

## Jerusalem in Braunschweig

### *Zur Darstellung der Kreuzrestitution in den mittelalterlichen Wandmalereien des Doms St. Blasii*

Johannes Wienand

Gottfried von Bouillon hatte sein Ziel erreicht. Am Ende eines langen und beschwerlichen Kreuzzuges nahm das Kreuzfahrerheer im Sommer des Jahres 1099 Jerusalem ein. Die gottlosen Bewohner der Heiligen Stadt wurden im Namen des Herrn niedergemacht, und Gottfried selbst zog in einer bemerkenswerten Prozession in Jerusalem ein: Albert von Aachen schildert in seiner Geschichte des Kreuzzugs, wie Gottfried seine Rüstung und das leinene Gewand ablegte und dann barfuß Jerusalem durch das zum Ölberg hin gelegene Tor betrat, um am Grab Christi unter Tränen, Gebeten und Lobgesängen Gott für die Erfüllung seiner Wünsche zu danken.<sup>1</sup>

Der spektakuläre Einzug des Kreuzfahrers in die Heilige Stadt war präzise choreografiert. Als Blaupause der Inszenierung dienten Erzählungen über den Einzug des oströmischen Kaisers Herakleios (reg. 610–641) in Jerusalem. Im Jahr 630 hatte Herakleios in Jerusalem die Reliquie des Heiligen Kreuzes restituiert, die zuvor vorübergehend an

1 Albert von Aachen *Historia Ierosolimitana* 6.25: *dux Godefridus ab omni mox strage se abstinens ... exutus lorica et linea veste, nudatis pedibus muros egressus in circuitu urbis in humilitate processit, ac per eam portam que respicit ad montem Olivarum introiens, ad sepulchrum Domini Iesu Christi filii Dei vivi presentatus est, in lacrimis, orationibus et divinis laudibus persistens, et Deo gratias agens quia videre meruit quod illi semper fuit in summo desiderio*. Eine zweisprachige Ausgabe mit kommentierter englischer Übersetzung der *Historia Ierosolimitana* bietet Edgington 2007. Zu Gottfried von Bouillon siehe John 2018. Die politische Semantik der triumphalen Stadteinzüge in Jerusalem bei den ersten Kreuzfahrern hat Anca 2010 analysiert.

das persische Großreich verlorengegangen war.<sup>2</sup> Den späteren Darstellungen zufolge verschloss sich das Stadttor auf wundersame Weise, als Herakleios zu Pferde und in vollem kaiserlichem Ornat in die Heilige Stadt ziehen wollte. Ein Engel sei dann erschienen und habe dem Kaiser das Beispiel Christi in Erinnerung gerufen, der demütig und nicht in herrscherlicher Pracht in Jerusalem eingezogen sei. Herakleios sei daraufhin vom Pferd gestiegen, habe seine Insignien abgelegt und das Stadttor zu Fuß durchschritten – eine paradigmatische Geste der Demut vor Gott, deren Ausdruckskraft sich Gottfried von Bouillon knapp ein halbes Jahrtausend später bei seinem Einzug in Jerusalem zu eigen machte.

Gottfrieds Zeitgenossen werden die historische Referenz erkannt haben, denn die Legende der Kreuzrestitution und damit auch die Erzählung von Herakleios' Einzug in Jerusalem war weit verbreitet: Auf vielfältige Weise ziehen sich Erinnerungsspuren an den Perserfeldzug des Herakleios, an die Rückgewinnung der bedeutenden Reliquie und an ihre Restitution in der Grabeskirche durch die spätantike und mittelalterliche Literatur – mit besonders prägenden Darstellungen in den griechischen und lateinischen Dossiers über das Leben des Heiligen Anastasius, in den Chroniken des sogenannten Fredegar, den Werken des Beda Venerabilis und des Paulus Diaconus sowie in der *Chronographia tripartita* des Anastasius Bibliothecarius.<sup>3</sup> Den wirkmächtigsten Träger der Kreuzrestitutionstradition aber stellten seit dem Frühmittelalter die Feiern zur *Exaltatio Sanctae Crucis* («Kreuzerhöhung») dar, mit denen jährlich am 14. September in kirchlichen Lesungen an die Restitution der Kreuzreliquie erinnert wurde: Ein liturgischer Text im Besonderen, der in diesem Umfeld verortet ist – die *Reversio sanctae crucis* (BHL 4178) –, hat die mittelalterliche Sicht

