* festgelegt hat, führt die gegabelte Prozession zum einzigen Eingang auf der unteren rechten Objektgrenze.

Das byzantinische Epigramm formt ein *temenos* und beginnt mit den zwei Armen der Besänftigungsprozession. Die aus dem Altertum bekannte Form ist auf dem christlichen Objekt neu konfiguriert. Die Bibel des Leo Patricius liefert ein weiteres Beispiel solch eines gegabelten sühnenden *proeleusis*-Epigramms (Abb. 3). Das Gedicht umschließt das Miniaturbild zum Buch Leviticus (Vat. Reg. Cod. Gr. 1, fol. 85v):

Die Inschrift über dem Miniaturbild:

Moses and Aaron with the Levites carrying the ark of the Testament of the Lord.

Moses und Aaron mit den Leviten die Arche des Testaments des Herrn tragend.

Zeile A (von links oben nach rechts und dann hinunter)

In this way the priests and Levites mystically prefigure the treasure of the Old [Law] as a progression towards Christ, the [treasure] of the New [Law].

Auf diese Weise prophezeien die Priester und Leviten mystisch den Schatz der Alten [Gebote] als Entwicklung in Richtung Christus, den [Schatz] der Neuen [Gebote].

Zeile B (von links oben hinunter und dann nach rechts)

As the plaques of the Law were [kept] inside, so too Christ issues forth from the Virgin as a diptych-nature, adding human to the divine.

Wie die Tafeln der Gebote, die im Inneren [aufbewahrt wurden], so entspringt Christus auch der Jungfrau als Doppelnatur, das Menschliche zum Göttlichen hinzufügend.¹⁹

Das Epigramm ist gegabelt: Die zwei Zeilen beginnen oben links und folgen dem Rahmen, nur um unten rechts wieder aufeinander zu treffen. Die zwei Seiten formen ein Diptychon durch die Querlinie. Die diagonale Symmetrie simuliert Bewegung und einen Ablauf, der auch vom Inhalt des Gedichtes wieder aufgenommen wird. Die Priester des Alten Testaments, die die Bundeslade tragen, sind figurative Vorfahren der Beförderung des Körpers Christi, welcher aus dem Körper der Jungfrau geboren wurde wie ein Diptychon, welches die göttliche mit der menschlichen Natur verbindet. Drei *proeleuseis* (Prozessionen) sind damit

¹⁸ Mandyllion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio à Genova (eds. G. WOLF [et al.], Mailand 2004). Für eine ähnliche Interpretation von narrativen Szenen auf Ikonenrahmen als Metopen, siehe S. RADOJČIĆ, Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten (hg. v. W.N. SCHUMACHER). Rom – Freiburg – Wien 1966, 229–42, bes. 231.

¹⁹ Μωϋσῆς καὶ Ἀαρὼν μετὰ τῶν Λευιτῶν αἴροντες τὴν κιβωτὸν διαθήκης Κυρίου.

Prozessionszeile A (von links oben nach rechts und dann hinunter)

οἱ τῆς Παλαιᾶς ἱερείας καὶ Λευίται τὸν ὄλβον ᾧδε μυστικῶς τὸν τῆς Νέας, εἰς Χριστὸν αἴρειν τὴν κιβωτὸν προγράφου.

Prozessionszeile B (von links oben hinunter und dann nach rechts)

ὡς αἱ πλάκες ταύτης γὰρ ἔνδον τοῦ νόμου, οὕτω φύσις βρότεια τῇ θεοτήτι διπλοῦς πρόεισι Χριστὸς ἐκ τῆς Παρθένου.

Das Griechische von MATHEWS, The epigrams of Leo Sacellarios 129.

skizziert: die Leviten, wie sie die Bundeslade tragen; die Theotokos, die den Logos in ihrem Leib trägt, und der Körper/das Evangelium Christi, welches vom Klerus getragen wird. Alle drei handeln von einem Logos, der ihr Inhalt ist und in metaphorischer Weise dargestellt wird: eine *proeleusis* von Tafeln, Körper, Diptychon und Epigramm. So wie Christus an die Stelle der Bundeslade tritt, tritt das Epigramm an die Stelle des Umrisses und des versöhnenden Rituals des hebräischen und griechisch-römischen Kultes.

