

**RAINER WARLAND**

## Das Opfer Abrahams

Diskurse der christlichen Bildgeschichte um Gehorsam, Opfergabe  
und physische Gewalt

# Das Opfer Abrahams

## Diskurse der christlichen Bildgeschichte um Gehorsam, Opfergabe und physische Gewalt

*Rainer Warland*

Der Text von Gen 22,1–19 besitzt eine intensive Bildgeschichte, in die unterschiedliche Diskurse eingeschrieben sind. Diese eröffnen Zugänge in die Rezeptionsgeschichte, die wiederum durch ganz unterschiedliche Auslegungen geprägt ist. Die inhaltlichen Akzentsetzungen schlagen sich auch in den Varianten der Namensgebung nieder – Opfer Abrahams, Opfergang Isaaks oder Bindung Isaaks (*Aqedat Jizchaq*).<sup>1</sup> Doch davon wird später noch die Rede sein.

Bilder sind nicht Illustrationen oder stumme Abbilder des Textes, sondern Zeugnisse und Schöpfungen dessen, was in historischen Lebenswelten an dem Thema wichtig erschien. Sie heben Einzelnes hervor, sie lassen mitunter auch Bedeutsames weg und fügen Neues, Textfremdes, hinzu. Bilder sind Inszenierungen im wörtlichen Sinne, In-Szene-Setzungen. Sie dokumentieren differenzierte Aneignungen von Sinn. Es geht also bei der ikonographischen Analyse, näherhin bei der Erörterung von Bildgeschichte, Verortung und Kontextualität der Bildfassungen, letztlich um die Rekonstruktion einer sich verändernden visuellen Kommunikation über Leitbilder, Paradigmen und Wertvorstellungen und – in diesem Falle besonders – über Grundaussagen der Religion. Und so eröffnen die Umbrüche und Transformationen der Ikonographie des Opfers Abrahams ganz unterschiedliche Diskurse über Gottesbild und Menschenbild, über Glaubensgehorsam, Ritus und Opfergabe und über die Ausübung von Gewalt.

### 1 Spätantike: Gottesmacht über das Leben

Im Jahre 1910 wurde in einem Gräberfeld bei Straßburg ein konischer Glasschliffbecher gefunden (Abb. 1a und 1b). Er zeigt in seinem Figurenfries biblische Szenen, darunter das Opfer Abrahams.<sup>2</sup> Der Glasbecher in Glasschliff-

---

<sup>1</sup> Vgl. grundlegend K. WESSEL, *Abraham*, in: RBK 1 (1996) 11–18; E. LUCCHESI PALLI, *Abraham*, in: LCI 1 (1968) 23–30; S. SCHRENK, *Isaak*, in: RAC 18 (1998) 910–930. – Über die Lexikonartikel hinaus bietet H. M. VON ERFFA, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen 2*, München/Berlin: Dt. Kunstverlag 1995, 145–191 eine umfassende Einbeziehung der literarischen Quellen. Zur Benennung der Szene vgl. dort 146. – Da die vorliegende Publikation eigene Beiträge zur Vätertheologie und Liturgiegeschichte vorsieht, wird im Folgenden der Blick vorrangig auf die Bildgeschichte gelegt.

<sup>2</sup> Vgl. A. STRAUB, *Le cimetière gallo-romain de Strasbourg*, Straßburg: Schultz 1881, 93–96, Tafeln 2f; F. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen*

technik ist einer Kölner Werkstatt des 4. Jh.s zuzuweisen. Für den Oberrhein bietet er ein frühes Zeugnis des Christentums.

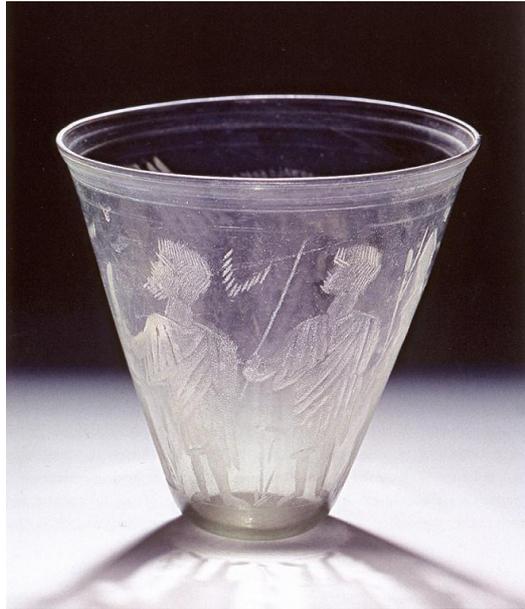


Abb. 1a: Straßburg, Musée Rohan, Glasschliffbecher

Der Glasschliffbecher zeigt an seiner Wandung verschiedene Szenen, die vermutlich alle alttestamentlich sind. Es sind zwei Rückenfiguren zu sehen, mit Stab in der Rechten. Dann folgt eine Figur mit erhobenem Messer, der ein Brandopferaltar und eine weitere Figur, gebeugt unter dem Bündel Holz auf den Schultern, zuzuordnen ist. Der Becher zeigt die Protagonisten und die bildrelevanten Gegenstände, die Gen 22,6 nennt: Abraham nahm das Holz für das Brandopfer und lud es seinem Sohn Isaak auf, er selbst nimmt das Feuer und das Messer in die Hand. Holz, Feuer und Messer erklären sich unmittelbar als Textreferenz, der Altar ergibt sich als Konsequenz des Begriffs *Holocaustum*, Brandopfer.

---

aus Köln, Köln: Reykers 1967, 187f; Abb. 268f; K. WESSEL, *Ein Glasbecher des 4. Jh.s in Strasbourg*, in: RivAC 49 (1973) 385–401; A. VON SALDERN, *Antikes Glas* (Handbuch der Archäologie) München: Beck 2004, 424–433.



Abb. 1b: Straßburg, Musée Rohan, Glasschliffbecher: Szenenabrollung

Die ältere Forschung hat den Glasbecher wegen der alttestamentlichen Figuren zunächst als frühes Zeugnis des Judentums am Oberrhein vereinnahmt. Die jüngere Forschung hält ihn dagegen eher für frühchristlich, da inzwischen vergleichbare Schalen und Becher bekannt geworden sind, auf denen derartige alttestamentliche Themen auch neben christlichen Szenen auftreten. Der Becher dürfte Teil eines mehrteiligen Services gewesen sein mit weiteren biblischen Themen. Und da das Gräberfeld von Königshofen bei Straßburg im Übrigen durch Beigaben heidnischer Bestattung geprägt ist, könnte es sich um ein verschlepptes Beutestück handeln, das der Bestattung allein wegen des Materialwertes beigegeben wurde. Bei aller Abwägung der Zuordnung dokumentiert der Becher des 4. Jh.s jedenfalls die gemeinsamen ikonographischen Wurzeln des Bildthemas in Judentum und Christentum und seinen Statuswert in der Lebenswelt der Spätantike.

Tatsächlich führt eine der ältesten Bildfassungen in die Ausstattung einer jüdischen Synagoge. In *Dura Europos* in Syrien ist ein vollständig ausgemalter Synagogenraum aus der Mitte des 3. Jh.s in großen Teilen erhalten. Die Bildorganisation arbeitet mit drei Registern von erzählenden Bilderfriesen. Doch das Thema des Opfer Abrahams findet sich nicht dort, sondern herausgehoben an der Thoranische selbst (Abb. 2).<sup>3</sup> Es tritt dort im Kontext von kultstiftenden Figuren und Gegenständen auf. Zu erkennen sind die Bildelemente von Altar, Knabe, Widder und Abraham mit dem Messer. Das Thema nimmt in der jüdischen Bildkunst einen bedeutenden Stellenwert ein und es ist in dieser bevorzugten Stellung in der Spätantike auch in anderen Synagogen anzutreffen.