- 2 Überlegungen zur Symbolik der Kreuzrestitution: Drijvers 2002 und Howard-Johnston (2022); zum zeithistorischen Kontext: Viermann 2021, bes. S. 261–283 (mit weiteren Literaturverweisen); zur Kreuzrestitution im Kontext der oströmischen Triumphideologie: Wienand et al. 2017, S. 21; zur iranischen Perspektive: Payne 2015, S. 177–180; s. a. ders. 2016, bes. S. 227f.
- 3 Die griechischen Lebensbeschreibungen zu Anastasius dem Perser (BHG 84–90) hat Flusin 1992 ediert und kommentiert, zur lateinischen Tradition siehe Franklin 2004; die übrigen genannten Quellen: *Fredegarii et aliorum chronica* 4.64 pp. 152–154 ed. Krusch (MGH SS RM 2); *Bedaee chronica maiora* pp. 310–312 ed. Mommsen (MGH AA 13); *Pauli historia Langobardorum* p. 128 ed. Bethmann/Waitz; *Anast. Bibl. chron. tripartita* pp. 185–208 ed. de Boor.

auf die Kreuzrestitution maßgeblich geprägt.<sup>4</sup> Im Zeitalter der Kreuzzüge kam es vor diesem Hintergrund zu einer regelrechten Hochzeit der Herakleios-Rezeption:<sup>5</sup> Mit dem Sieg über die heidnischen Feinde, mit der Rückgewinnung Jerusalems und mit der Restitution der Heilig-Kreuz-Reliquie galt der spätantike Herrscher geradezu als Protokreuzfahrer – sein Einzug in Jerusalem und die Kreuzrestitution wurden als bedeutende Errungenschaften christlicher Herrschaft gefeiert.

Die mittelalterliche Rezeption der Kreuzrestitution hat auch in Braunschweig ihre Spuren hinterlassen: In der romanischen Stiftskirche St. Blasii – dem Braunschweiger Dom – ist im 13. Jahrhundert als Teil der Wandgestaltung ein Freskenzyklus zum Heiligen Kreuz entstanden, der nicht nur zu den künstlerisch anspruchsvollsten hochmittelalterlichen Wandmalereien im deutschsprachigen Raum zählt,<sup>6</sup> sondern auch zu den eindrucklichsten bildlichen Reflexen der kreuzfahrerzeitlichen Herakleios-Tradition. Das Sakralbauwerk hatte Hein-

- 4 Grundlegend zu den *Exaltatio Sanctae Crucis*-Feiern und den entsprechenden liturgischen Texten: Borgehammar 2009; zur engen Beziehung zwischen der *Reversio* und einem von Borgehammar neu entdeckten predigtartigen Text mit dem Titel *Sermo de exaltatione sanctae crucis* (BHL 4181a) siehe auch unten die Hinweise bei Anm. 95. Die *Legenda aurea*, die verschiedentlich zur Deutung des Braunschweiger Heilig-Kreuz-Zyklus herangezogen wurde (so beispielsweise von Brenske 1988), ist dagegen erst nach den Wandmalereien entstanden und kann für deren Interpretation keine Rolle spielen: Die frühesten datierten Handschriften aus dem deutschsprachigen Raum stammen aus den 1280er Jahren (Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 13029; Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 629), verfasst wurde die *Legenda aurea* wohl in der ersten klösterlichen Phase des Jacobus de Voragine in den 1250er bzw. frühen 1260er Jahren. Die wichtigste Vorlage für die Herakleios-Erzählung der *Legenda aurea* ist ebenfalls die *Reversio sanctae crucis*, also dieselbe Quelle, die auch den entsprechenden Szenen im Braunschweiger Dom zugrunde lag. Zur *Legenda aurea*: Häupli 2. Aufl. 2022 Bd.1).
- 5 Zu den Grundzügen und Tendenzen der Herakleios-Rezeption im Mittelalter: Sommerlechner 2003; Baert 2004; Sirotenko 2020.
- 6 Schnaase 1872, S. 523 nannte die mittelalterlichen Fresken im Braunschweiger Dom »das größte Werk deutscher Wandmalerei«. Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 165 spricht von »einer großen und bedeutenden, domartigen spätromanischen Stiftskirche als Fürsten- und mit Otto IV. sogar Kaisergrablege, in welcher qualitätsvolle Wandmalereien einen prägenden Eindruck auf jeden Betrachter hinterließen«. Demus 1968, S. 102 zufolge handelt es sich, abgesehen nur von der bemalten Holzdecke der Hildesheimer Michaeliskirche, »um die reichste und ... wohl auch künstlerisch bedeutendste spätromanische Ausstattung Niedersachsens«.