Die poetische Beschriftung grenzt den Raum eines spirituellen Austausches ab. Das Ritual öffnet die Grenzen der Zeit, wobei es das alttestamentliche Ereignis und die übernatürliche Geburt Christi zu einem gegenwärtigen liturgischen Akt verwandelt. Das Miniaturbild in der Mitte, welches Aaron als Priester zeigt, der das Äußere der Kirche umschreitet, verstärkt diese neutestamentliche Interpretation. Das Ritual des Tragens erinnert an den „Kleinen Eingang“ des Evangeliums. Die *perigraphie* (die Umschreibung) des Gedichtes wird zu einer *perigraphie* der umziehenden Prozession. Die menschliche Anwesenheit beim Umschreiten des Numinosen ist dazu da, das göttliche Zentrum zu besänftigen, bevor die Fürbitte geäußert wird. Die biblische Umrahmung dieses Miniaturbildes grenzt eine zweidimensionale Fläche ab. Trotzdem beschwört es gleichzeitig ein dreidimensionales, räumliches Erlebnis herauf. Was dieses Folio so besonders macht, ist die Tatsache, dass das Epigramm und die Miniatur von Bewegung, von ununterbrochenen Prozessionen handeln. Stasis spielt hier keine Rolle. Und diese ununterbrochene Bewegung ist symbolisch wichtig für Christus, der noch nicht geboren ist, und deshalb die Möglichkeit einer numinosen Mitte ausschließt. Epigramm und Bildnis drücken dadurch einen Übergang vom Alten zum Neuen und die Bewegung in Richtung einer zukünftigen göttlichen Stasis aus.

Das byzantinische Epigramm bestimmt den Ort göttlicher Aktivität. Es ist in seiner Essenz und seinem Ursprung architektonisch. In der „Propylaia-Kirche“ in Jerash aus dem sechsten Jahrhundert zum Beispiel grenzt das zweite Epigramm den Boden der *diakonia* ab.²⁰ In ähnlicher Weise liest man das Epigramm im Parekklesion des Klosters der Jungfrau Pammakaristos (der heutige Fethiye Cami) aus dem 14. Jahrhundert zuerst im Uhrzeigersinn auf dem unteren Sims und folgt dann den Kreuzarmen auf der Ebene des oberen.²¹ Dadurch gestaltet das Gedicht den Umfang des *temenos* und umschreibt (wortwörtlich „schreibt ganz um den Umfang“, *perigraphiein*) den rituellen Raum. Die Epigramme auf Miniaturbildern und Ikonen beschwören auf vergleichbare Art einen drei-dimensionalen, architektonischen Raum herauf, der das rechteckige, zwei-dimensionale Bild in ein *temenos* verwandelt, das die göttliche Mitte schützt. Dieser Schwellenraum ist der Ort einer sühnenden menschlichen Prozession: der Besenkung der Gottheit. Die menschliche *proeleusis* geht um die Außenseite mit Geschenken herum, bevor der Vorhang zum Eingang geöffnet und Zutritt zum Numinosen gewährt wird. Das Mosaik von San Vitale aus dem 6. Jahrhundert am Ostende der Kirche stellt den Höhepunkt einer solchen versöhnenden Prozession dar. Genau wie in den Epigrammen finden wir hier eine gegabelte Prozession mit Justinian auf der nördlichen und Theodora auf der südlichen Seite. Beide treffen wieder aufeinander im einzigen Eingang: der Ostseite der Kirche.

Das byzantinische Epigramm ist die schriftliche Markierung der antiken *proeleusis*. Die zwei Arme der Limburger Inschrift erinnern in ihrer Form an ein Kreuzzeichen, welches auf die Mitte des numinosen Raumes gedrückt wurde. Wie die Handbewegung des Priesters, die die Menge segnet, indem sie zuerst nach oben, dann nach rechts und dann nach links schweift, scheint die Leseanordnung, die zuerst von links oben nach rechts, dann hinunter und weiter sofort hinunter von oben links und dann quer hinüber führt, die Gestalt eines Kreuzes nachzuziehen.²² Das Kreuz wird auch auf der Diagonalen geformt, wo $\theta\acute{\epsilon}\alpha/\theta\epsilon\acute{\omicron}\varsigma$ unten rechts und oben links und $\xi\acute{\upsilon}\lambda\omega/\xi\acute{\upsilon}\lambda\omicron\upsilon$ oben rechts und unten links wiederholt werden (Abb. 1). Gottheit überkreuzt sich mit Menschheit: das *theos* mit dem *xylon*. Die kreuzartige Bewegung wird in der Gestalt des Kreuzes auf der Rückseite des Behälters nochmals wiederholt.²³

²⁰ PAPALEXANDROU, Text in context 272–74; C.H. KRAELING, Gerasa. City of the Decapolis. New Haven 1938, 486.