<sup>3</sup> Vgl. C. H. KRAELING, *The Synagogue* (The Excavations at Dura-Europos. Final Report 8.1) New Haven: Yale University Press 1956, 55–59; R. HACHLILI, *Ancient Jewish art and archaeology in the diaspora* (HO I.35), Leiden: Brill 1998, 239–246.



*Abb. 2: Dura Europos, Synagoge mit Thoranische*

In *Sepphoris* in Israel wurde 1993 eine Synagoge freigelegt, die einen Mosaikboden mit alttestamentlichen Themen bietet. Unter diesen Bildfeldern, die dem zentralen Zodiacuskreis angeschlossen sind, wird in dichter Erzählabfolge die Abrahamsgeschichte geschildert und dabei geht der Opferszene eine Szene voraus, die die Diener mit dem Esel zeigt, die Abraham zurück lässt (Abb. 3).<sup>4</sup>

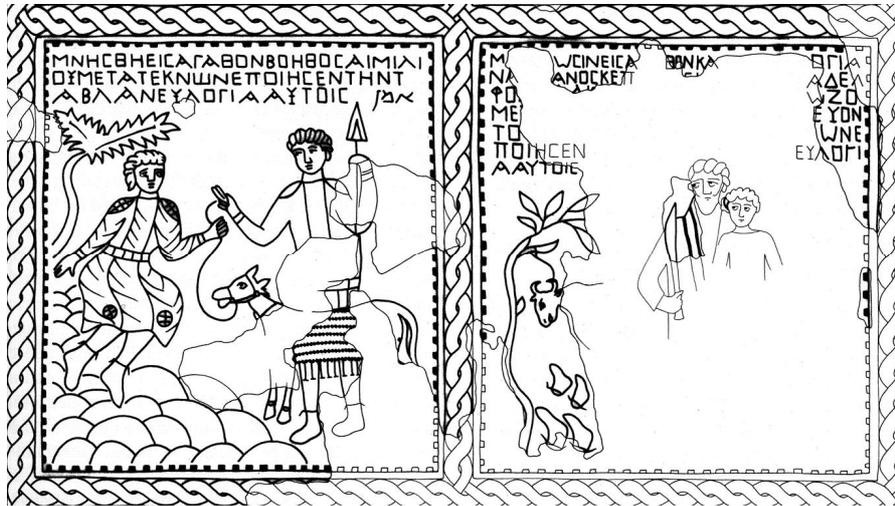


Abb. 3: *Sepphoris*, Mosaik der Synagoge, Umzeichnung

Die griechischen Bildbeischriften kommentieren nicht, sondern sind Stifterinschriften. Dass das Bild des Abraham-Opfers so privilegiert in der Synagogenausstattung vorkommt, erklärt sich aus Theophanie und Segensspruch über das Volk Israel nach Gen 22,17f: die Nachkommen Isaaks sollen zahlreicher sein als die Sterne am Himmel und der Sand am Meeresstrand. Das Opfer Abrahams verkörperte, zumal in seinem positiven Ausgang, eine grundlegende Heils- und Schutzzusage Gottes für das jüdische Volk. Amulette und Siegel der Spätantike mit dem Opfer Abrahams belegen zudem auch den Bildgebrauch als Phylakterion und magisches Schutzzeichen in der persönlichen Sphäre.<sup>5</sup>

Das Mosaik von *Sepphoris* besitzt in der stark beschädigten Opferszene noch ein wichtiges Detail, das die Heiligkeit des Ortes sichtbar macht. Abraham und Isaac haben ihre Schuhe ausgezogen, die in der linken Bildecke ab-

<sup>4</sup> Vgl. S. Z. WEISS/E. NETZER, *The Sepphoris synagogue: deciphering an ancient message through its archaeological and socio-historical contexts*, Jerusalem: Israel Exploration Society 2005; ferner G. STEMBERGER, *Biblische Darstellungen auf Mosaikfußböden spätantiker Synagogen*, in: *JBTh* 13 (1998) 145–170.

<sup>5</sup> Vgl. P. C. FINNEY, *Abraham and Isaac iconography on late-antique amulets and seals: the western evidence*, in: *JAC* 38 (1995) 140–166.

gelegt sind. Nach jüdischer Auffassung findet das Opfer auf heiligem Boden statt und bietet das Urbild des Opferkultes im Tempel von Jerusalem. Das von Gott selbst angeordnete Ersatzopfer des Widders begründet die Opferpraxis des jüdischen Tempels. In dieser Kult stiftenden Sinngebung erklärt sich die Heraushebung des Isaak-Opfers aus dem Kontext der übrigen alttestamentlichen Bilder.

Auch in Rom gehört das Thema des Opfers Abrahams zum Grundinventar der frühchristlichen Kunst. Der Bildgebrauch führt hier vorrangig in die spätantike Grabeskunst. Sarkophage und Katakomben stellen die meisten Bildbelege. Etwa 100 Sarkophage des 4. Jh.s lassen sich mit diesem Thema nachweisen.<sup>6</sup> Beliebte war es, das Thema zuseiten des Bildnisclipeus der Verstorbenen anzufügen. Es steht hier dem Gesetzesempfang des Mose gegenüber und zeigt – wie dort – eine Gotteshand, die aus dem Wolkenzwickel erscheint. Die Koppelung der beiden herausragenden Theophanieszenen, Opfer Abrahams und Gesetzesempfang des Mose, lässt sich neuerdings auch für Konstantinopel an einer wichtiger Grabkammer belegen. 1998 wurde in Istanbul beim Silivri-Tor der Stadtmauer eine Grabkammer freigelegt, in der mehrere Scheinsarkophage kombiniert sind. Auch hier wurden beide Theophanieszenen als Kopfstücke der Ausstattung eingesetzt.<sup>7</sup>

Das Leben rettende Eingreifen der Theophanie steht somit im Interesse der frühchristlichen Bildszenen. So wie andere Errettungsszenen mit Daniel, Susanna oder Lazarus, so stellte das Opfer Abrahams die Macht Gottes über Leben und Tod heraus. Bezüge auf Christus oder auf das christliche Sohnesopfer sucht man in dieser frühchristlichen Grabeskunst vergebens. Die allegorische Schriftauslegung findet in dieser Frühzeit der Ikonographie keine Berücksichtigung. Isaak bleibt die kleinste und schwächste Figur der Bildfassungen. Die beherrschende Gestalt im Bildaufbau ist stets Abraham. Als zweiter Akzent kommt das Sprechen Gottes durch seinen Engel hinzu („*et ecce angelus Domini de caelo clamavit, dicens...*“, Gen 22, 11), wobei dieser zumeist durch die Hand aus Wolken ersetzt wird. Unverkennbar sind die formalen Anleihen aus der römischen Ikonographie für den Opferritus selbst. Das Ansetzen des kurzen Messers an die Kehle des Opfertiers entspricht römischer Praxis. Die aufgegriffenen Versatzstücke der antiken Kunst sind von H. J. Geischer benannt worden.<sup>8</sup> Der auffällige Unterschied der Messerart – kurzes Messer oder Schwert –, der die gesamte Bildgeschichte bis in die Neuzeit begleitet, lässt sich in den Unterschieden der Textreferenz erklären: Die Septuaginta spricht von *machaira* = *Dolch, Schlachtmesser*, während die Vulgata das Wort *gladi-*

<sup>6</sup> Eine umfassende Studie liegt vor von I. SPEYART VAN WOERDEN, *The Iconography of the sacrifice of Abraham*, in: *VigChr* 15 (1961) 214–255; ferner G. KOCH (Hg.), *Frühchristliche Sarkophage* (Handbuch der Archäologie), München: Beck 2000, 140.