rich der Löwe im Jahr 1173 als Kollegiatstiftskirche in unmittelbarer Nähe zu seiner Burg Dankwarderode errichten lassen – mit der Verbindung von weltlichem und sakralem Zentrum schuf er damit kurz nach der Rückkehr von seiner eigenen Reise nach Jerusalem eine königsgleiche Pfalzanlage in Braunschweig.<sup>7</sup> Eine aufwendige mittelalterliche Ausgestaltung der drei Langhäuser, des Kreuzschiffes und des Chors mit Secco-Malereien wurde 1845 unter einer späteren Übermalung wiederentdeckt. Der Bilddekor – dessen Programm möglicherweise noch unter Heinrich dem Löwen konzipiert wurde<sup>8</sup> – konnte über stilistische Merkmale in die 1240er Jahre datiert werden und ist damit wohl unter Herzog Otto dem Kind entstanden,<sup>9</sup> kurz nachdem dieser auf dem Mainzer Hoftag von 1235 die Wiederaufnahme der Welfen in den Reichsfürstenstand erreicht hatte und mit dem neu geschaffenen Herzogtum Braunschweig-Lüneburg belehnt worden war.<sup>10</sup>

- 7 Möglicherweise nach Goslaer Vorbild: Arens 1985, S. 117–149; Meckseper 1995, S. 237–243; Königsfeld/Roseneck 1995; Ehlers/Fenske 1999/2000, S. 18–164. Heinrichs Jerusalem-Reise: *Arnoldi Chronica Slavorum* 1.2–7 ed. Lappenberg (MGH SS RG 14). Nach seiner Rückkehr stiftete Heinrich in Hildesheim eine Kreuzpartikel: MGH DD Laienfürsten- und Dynastenukunden der Kaiserzeit 1, Nr. 95 ed. Jordan. Zu Heinrich dem Löwen: Ehlers 2008 (dort S. 197–212 zur Jerusalemreise).
- 8 Dies wird angenommen beispielsweise von Klamt 1968, S. 197; Quast 1973, S. 42; Dobbertin 1979, S. 143; Brenske 1988, S. 14f.
- 9 Zur Datierung siehe Brenske 1988, S. 17–23; eine Inschrift im Langhaus nennt einen Johannes Gallicus, der als leitender Künstler für die Wandgestaltung verantwortlich gewesen zu sein scheint. Deutsche Inschriften 35: Stadt Braunschweig I (1993), Nr. 24: NORINT · HOC · O(MN)ES / Q(VO) D · GALLIC(VS) · ISTA / IOHAN(N)ES · PI(N)XIT; die Rekonstruktion der Inschrift ist durch die späteren Überarbeitungen erschwert, auch eine ca. 1938 angefertigte Fotografie von Paul Jonas Meier (von Berges/Rickenberg 1951 als diplomatische Abschrift zitiert) hilft nur bedingt weiter. Die frühere Identifikation des Johannes Gallicus mit dem Hildesheimer Domherrn durch Berges/Rieckenberg 1951 ist widerlegt; siehe dazu Drögereit 1952 und 1953, Meier 1967 und Klamt 1981.
- 10 MGH Const. 2 (ed. Weiland), Nr. 197, S. 263–265 = RI V 1, Nr. 2104 (mit dt. Übers. bei Spieß 3. Aufl. 2009, S. 103–106 = Q 16). Vgl. Brandt 1914, S. 33–46. Allgemein zur Herrschaft der Welfen in Früh- und Hochmittelalter: Schneidmüller 2000 (mit den entsprechenden Ausführungen zu Otto dem Kind in Kap. 7) und ders. 2003. Zur historischen Kontextualisierung der Wandmalereien siehe auch Brenske 1988, S. 13–35. Die besondere Verbindung zwischen Kirche und weltlicher Macht, die in den Wandmalereien des Braunschweiger Domes inszeniert wird, war unter Otto dem Kind auch insofern überaus passend, als seine eigene Mutter den Namen Hele-