²¹ PAPALEXANDROU, Text in context 269–71.

²² ὁ ἀρχιερεὺς μεθ' οὐπερ ἐν χερσὶ κατεῖχε τιμίου σταυροῦ τὸ τοῦ λαοῦ ἐπεσφράγιζε πλῆθος κατὰ τε ἀνατολὰς δεξιὰ τε καὶ εὐώνυμα. Der liturgische Traktat über das Mandylion, Absatz 3, aus E. VON DOBSCHÜTZ (Hg.), Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899, 111**.

²³ Die epigraphische Dynamik der Bibel des Leo Patricius ist auf ähnliche Weise am Anfang des Textes in Gestalt eines Kreuzes neu konfiguriert.

Das Interesse an einer Kompositionseinheit bei der Inbetrachtung des dreidimensionalen Raumes wird durch die akustische Anordnung von *thea/theos* und *xylon/xylou* ausgedrückt. Es mag daher überraschend sein, dass dieses Gedicht in zwei verschiedenen Phasen komponiert wurde. Zuerst hatten nur die obere und die untere Leiste eine Inschrift. Dieses Epigramm stammt höchstwahrscheinlich aus der Zeit des ersten Patronats von 945 bis 959 durch die Kaiser Konstantin VII. und Romanos II. Anscheinend wurden das Kreuz sowie der Behälter zu dieser Zeit in Auftrag gegeben und großzügig dekoriert. Ich nehme an, dass auch die Deesis zu dieser Zeit auf dem Schiebedeckel (Abb. 15) platziert wurde. Durch die Platzierung von Johannes dem Täufer an der rechten Seite Christi stimmt die außergewöhnliche Deesis Komposition mit noch einem Beispiel überein: dem Elfenbeintriptychon des Palazzo Venezia – einem Objekt, das eng an das Patronat Konstantins VII. gebunden ist.²⁴ Auch das physische Aussehen des oberen Randes der *theke* bestätigt das frühere Datum der ursprünglichen Zweiversbeschriftung. In der linken und rechten Ecke finden sich noch Überreste eines wunderschönen Akanthos-Musters (Abb. 10–12). Dieser pflanzliche Fries musste ursprünglich die Längsseiten geschmückt haben. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde es von neuen linken und rechten langen Leisten ersetzt, die den Schriftzug unterstrichen haben.

Die Gestalt und Eigenart der Beschriftung liefern einen weiteren Beweis, der das ältere Datum des ursprünglichen Zweiversepigramms endgültig festlegt. Die obere und untere Leiste lesen sich wie ein ununterbrochener, logischer Gedanke: „Nicht hatte Schönheit (Is. 53.2), der am Holz [des Kreuzes] hing (Deut. 21.22) // an das er geschlagen die Schöpfung umfing (+ οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ, // ἐν ᾧ τανυσθεὶς εἴλκυσεν πᾶσαν κτίσιν).“ Das Versmaß der Beiden ist ein regelmäßiger jambischer Trimeter:

- - + -/+ - + -/- - + -

+ - + -/- - - + -/- - + -

οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ,
ἐν ᾧ τανυσθεὶς εἴλκυσεν πᾶσαν κτίσιν.

Beide Zeilen formen eine parallele Struktur mit den Perfektpartizipien *κρεμασθεὶς* und *τανυσθεὶς* und auch einen sanften Übergang, der durch die Relativpronomina *ἐν ξύλῳ*, // *ἐν ᾧ* eingeleitet wird. Die Gestalt der Buchstaben auf diesen beiden Leisten ist die gleiche (besonders in der Form von Ω, Μ, Ξ, Χ). Ihr markanter Charakter wird auf der linken und rechten Längsseite nicht wieder aufgegriffen.²⁵