<sup>7</sup> Vgl. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, 408.

<sup>8</sup> Vgl. H.-J. GEISCHER, *Heidnische Parallelen zum frühchristliche Bild des Isaak-Opfers*, in: *JAC* 19 (1967) 127–144.

um = *Schwert* gebraucht.<sup>9</sup> In der westlichen Ikonographie hat sich dementsprechend das Schwert durchgesetzt.<sup>10</sup>

Ab der Mitte des 4. Jh.s werden die Bildfassungen detailreicher. Zusätzliche Figuren treten auf, die Schilderungen von Requisiten werden konkreter. Der römische *Bassus*-Sarkophag (Abb. 4), inschriftlich in das Jahr 359 datiert, verlegt den Bildakzent ganz auf die apostelgleiche Figur des Abraham, dem hier sogar eine Begleitfigur beigegeben ist, die weniger aus der Bibel als aus dem spätantiken Werkstattrepertoire zu erklären ist. Dies gilt auch für den auf dem Boden, neben dem Altar knieenden Isaak, dessen Hände auf dem Rücken gefesselt sind. Neuartig ist nun der Widder beigegeben, der zum Himmelssegment den Kopf wendet.<sup>11</sup>



Abb. 4: Rom, St. Peter, *Bassus*-Sarkophag

<sup>9</sup> Vgl. Speyart van Woerden, *The Iconography of the sacrifice of Abraham*, 230.

<sup>10</sup> In Konsequenz spricht etwa der Titulus des Halberstädter Behangs (siehe Anm. 19) davon, dass Isaak geköpft werden soll, auch wenn der Bibeltext ein Brandopfer vorsieht.

<sup>11</sup> Vgl. F. GEHRKE, *Der Sarkophag des Junius-Bassus*, Berlin 1936, 18, Tafel 12; Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, 284, Abb. 64.

Verwandt ist das Beispiel der Katakombe an der *Via Anapo* (Abb. 5), das wie der eingangs gezeigte Glasbecher Isaak beladen mit den Holzscheiten für das Brandopfer zeigt. Hinweise auf eine Vorszene finden sich in einer Malerei des *Hypogäums* an der *Via Latina*, die in zweizoniger Darstellung unten das Zurücklassen von Esel und Diener.



Abb. 5: Rom, Hypogäum Via Latina

Der Prozess der bildlichen Entfaltung des Abrahamopfers wird abgeschlossen durch die Langhausmalerei der frühchristlichen Basilika von St. Paul im 5. Jh. (Abb. 6).<sup>12</sup> Vorszene und Opfer sind dort auf zwei selbständig gerahmte Bildfelder verteilt. Der Knabe kniet nicht mehr neben, sondern auf dem Opferaltar und Abraham schwingt bedrohlich das Schwert. Diese Bildfassung wird bis weit in das Mittelalter verbindlich bleiben.

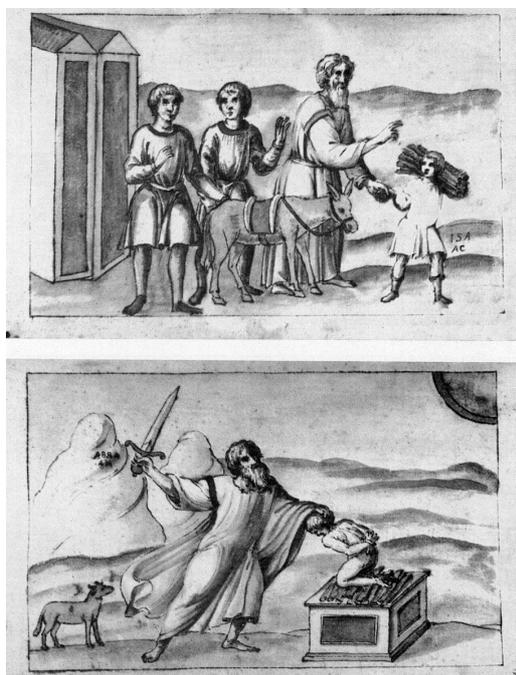


Abb. 6: Rom, St. Paul vor den Mauern, ehemaliger Langhauszyklus

Erst jetzt, am Beginn des 5. Jh.s, lässt sich ein Elfenbeinwerk benennen, das erstmals Christus und Isaak in direkte typologische Beziehung setzt. Eine Pyxis im Bodemuseum in Berlin (Abb. 7) teilt den Reliefmantel zu gleichen Teilen unter dem lehrenden Christus mit Apostelversammlung und dem figurenreichen Opfer Abrahams auf. Der gefesselte Isaak und der jugendliche Christus stellen die Hauptfiguren der beiden Ansichtsseiten der Pyxiswandung dar. In dieser Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament bilden Isaak neben dem riesigen Opferaltar und Christus auf dem herrscherlichen Thron formale und inhaltliche Gegenstücke.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vgl. St. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jh.s nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien: Schroll 1964, Nr. 342f.

<sup>13</sup> Vgl. A. ST. CLAIR, *The iconography of the great Berlin Pyxis*, in: JBM 20 (1978) 5–27; *Das*



Abb. 7: Berlin, Bodemuseum, Pyxis mit Abrahamsszene

## 2 Liturgie im Zeitalter Justinians: Eucharistie-Typologie

Im 6. Jh. findet innerhalb der christlichen Kunst eine konsequent liturgiebezogene Komponente zum Durchbruch. Nicht die biblische Textreferenz allein, sondern liturgische Vergegenwärtigung und diachrone Zusammenschau von Bibel und Liturgie stehen im Vordergrund der Neuerungen. Durch Arrangieren und Verknüpfen der Themen werden kohärente Bildkonzepte geschaffen. Symmetrie und Hierarchisierung verschränken Heilsgeschehen und Heilsordnung. Der liturgische Raum wird nun durch die Bildmedialität überformt als Ort der Theophanie.<sup>14</sup>

*San Vitale* in Ravenna, geweiht 547, bietet ein Musterstück dieser liturgischen Kunst. Wie ein separater Schrein umgibt das Altarhaus den liturgischen Altar. Während die übrigen Wände des Kirchenraumes von Marmorinkrustation bedeckt sind, umkleidet nur hier lichtbrechendes Glasmosaik Wandflächen und Gewölbe und legt diesen einen Glanz von Kostbarkeit auf. Die Hauptakzente bieten die beiden großformatigen Lünetten des Altarraumes. Die nördliche zieht in einem Bildfeld die Bewirtung der Drei Jünglinge durch Abraham und das Opfer Abrahams zusammen (Abb. 8). Bei dieser Szenenverknüpfung tritt Abraham gleich zweimal auf, aber in unterschiedlichem Figurenmaßstab und verschiedener Kleidung. Nicht kontinuierendes Erzählen, sondern das Zi-

*Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin, Mainz 1992, Nr. 48.*

<sup>14</sup> Vgl. R. WARLAND, *Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst*, in: ders. (Hg.) *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert 2002, 51–74.