Insgesamt über 800 m<sup>2</sup> Bildfelder und ornamentale Verzierungen lassen sich von den ursprünglichen Wandmalereien heute noch rekonstruieren, die sich insbesondere in den östlichen Bereichen der dreischiffigen Basilika, speziell im Chorraum, in der Vierung und im südlichen Querarm erhalten haben.<sup>11</sup> Das Bildprogramm inszeniert einen umfassenden herzoglichen Geltungsanspruch innerhalb eines komplexen Machtgefüges: Den Kontext bilden die sich über mehrere Generationen hinweg erstreckenden Bemühungen um einen Wiederaufstieg der Welfen, der die Interessen der Staufer ebenso berührte wie die Stellung des Bistums Hildesheim, dessen Unabhängigkeit gegenüber dem welfischen Herzogtum auf dem Mainzer Hoftag bestätigt worden war, das aber seinerseits die Diözesangewalt über die Braunschweiger Hofkirche ausübte;<sup>12</sup> ebenso spielten Konflikte mit den Grafen von Everstein und den Herren von Wolfenbüttel eine Rolle.<sup>13</sup>

Die Gestaltung der Wandmalereien im Dom St. Blasii folgt formal den architektonischen Gegebenheiten, mit raumgreifenden Kompositionen in der Hauptapsis und in den Gewölben, mit horizontalen Bildregistern an den Wänden sowie Einzelbildfeldern an den Pfeilern. Eine stilistische und thematische Erörterung des Gesamtprogramms kann hier ebensowenig geleistet werden wie eine umfassende kunsthistorische Kontextualisierung der Bildgestaltung. Detaillierte Untersuchungen des Zusammenspiels von Bilddekor und liturgischer Ausstattung der Stiftskirche als fürstlicher Grablege und sakralem

na trug – wie die Mutter des ersten christlichen Kaisers, der die Kreuzfindung in Jerusalem zugeschrieben wurde; zur Rezeption Helenas siehe Drijvers 1992.

- 11 Grundlegende Analysen der Fresken im Braunschweiger Dom: Klamt 1968, S. 136–173; Brenske 1988; Restle 2001, S. 60–69; Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 164–240, bes. S. 219–230. Speziell zu den Geschlechterstereotypen im Braunschweiger Freskenzyklus siehe auch Wolter-von dem Knesebeck 2016, S. 75–82. Die Inschriften sind publiziert in *Deutsche Inschriften 35: Stadt Braunschweig I* (1993) Nr. 23 (unter kritischem Rückgriff auf die in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte Aufnahme der Inschriften durch Dietrich Mack sowie die Publikation der Inschriften durch Brandes 1863).
- 12 Siehe Garzmann 1976, S. 207 zum Verlauf der Diözesangrenzen in Braunschweig.
- 13 Zur welfischen Politik der 1240er Jahre in diesen erweiterten Kontexten siehe Brenske 1988, S. 24–35.

Zentrum des Herzogstums wurden bereits geleistet,<sup>14</sup> der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die Malereien des südlichen Querarmes – nahe der einstigen Herrscherempore – mit ihrem Fokus auf Jerusalem und das Heilige Kreuz.