Im Gegensatz dazu wurde der Text der linken und rechten Längsseite zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt – meiner Meinung nach zu der Zeit, als sich der Proedros Basileios das kostbare Objekt zwischen 968 und 985 aneignete. Die Metallleisten der langen Seiten wurden teilweise erneut ziseliert. Man hat die Akanthos-Ränder beibehalten, aber vorne eine Schrift und eine dekorative Abgrenzung hinzugefügt. Als man bei der linken unteren Leiste angekommen war, platzierte man die linke Längsseite über die untere Leiste, während man die rechte unter ihr enden ließ (Abb. 13, 14). Zusätzlich hat die linke Seite auch einen aufwendigeren pflanzlichen Fries erhalten. Der zentrale dreiblättrige Stamm, der zwischen das Augenmuster gesetzt wurde, hat ein besonderes Merkmal auf der linken Längsseite. Hier hat der zentrale Ausläufer ein paar sprießende Zweige, die wiederum jeweils mit einem dreiblättrigen Läppchen geschmückt sind.²⁶ Die linke Längsseite wurde wahrscheinlich deshalb zusätzlich dekoriert, um den Ruhm des neuen Besitzers – des Proedros Basileios, dessen Name im Nachbarvers vorkommt – unterschwellig zu steigern. Zusätzlich unterscheiden sich Gestalt und Versmaß der Schrift auf der linken und rechten Längsseite vom Modell der oberen und unteren

²⁴ N. OIKONOMIDES, The concept of “Holy War” and two tenth-century Byzantine ivories, in: Peace and War in Byzantium: Essays in Honor of G.T. Dennis, S.J. (eds. T. MILLER and J. NESBITT). Washington, D.C. 1995, 62–86; A. GOLDSCHMIDT u. K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, II. Berlin 1934, 33, cat. no. 31.

²⁵ SCHWEINSBERG, Kunstgeschichtliche Probleme 224–26; KODER, Versinschriften 19–25.

²⁶ Schenk zu Schweinsberg wies auf die kompliziertere Komposition der linken Längsseite hin, allerdings ohne Schlussfolgerungen bezüglich des Patrons daraus und aus der Tatsache zu ziehen, dass sein Name auf dieser Seite eingraviert ist (SCHWEINSBERG, Kunstgeschichtliche Probleme 224).

ren kürzeren Leiste.²⁷ Die erste Zeile des hinzugefügten Gedichtes (geschrieben auf der rechten Längsseite) unterbricht den traditionellen jambischen Trimeter durch eine Zeile langer Vokale:²⁸

----/----/----

ἀλλ' ἦν ὠραῖος κάλλει Χριστὸς καὶ θνήσκων

All diese Hinweise lassen auf eine andere Künstlerhand in der Konstruktion der Beschriftung der linken und rechten Längsseite schließen. Nachdem der Proedros Basileios in den Besitz dieser Reliquie des wahren Kreuzes und seiner *theke* gekommen war, fügte er seine Person dem Objekt, welches zuvor schon eng mit imperialer Repräsentanz verbunden war, geschickt hinzu. Der Proedros Basileios konstruierte auf diese Weise seine eigene Verehrung, die wiederum sein enormes Selbstbewusstsein und seinen Stolz als Hauptadministrator des Imperiums ausdrückt.²⁹ Sobald alle vier Seiten der Box mit Versen versehen waren, entstand das neue zusammengesetzte Epigramm als ein kontinuierlicher Gedanke, welcher die Spuren der unterschiedlichen Produktionsphasen verwischte. Der Proedros Basileios passte das Konzept der imperialen Reminiszenz seinen Zwecken an. Die Beschriftung konnte sich auf ähnliche Art als kontinuierlicher, ununterbrochener Gedanke präsentieren, der seine Besitzrechte auf die numinose Mitte zum Ausdruck bringt.

Die zusammengesetzten Verszeilen A und B umrahmen den Behälter. Da sie dadurch figurativ um die Lade herumlaufen, setzen sie das Raumerlebnis der Lade frei (Abb. 1). Die räumliche, architektonische Präsenz der Beschriftung wird nicht nur durch das vorhin beschriebene Modell des Urtemenos erläutert, sondern auch durch das Fehlen von *spiritus asper* und *spiritus lenis* sowie von Akzenten in der Schrift zum Ausdruck gebracht. Die optische und taktile Dimension des Textes erinnert dadurch an den Charakter monumentaler Gebäudebeschriftungen. Die gleiche architektonische monumentale Präsenz wird auch durch das in der byzantinischen Kultur verwurzelte Konzept verstärkt, welches das Schreiben dem Bauen gleichsetzt.³⁰