tieren von Bildern liturgischer Autorität in einem geschlossenen Referenzrahmen ist beabsichtigt. Nimmt man noch die gegenüberliegende, südliche Lünette hinzu, so bestätigt sich die überzeitliche Sicht der Liturgie, die nun Abel und Melchisedech um einen liturgischen Tischaltar des 6. Jh.s gruppiert. Dieser sprengt in seinen Dimensionen alle Maßstäbe und stellt umso mehr den Altar und das liturgische Opfer als das verbindende Element dieser Bildstrategien heraus.<sup>15</sup>

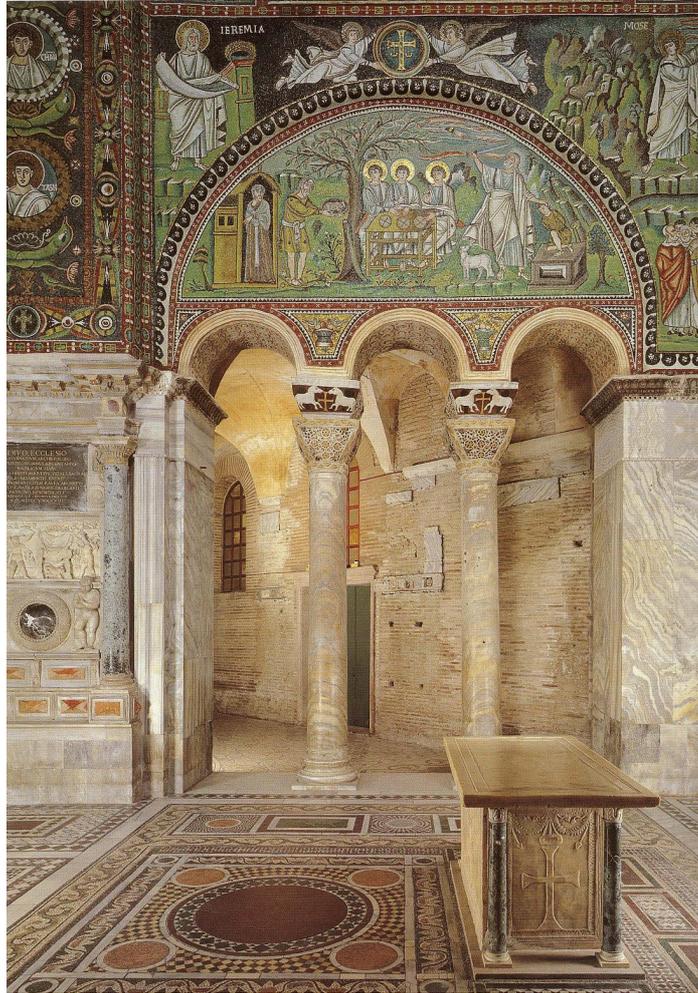


Abb. 8: Ravenna, San Vitale, Altarraum

<sup>15</sup> Vgl. S. SCHRENK, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst* (JbAChr Ergbd. 21) Münster: Aschendorff 1995, 71–74.

Der Realitätsgehalt der opfertypologischen Bilder verlängerte sich in *San Vitale* in den historisch-liturgischen Raum, wo der Altar im Zentrum der gesamten Mosaikausstattung steht. Es ist noch immer die überzeugendste Erklärung, dass die Verknüpfung der genannten Mahl- und Opferszenen durch den Messkanon und das liturgische Gedächtnis begründet ist, selbst wenn der römische Kanon „supra quae“ nicht vollständig aufgenommen ist.<sup>16</sup> Gerade die Szenenkontaminierung und die räumliche Ausrichtung verdichten die Bezugsetzung der Mosaiken zum liturgischen Geschehen.

Im *Katharinen-Kloster* beim Berg Sinai ist das Thema erneut im liturgischen Raum anzutreffen, aber mit einer überraschenden Zuspitzung. 1963 haben dort amerikanische Forscher eine Wandpfeilerikone in enkaustischer Technik des Opfers Abrahams freigelegt. Der am Schopf gegriffene Isaak kniet diesmal mit gefesselten Händen auf einem liturgischen Altartisch. Deutlich sind Altartuch mit Winkelborten und ein mittiges Kreuz zu erkennen. Der opfertypologische Bezug des alttestamentlichen Themas zur frühbyzantinischen Liturgie ist unübersehbar.

Auf dem gegenüberliegenden Pfeiler wurde ein Gegenstück sichtbar (Abb. 9). Auch diese zweite Opferszene in den Maßen 156 x 83 cm wird von einer handelnden Einzelfigur beherrscht, die wiederum eine kleine Figur hinten am Haarschopf fasst und ihr ein blank gezogenes Schwert an die Kehle setzt. Es ist dies die tragische Geschichte der Tochter von Jephtha (Ri 11,30–40), die von ihrem Vater geopfert wird in Erfüllung eines Schwures, den er Jahwe geleistet hat.<sup>17</sup> Für den Sieg, den er mit Gottes Hilfe erringt, verspricht der Vater, das erste, das aus dem Hause kommt, wenn er zurückkehrt, Gott zum Dank zu opfern. Bei seiner Rückkehr kommt ihm ausgerechnet seine einzige Tochter entgegen und dennoch wird er sie töten und opfern, um sein Gelübde gegenüber Gott einzulösen. Offensichtlich ist das Bemühen der Bildgegenüberstellung, ein Äquivalent zum Opfer Abrahams zu schaffen. Beide Szenen handeln vom Glaubensgehorsam gegenüber Gott, doch in Raumbezug und Ikonographie ist zugleich ein Diskurs zur eucharistischen Typologie des Opfers eingeschrieben.

<sup>16</sup> Vgl. F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I., Wiesbaden: Steiner 1969, 234–238; II,2., 1976, 155–159: 170. – Gegen die zu eng geführte Kritik von Deichmann zu Recht Schrenk, Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst, 60.

<sup>17</sup> Vgl. K. WEITZMANN, *The Jephthah Panel in the bema of the church of St. Catherine's monastery on mount Sinai*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964) 341–352; Schrenk, Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst, 74–89. – Im Antonius-Kloster am Roten Meer tritt die Szenenkombination im 13. Jh. erneut auf: E. S. BOLMAN (Hg.), *Monastic Visions. Wall-paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven/London 2002, 66, Abb. 4.32; vgl. ferner L. DREWER, *Jephtha and His Daughter in Medieval Art, Ambiguities of heroism and sacrifice*, in: C. HOURIHANE (Hg.), *Insights and interpretations: Studies in celebration of the eighty-fifth anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2002, 35–59.

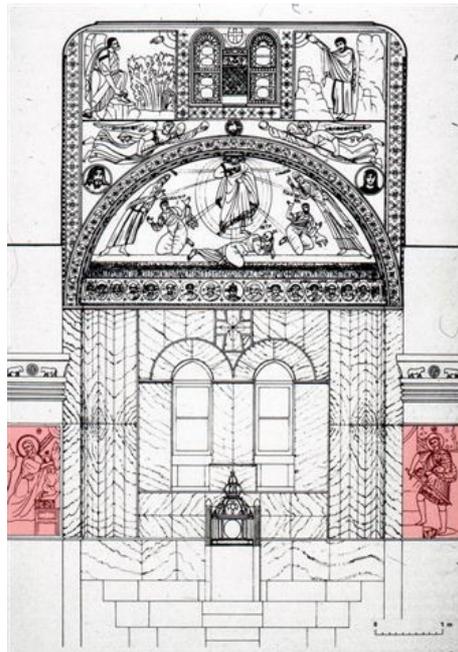


Abb. 9:  
Sinai,  
Katharinenkloster,  
Altarraum,  
Umzeichnung nach Weitzmann

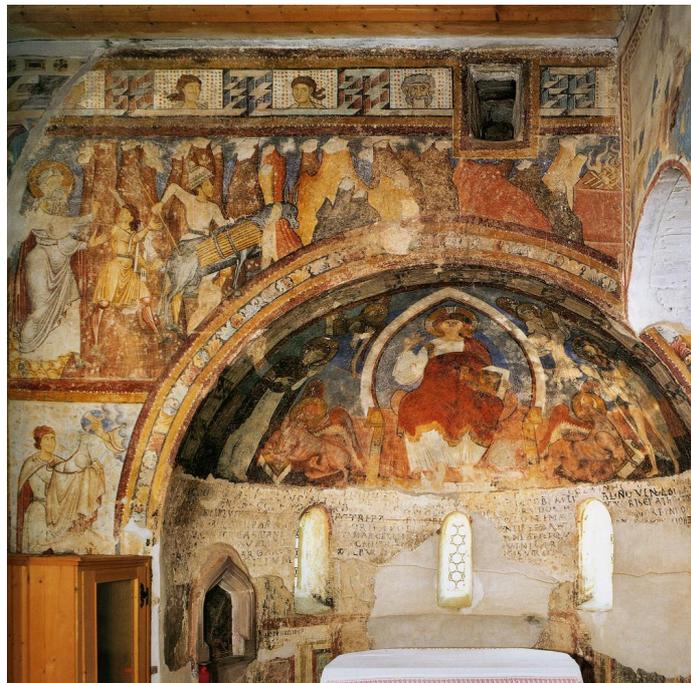


Abb. 10:  
Grissian,  
St. Jakob,  
Altarraum  
mit Isaak-  
Opfer

### 3 Mittelalter: Isaak-Christus-Typologie

Das Mittelalter führt eine umfassende kirchliche Präsenz des Abrahams-Themas herbei. Das Opfer Abrahams tritt jetzt an einer Vielzahl von Bildorten in Architektur und Ausstattung des Kirchengebäudes auf. Seinen Bezug allein zum Altarraum hat es aufgegeben. Stattdessen findet es sich auf Tympana, Kapitellen, Glasfenstern, in Wandmalerei, auf Textilien und Goldschmiedearbeiten. Das Tympanon des Seiteneingangs von *San Isidoro* in León sei hier stellvertretend genannt. Es ist noch ganz von der Darstellungsart und Typologie spätantiker Diptychen geprägt.

Ein völlig neuer Diskurs aber entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 12. Jh.s aus der Neukzentuierung der Vorszene. Das Gespräch von Vater und Sohn nach Gen 22,7–8 gerät zur heilstheologischen Verhandlung über das Handeln Gottes und das christliche Sohnesopfer. Isaak ist nun unmittelbar der antizipierende Typus Christi. Der neue Diskurs überformt die Ikonographie christologisch und vereinnahmt sie für die ekklesiologische Symbolik des 12. Jh.<sup>18</sup>

An drei ausgewählten Bildschöpfungen des 12. Jh.s lässt sich diese christologische Zuspitzung der Gesten und Requisiten nachverfolgen. In der *Jakobskirche* von Grissian in Südtirol verteilen sich Vorszene und Opfer gleichgewichtig auf die Hälften der Apsisstirnwand (Abb. 10), wenn auch der nachträgliche Einbau eines Turmkompartimentes die Opferszene größtenteils stellt hat.<sup>19</sup>

Der ansteigende Apsisbogen wird in der Vorszene aufgenommen als Aufstieg auf den Berg Morija (Gen 22,2), der in ein dichtes Bergland verlegt ist. Dabei tritt aber eine bemerkenswerte Abweichung vom Text auf. Ein Diener treibt den mit Holzbündeln beladenen Esel hinauf zur Opferstätte. Isaak schultert stattdessen auf ungewöhnliche Weise ein Schwert. Der rituelle Charakter des Schwertes wird unterstützt durch ein kurzes Tuch, das Isaak über der Armbeuge wie das Manipel eines Priesters führt.<sup>20</sup> In den Attributen Isaaks klingen damit die Konnotation von Opferndem und Opfertgabe in der Gestalt Christi an. Die Wandmalerei greift einen Gedanken des Origenes auf, nach dem Isaak, wie Christus, Priester und Opfer zugleich war.<sup>21</sup> In Grissian ist Isaak eingebunden in den Dialog mit dem Vater, der mit erhobenem Zeigefinger gleichsam auf den Gehorsam gegenüber Gott verweist. Die Transformationen der Ikonographie erklären sich somit als selbständiger liturgietheologischer Diskurs im Medium des Bildes. Im Opfergang Isaaks, über dem Altarraum

<sup>18</sup> Eine materialreiche Studie bietet U. SCHWAB, *Zum Verständnis des Isaaks-Opfers in liturgischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters*, in: FMSt 15 (1981) 435–494.

<sup>19</sup> Vgl. O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1990; H. STAMPFER/Th. STEPPAN, *Die romanische Wandmalerei in Tirol*, Regensburg: Schnell&Steiner 2008, 217, Abb. 72.

<sup>20</sup> Vgl. Stampfer/Steppan, *Die romanische Wandmalerei in Tirol*, Abb. 71, allerdings ohne Kommentar dieser Besonderheiten im Begleittext 217.

<sup>21</sup> Vgl. Origenes, *In genesim homiliam* 8 (GCS 29) 77–92.

von Grissian, werden zugleich der Kreuzestod Christi und die Theologie des Messopfers verhandelt.

Der Behang im *Dom zu Halberstadt* von 1150, der sog. Abraham-Engel-Teppich, bestätigt die neue christologische Interpretation von Gen 22 durch einen erklärenden Titulus im Bildrahmen (Abb. 11).<sup>22</sup> Isaak, durch die Namensbeischrift herausgehoben, schultert nun selbst die Holzbalken, während der Vater – ganz nach der Bildkonvention – mit Feuer und Schwert vorausgeht. Der Bildkommentar über der Szene spricht mit klaren Worten die zeit-spezifische christologische Lesart der alttestamentlichen Begebenheit an: „(Hic) ducit puerum Christi iussu cruciandum“ – „Hier führt er den Knaben auf Weisung Gottes (wörtlich: Christi) zum Kreuzigen.“



Abb. 11: Halberstadt, Domschatz, Abraham-Engel-Teppich

Vielleicht die ergreifendste Fassung dieses neuen Bildverständnisses bietet der *Ingeborg-Psalter* in Chantilly.<sup>23</sup> Dieser Psalter, um 1200 für die Frau des französischen Königs Philipp II. geschaffen, versteht es, die übereinander angeordnete Doppelszene in der Figur Isaaks zu verschränken (Abb. 12). Oben ist Isaak mit zwei Holzbündeln beladen, die sich über seinen Schultern X-förmig auftürmen. Die Art des Holztragens Isaaks weckt unmittelbar Assoziationen an den Kreuzweg Christi. In den leeren Bildgrund über dem Kopf ist die Frage Isaaks eingeschrieben: *Hier sind Feuer und Messer, wo aber ist das Brandopfer? Gott wird dafür sorgen*, ist die Antwort des Vaters. „*Pater ecce ignis et ligna. Ubi est victima holocausti? Filii, deus providebit*“. In der Szene darunter weist der Engel mit dem Finger quer durch das Bild auf den Widder, der sich im Gebüsch verfangen hat. Von der Invention dieses zeigenden Engels bis zur Pose des fragenden Knaben ist die Bildfassung voll feiner Beobachtung der Charaktere und der Situationsschilderung.