Die numinose Mitte wird durch eine Reihe von Rahmen umfasst: den poetischen, epigrammatischen, äußerlichen Rahmen, den getriebenen Akanthosrahmen, das stufige Kreuzdesign aus Email, die Edelsteinblumen, eingesetzt in rubinroten Kreisen, die goldenen Filigranfassungen für Perlen und Emailfiguren der Kirchenväter bis hin zur quadratischen Anordnung der Apostel, die wiederum durch Rubine von der endgültigen Mitte getrennt sind, in welcher sich die thronende Christusfigur befindet – Christus, der göttliche Schönheit wiederhergestellt hat. All diese Fassungen bieten das sich wiederholende Motiv der Einrahmung und ihrer damit implizierten Umrahmung einer Mitte. Der Rahmen stellt den menschlichen Raum und das von Menschenhand gefertigte Kunstwerk dar. Dieses Konzept wurde in Byzanz *synthesis* genannt.³¹ Tatsächlich nennt das Epigramm auf der Rückseite des Limburger Kreuzes den Rahmen von Juwelen und Perlen eine *synthesis*. Die Rahmen formen das von Menschenhand Gemachte, das Vergängliche, das Materielle, wie es in Psalm 113:15 definiert wird: das versilberte Werk menschlicher Hände, *chrysargyra erga ton cheiron anthropon*. Es umschreibt das Numinose und bindet dieses Zentrum an die spezifische Fürbitte.

In dieser rituellen Wiederholung wird etwas Magisches aktiviert. Dabei entsprechen materieller und spiritueller Reichtum. Der Überfluss an Materialien und deren Transformation im menschlichen Kunstwerk (getriebene Arbeit und Filigrangold, Emailkreuze und Emailfiguren sowie eingesetzte Edelsteine und Perlen) stellen die von Menschenhand geschaffenen Schleier paradoxerweise als jene dar, die die numinose Präsenz gleichzeitig verdecken und definieren.³² Die phänomenale Grenze wird dadurch zum Raum der *proeleusis* und zur Darbringung des Geschenkes. Weil es diesen Raum bewohnt, richtet das Epigramm auf natürliche

²⁷ Zur Gestalt der Schrift, siehe Anm. 24.

²⁸ Ich bedanke mich bei Richard Martin dafür, dass er mir den jambischen Trimeter erklärt und mich auf die eigenartige Reihe langer Vokale hingewiesen hat.

²⁹ Für eine gründliche psychologische Analysis der Limburger Staurothek siehe PENTCHEVA, Containers of Power.

³⁰ B.V. PENTCHEVA, Visual textuality: The Logos as pregnant body and building. *Res. Anthropology and Aesthetics* XLV (2004) 225–38, bes. 235–36.

³¹ Für eine weitere Ausarbeitung des Synthesis/Rahmen-Themas siehe PENTCHEVA, Containers of Power; G. PEERS, Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium. Pennsylvania 2004.

³² Ähnlich der Rolle, die durch den verschleierte Körper Beatrices gespielt wird: R. HARRISON, The Body of Beatrice. Baltimore – London 1988.

Weise alle Aufmerksamkeit sowohl auf die Materialität dieser Geschenke als auch auf ihre Kostbarkeit und kunstvolle Herstellung.³³

Nachdem er den Um- und Durchgang durch die versilberten und juwelenbesetzten Membranen beendet hat, kann der Gläubige in korrekter Weise das Ritual des Geschenkgebens nachvollziehen, welches die viel versprechende Begegnung und den Austausch der Gaben sichert. Indem er die numinose Mitte mit materiellen Gaben überschüttete, bat der Proedros Basileios um göttliche *charis* (Gnade) und *eleos* (Barmherzigkeit) in der Hoffnung, einen Platz im Paradies für sich zu gewinnen. In der Tat stellt die luxuriöse *synthesis* auf der Rückseite der Limburger Staurothek mit ihrem juwelenbesetzten Blätterkreuz den materiellen Abdruck von Basileios' Vorstellung des unbeschreibbaren Paradieses dar – eine schimmernde, goldene Vision eines Raumes der Ruhe.

³³ Zur konzeptionellen Verbindung der Epigramme mit der Ikonenoberfläche, besonders mit ihren Edelmetallen, Juwelen und ihrer Seide, siehe B.V. PENTCHEVA, *Epigrams on Icons*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, hg. v. L. JAMES. New York 2007, 120–138.