<sup>22</sup> Vgl. A. PREIß, *Der Abraham-Engel-Teppich im Dom zu Halberstadt – Bildprogramm und Aufhängungsort*, in: M. ALTRIPP/C. NAUERTH (Hg.), *Architektur und Liturgie*, Wiesbaden: Reichert 2006, 251–264.

<sup>23</sup> Vgl. dazu F. DEUHLER, *Der Ingeborg-Psalter*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalten 1985.



Abb. 12: Chantilly, Musée Condé, Ingeborg-Psalter

In der Kunst um 1200 ist schließlich der Höhepunkt der heilstheologischen Typologie erreicht, die gleichsam im Schattenbild das Licht des Heils antizipiert.<sup>24</sup> Die seit karolingischer Zeit betriebene typologische Schriftauslegung gipfelt in der ekklesiologischen Symbolik eines Sicardus und Durandus.<sup>25</sup> Das Opfer Abrahams hat nun in der Kreuzigung Christi seine Entsprechung gefunden. Der *Klosterneuburger Altar* (1180) wird beide Themen der Hauptachse

<sup>24</sup> Vgl. H. FILLITZ/M. PIPPAL, *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 1987, 201–219: 211–213; ferner A. ARNULF, *Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen Quellen biblischer Typologien von der Spätantike bis 1200*, in: *WJKg* 48 (1995) 9–41.

<sup>25</sup> Vgl. B. REUDENBACH, *Das Taufbecken des Reiner von Huy in Luettich*, Wiesbaden: Reichert 1984.

zuweisen und den Veränderungen des Bildverständnisses Rechnung tragen, wenn der Titulus nun lautet: „*Oblatio Isaac*.“<sup>26</sup> Aus dem Opfer Abrahams ist die Opferung Isaaks geworden. Der Fokus hat sich auf den Knaben verlagert. Die Isaak-Christus-Typologie, die schon bei Philo von Alexandria zu finden ist, beherrscht nun die Bildexegeese der Zeit um 1200 n. Chr.<sup>27</sup>

#### Exkurs: Verlagerung in neutestamentliche Themen

Der Höhepunkt kündigt wie so oft auch eine Wende an. Die subtilen alttestamentlichen Typologiebildungen erweisen sich im Laufe des 13. Jh.s als antiquiert und von einer neuen Wahrnehmung von Natur, Individualität und Wissenschaft überholt. Der symbolischen Welterklärung folgt eine kausale, die die theologische Reflexion über das Sohnesopfer dichter an die Aussagen des Neuen Testaments heranführt. Der Diskurs verlagert sich in neutestamentliche Bildfassungen. Der Westen und der Osten gehen dabei unterschiedliche Wege, die hier als Exkurs kurz angesprochen werden.

Für den Westen bietet das Freiburger *Münster Unserer Lieben Frau* (Abb. 13) ein hervorragendes Beispiel der eucharistietypologischen Umformung. Das komplexe Bildprogramm des Turmportals ist nicht nur marianisch, sondern zutiefst ekklesiologisch, wie J. Sauer gezeigt hat.<sup>28</sup> Das trichterförmige Skulpturenportal mit Maria-Ecclesia am Trumeau inszeniert den Eingang als Zugang zur Heilstiftung der Kirche und der ihr anvertrauten Sakramente. In der Szene der Geburt Christi über dem rechten Portal wird über die Zärtlichkeit der Mutter zum Kind hinaus ein Diskurs von Opfer und Opfergabe eingeschrieben. Maria liegt auf einem Bett, das mit kostbaren Tüchern belegt ist und unter dem Altar-Stipes hervorschauen. Wiederum, wie in den enkaustischen Wandikonen des Sinai, sind liturgische Realien in einen biblischen Kontext eingefügt. Der gekrönte Engel zur Seite mit dem brennenden Altarleuchter verdichtet vollends die Assoziation an den liturgischen Altar wie auch die Halbfigur des Weihrauch schwenkenden Engels.<sup>29</sup> Im neutestamentlichen Geburtsbild ist hier assoziativ das eucharistische Sohnesopfer auf dem Altar angedeutet.

Auf einer Tüchleinmalerei, wohl für eine Tasche zur Aufbewahrung des Kelchtuches (Korporale), im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln werden die Ebenen von Funktion und Bedeutung auf subtile Weise verschränkt.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Die Inschrift des Klosterneuburger Altars lautet: „Das teure Kind zu opfern legt es der Vater auf den Altar“; vgl. Fillitz/Pippal, *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, 212.

<sup>27</sup> Ausführlich bei von Erffa, *Ikonologie der Genesis*, 125–128; ferner R. ALBERTZ, *Isaak*, in: *TRE* 16 (1987) 292–298.

<sup>28</sup> Vgl. J. SAUER, *Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg 1924; zuletzt umfassend D. G. MORSCH, *Die Portalhalle im Freiburger Münster*, Münster: Waxmann 2001.

<sup>29</sup> R. SCHUMACHER-WOLFGARTEN, *Der Lichtträger im Weihnachtsbild*, in: *FDA* (2005) 307–316.

<sup>30</sup> Vgl. F. G. ZEHNDER (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung, Aus-*

Die Seidenmalerei aus der Werkstatt von Stefan Lochner formt die Geburt Christi in eine Anbetungsszene um, bei der Maria und Josef vor dem neugeborenen Kind niederknien. Das Kind liegt auf einem weißen Tuch, das dem realen Korporale gleicht, auf das Kelch und Brotschale der eucharistischen Gaben gestellt werden. Der nackte Christusknabe und die Hostie der Eucharistie korrelieren in der Schaufrömmigkeit der mittelalterlichen Eucharistieverehrung.

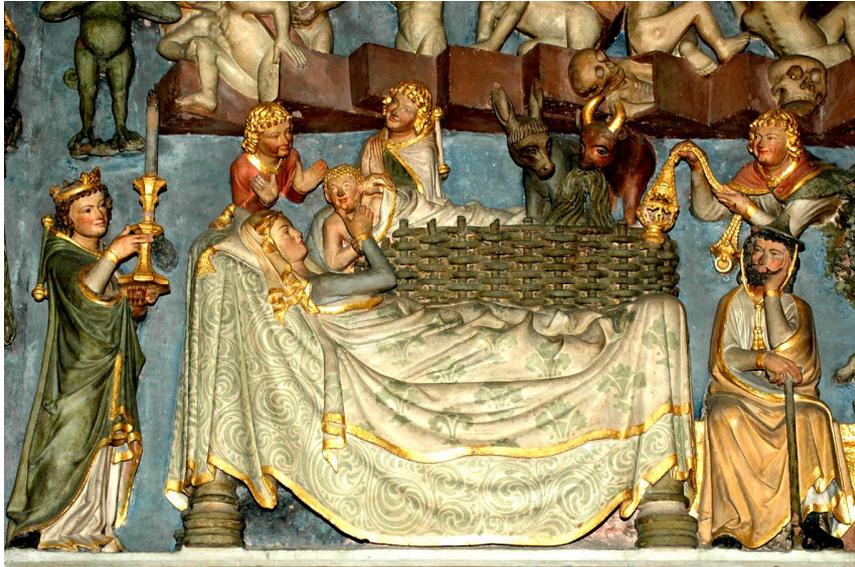


Abb 13: Freiburg, Münster unserer Lieben Frau, Turmvorhalle, Tympanon

Im Osten verlagert sich der Diskurs in ein anderes neutestamentliches Bildthema: die Darbringung im Tempel. Auch hier verändert sich die Bildformulierung im Laufe des 12. Jh.s signifikant. Der Christusknabe, der von Maria mit weit vorgestreckten Händen an Simeon gereicht wird, wird dabei in der Bildmitte über den Altar gehalten. Eine liturgiebezogene Passionsfrömmigkeit formt nicht nur einzelne Bildfassungen um, sondern sie kreierte durch Bildverschränkungen, Bildverweise und ausgekoppelte Andachtsbilder (Ikonen) eine umfassende Rhetorik des erlösenden Leidens. Vor dem Hintergrund von festtagsbezogenen Homilien und den Verknüpfungen des Tagesoffiziums etabliert sich eine neue liturgische Ikonographie, die Bildgeschehen und liturgische Handlung auf das engste zusammenführt und den Betrachter und Beter zu Mitgefühl und Anteilnahme bewegt.

Von besonderer Eindringlichkeit war die achsiale Kombination von Darbringung und Kreuzigung Christi in den Bildprogrammen der Kirchen des

---

*stellungskatalog*, Köln 1993, 338, Nr. 52.

12. und 13. Jh.s. Die *Sakli Kilise* in Göreme/Kappadokien und die *Panteleimon* Kirche von Nerezi/Makedonien (1164) lassen erkennen,<sup>31</sup> wie diese Verschränkung der Bildgehalte zonenübergreifend inszeniert wurde, wenn etwa die Prophetin Hanna aus der Darbringung der unteren Zone hinauf weist auf den Gekreuzigten darüber und mit entrolltem Rotulus von dem spricht, der zur Erlösung Israels bestimmt ist (Lk 2,38).<sup>32</sup>

Andere Analogiebildungen betreffen die Gottesmutter mit tränenverschleiertem Blick, die die Passion des Kindes voraussieht, oder Simeon, der als Einzelfigur aus der Darbringungsszene herausgelöst, die Arme um das dargereichte Kind wie einen liturgischen Löffel (*labis*) formt, wobei zusätzlich der Christusknabe die Stola des Diakons trägt und mit nackten überkreuzten Beinen auf die Passion verweist. In *Lagoudera* (1196) auf Zypern regen derartige liturgiebezogene Wandikonen zuseiten des Templons zur affektiven Teilhabe an dem erlösenden Leiden an (Abb. 14). Der Diskurs über das Kind als liturgische Opfergabe verlagert sich somit im Osten wie im Westen weg von der typologischen Gegenüberstellung mit dem Opfer Isaaks hin zur visuellen Aufladung der neutestamentlichen Themen selbst – im Westen geschieht dies vorrangig im Geburtsbild Christi, im Osten in der Darbringung Christi im Tempel.



Abb. 14: *Lagoudera/Zypern, Panagia, Einzelbild des Naos*

<sup>31</sup> Vgl. I. SINKEVIC, *The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden: Reichert 2000.

<sup>32</sup> Vgl. H. MAGUIRE, *The iconography of Symeon with the Child in Byzantine art*, in: DOP 34/35 (1980/81) 261–269; B. SCHELLEWALD, *Und es ward Bild... Zum Verhältnis von Bild und Text in byzantinischen Sakralräumen*, in: S. EHRLICH/J. RICKER (Hg.) *Mittelalterliche Weltdeutung in Text und Bild*, Weimar: Verlag und Datenbanken für Geisteswissenschaften 2008, 47–76.

#### 4 Neuzeit: Glaubenszeugnis und Vaterliebe im Widerstreit

In der Neuzeit bewahrt das Bild des Opfer Abrahams seinen angestammten Platz unter den Hauptszenen der alttestamentlichen Zyklen. Die Suche nach neuen schlüssigen Bildlösungen bestimmt die Ikonographie. Die Pose des gebundenen Knaben, der auf dem Altar kniend und ergeben seinen Opfertod erwartet, war nicht länger glaubwürdig. Die Bilder wurden am veränderten Verständnis von Körper, von Bewegung und innerer Bewegtheit neu ausjustiert. Dabei liefern antiker Opferszenen motivische Impulse, etwa bei Andrea del Sartos Bild von 1572 in der Gemäldegalerie in Dresden, der das Aufknien Isaaks auf den Altar von antiken Laokoon-Darstellungen ableitet.<sup>33</sup>

Der Fokus der Bilder des ausgehenden 16. und 17. Jh.s liegt fortan auf der Erfassung der Charaktere der Protagonisten und der Glaubwürdigkeit ihres Handelns. Isaak ist nicht länger das gehorsame Kind, sondern ein Jüngling,<sup>34</sup> der die Todesnot an seinem Körper physisch und psychisch erfährt und sich gegen sein Schicksal aufbäumt. Die neue Wirklichkeitsnähe wird nun durch Verdichtungen der Komposition, durch Beleuchtungseffekte und durch Gesten innerster Anspannung ins Bild gesetzt.

Entscheidende Zuspitzungen gewinnt die Historienmalerei Rembrandts dem Thema ab, in den beiden Fassungen von St. Petersburg (1636) und München (1637).<sup>35</sup> Rembrandt überwindet die Konflikte der tradierten Bildfassungen, die Abraham bislang mit ausgestreckten, wie Balance suchenden Armen zeigten (Abb. 15). Er schreibt die Komposition vollständig in die vertikale Bildachse um, so dass der Engel nicht mehr von der Seite, sondern von oben erscheint. Abraham nimmt er als Dreiviertelfigur zurück und lenkt den Blick ganz auf Isaak, der den Bildvordergrund als gefesseltes, entblößtes Opfer einnimmt.

Rembrandt verknüpft erstmalig die drei Figuren durch die agierenden Hände Abrahams. Die eine Hand öffnet sich unter dem Zugriff des Engels, die andere presst das Gesicht Isaaks nieder. In diesen, sehr ähnlich geschilderten Händen liegt das Spannungspotential des Bildes. Das alttestamentliche Drama ist ganz auf den Todesmoment zugeschnitten, der den Atem stockenden lässt. Im letzten Augenblick verhindert der Engel das Blutopfer und wie erlöst entgleitet Abrahams Hand das Messer.

<sup>33</sup> Vgl. A. MAYER-MEINTSCHEL, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke*, Dresden 1984, 296, Tafel 10.

<sup>34</sup> Zur Altersdiskussion vgl. Schwab, *Zum Verständnis des Isaaks-Opfers in liturgischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters*, 454, und von Erffa, *Ikonologie der Genesis*, 172f.

<sup>35</sup> Vgl. M. DEKIERT, *Rembrandt. Die Opferung Isaaks*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2004.



Abb. 15: München, Alte Pinakothek, Rembrandt, *Opferung Isaaks*

Caravaggio hatte wenige Jahre zuvor im Bild der Uffizien in Florenz von 1603 eine vergleichbare Aufladung des Geschehens vorgenommen (Abb. 16). Statt des sakralen Hochformats entschied er sich für das Querformat, mit dem er alle Protagonisten – auch den allzu menschlichen Engel – in eine gemeinsame Handlungsebene bannt. Auch hier wird das Geschehen durch die Verkürzung der Figuren dicht an den Betrachter gerückt. Nicht Abraham, der zögerlich wirkt, sondern Isaak und das im Licht glänzende Messer steht im Fokus der Pathos geladenen Szene der Gewalt.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Vgl. J. HELD, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin: Reimer 1996, 74–76.

Für Abraham mit kahlem Schädel hat Caravaggio eine zeitgenössische Person portraitiert. Es ist derselbe Kopf, der zwei Jahre vorher in der Contarelli-Kapelle in *S. Luigi dei Francesi* bereits als Evangelist Matthäus auftritt, so als seien zwei Rollen mit demselben Schauspieler besetzt. Hier aber ging es ausschließlich darum, mit dem Portrait eines Zeitgenossen den Verismus der Szene zu verdichten. Dem gegenüber bleibt Rembrandt beim traditionellen Altersporträt Abrahams, das von Überraschung und himmlischer Schau geprägt ist.



Abb. 16: Rom, S. Luigi dei Francesi, Caravaggio, *Isaak-Opfer*

Bei Caravaggio schreit Isaak unter dem festen Griff des Vaters in höchster Todesnot. Bei Rembrandt windet sich der gefesselte Isaak in panischer Angst. Der Vater vermag diese Todesschreie nicht zu ertragen und erstickt mit seiner Hand die Schreie des Sohnes. Die Bildfassungen von Caravaggio und Rembrandt sind beide auf ihre Weise Wiedergaben physischer Gewalt. Sie beschreiben Täter-Opfer-Geschehen.

Hintergrund dieser neuen Sicht des Themas ist nicht zuletzt die Neuakzentuierung des Märtyrerbildes als Bestrebung der katholischen Reform. Die Kritik an der spätmittelalterlichen Heiligenverehrung und deren Reliquienpraxis hatte dazu geführt, dass im 16. Jh. auch das Bild des Martyriums selbst als Glaubwürdigkeitsnachweis konzipiert war. Das Grauen der Folter und der Todesdrohung stand den Beteiligten ins Gesicht geschrieben. In diesem Todesmoment bekannte der Märtyrer seinen Glauben an Gott.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Vgl. Held, Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, 76; A. TÖNNESMANN, *Kleine*

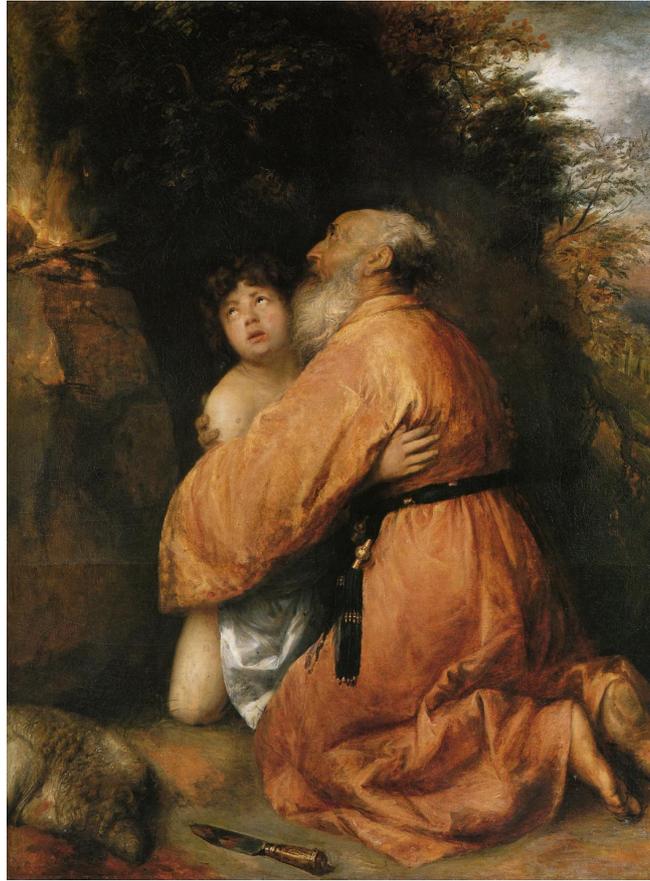
Der Moment des Todes ist auch die Zuspitzung, die am deutlichsten bei Rembrandt auftritt. Abraham entgleitet das Messer. Der Augenblick des abgewendeten Todes steht gleichsam still. Dabei ist das Messer erkennbar ein Schächtmesser. Futteral und Schleifstange zum Wetzen erinnern an jüdisches Ritual, wodurch die Bildfassung noch dichter wird. Die Wege der Historienmalerei des Goldenen Zeitalters und der katholischen Reform, etwa der Bologneser Schule, gehen eigene Wege. Die altniederländische Malerei wird das Abraham-Isaak-Thema als Paradigma einer protestantisch gefärbten Tugendlehre aufgreifen und in der Glaubensprüfung Abrahams den Widerstreit von göttlicher Weisung und väterlicher Liebe aufzeigen.

In einem Bild von Jan Lievens im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (1637) erfährt diese emotionale Komponente gleichsam ihre Fortsetzung (Abb. 17) und die Bildtradition wird aufgebrochen zu einer abgeklärten Sicht der Vaterliebe.<sup>38</sup> Nach dem guten Ausgang der göttlichen Prüfung liegen sich Abraham und Isaak in den Armen. Der Vater drückt seinen geliebten Sohn an sich. Dieser, bleich und traumatisiert, erwidert die Umarmung. Der getötete Widder, das Blut verklebte Messer und das flackernde Feuer auf dem Altar sind die letzten Referenzen an das biblische Geschehen. Von dem heilsgeschichtlichen Geschehen bleibt ein ergreifendes Bild der Vaterliebe zurück. Wie ein Patrizier gekleidet umfängt Abraham den von Gott ein zweites Mal geschenkten Sohn und eröffnet dem Bild weltliche Konnotationen einer Patriziergesellschaft. Mit dieser Emanzipation des Abraham-Isaak-Themas ist auch ein vorläufiger Schlusspunkt unter die Bildverhandlung des theologischen Themas gesetzt.

---

*Kunstgeschichte Roms*, München: Beck, 2002, 163; ferner G. WIMBÖCK, *Guidi Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg: Schnell&Steiner 2002.

<sup>38</sup> Vgl. Ch. TÜMPEL (Hg.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst. Ausstellungskatalog Münster*, Zwolle 1994, Nr. 15, 238; Abb. 239.



*Abb. 17: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Jan Lievens, Abraham und Isaak umarmen einander nach dem Opfer*

**Bildnachweise:**

*Abb. 1* nach Straub (Anm. 2) Taf. 2; *Abb. 2* nach Kraeling (Anm. 3) Taf. 5; *Abb. 3* nach Weiss/Netzer (Anm. 4) Abb. 83; *Abb. 4* nach Gehrke (Anm. 11) Taf. 12; *Abb. 5* nach A. FERRUA, *Catacombe sconosciute*, Florenz: Nardini 1990, 68; *Abb. 6* nach Waetzoldt (Anm. 12) Nr. 342; *Abb. 7* nach Das Museum (Anm. 13) Nr. 48; *Abb. 8* nach Deichmann I (Anm. 16) Taf. 299; *Abb. 9* nach Weitzmann (Anm. 17); *Abb. 10* nach Stampfer/Steppan (Anm. 20) Abb. 71; *Abb. 11* nach Preiß (Anm. 22) Taf. 41; *Abb. 12* nach Deuchler (Anm. 23) fol.; *Abb. 13* nach Schumacher-Wolfgarten (Anm. 29); *Abb. 14* nach A. und J. A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus*, London: Trigraph 1985, Abb. 85; *Abb. 15* nach Dekiert (Anm. 35); *Abb. 16* nach Held (Anm. 36) Abb. S. 74; *Abb. 17* nach Tümpel (Anm. 38) Abb. 239.