Der Heilig-Kreuz-Zyklus – den Stefan Brenske als »mit Abstand größten und künstlerisch eindrucksvollsten Zyklus im Braunschweiger Dom« bezeichnet hat<sup>15</sup> – erstreckt sich in Form einer fortlaufenden Bilderfolge über zwei übereinander angeordnete Register an der Ostwand und setzt sich dann in analoger Weise über zwei Register hinweg an der Südwand des südlichen Querarmes fort (zur Anordnung der einzelnen Szenen in den Bildregistern der beiden Wände siehe Abb. 1). Er besteht aus zwei in sich geschlossenen Erzählsequenzen: Die ersten zehn Szenen stellen die Legende der Kreuzauffindung durch Helena dar (Kreuzauffindungszyklus), die folgenden acht Bilder sind der Kreuzrestitutionserzählung mit der Verschleppung der Reliquie durch die Perser und der Rückführung durch Herakleios gewidmet (Kreuzrestitutionszyklus). Zusammen bilden die vier Register des Braunschweiger Freskenzyklus zum Heiligen Kreuz die umfangreichste bildliche Darstellung der Kreuzauffindungs- und Kreuzrestitutionserzählungen, die sich aus dem Mittelalter erhalten hat.

Die Bildsequenz, die hier näher vorgestellt und historisch eingeordnet werden soll, führt von der Verschleppung und Schändung der Reliquie durch die Perser über den Sieg des Herakleios und die Rückgewinnung des Heiligen Kreuzes bis hin zum Einzug des Kaisers mit der Kreuzreliquie in Jerusalem. Insgesamt umfasst die Szenenfolge acht Bilder (die Szenen 11 bis 18), die sich an der Südwand des südlichen Querhauses als fortlaufend aneinander anschließende Darstellungen beginnend am rechten Ende des oberen Registers (Szenen 11 und 12) über das gesamte untere Register (Szenen 13 bis 18) bis zu dessen rechtem Abschluss erstrecken.

Vom Heilig-Kreuz-Zyklus sind etwa 60 Prozent der ursprünglichen Malsubstanz aus dem 13. Jahrhundert heute noch erhalten – damit besteht speziell in diesem Bereich eine vergleichsweise gute Grundlage für die Erforschung der originalen Bildgestaltung,<sup>16</sup> denn die mittelalterlichen Wandmalereien des Braunschweiger Doms haben unter

14 Hier sei insbesondere auf die Arbeiten von Harald Wolter-von dem Knesebeck verwiesen, speziell auf Wolter-von dem Knesebeck/Hempel 2014.

15 Brenske 1988, S. 36.

16 Brenske 1988, S. 17–19 Anm. 3 u. S. 36–38.

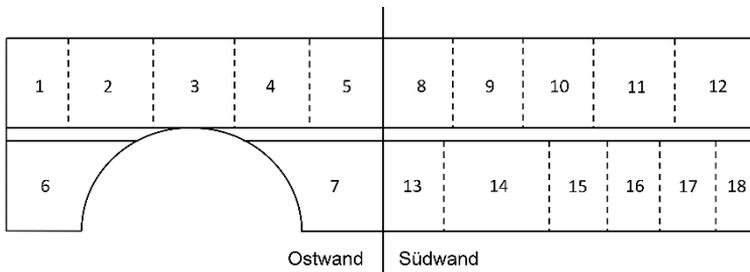


Abb. 1: Schematische Darstellung der Bildanordnung des Heilig-Kreuz-Zyklus im Braunschweiger Dom, Ostwand und Südwand des südlichen Querhauses (Kreuzauffindungszyklus: Szenen 1 bis 10; Kreuzrestitutionszyklus: Szenen 11 bis 18)

den neuzeitlichen Überarbeitungen insgesamt stark gelitten.<sup>17</sup> Mit der Freilegung, Dokumentation und Neufassung der Malereien hat das Herzoglich Braunschweig-Lüneburgische Staatsministerium nach ihrer Entdeckung den früheren Galerie-Inspektor Heinrich Brandes betraut.<sup>18</sup> Vor der Auffrischung und Ergänzung der Originalsubstanz hat Brandes den Linienbestand durchgepaust. Zahlreiche (allerdings nicht alle) seiner Transparentpausen existieren heute noch, sie zählen zu den wichtigsten Zeugnissen der ursprünglichen Konzeption der Malereien, denn die mittelalterliche Wandgestaltung wurde im 19. und 20. Jahrhundert mehrfach künstlerisch überarbeitet, bevor in den Jahren 1954–1955 das gesamte südliche Querhaus durch den Restaurator Fritz Herzig wieder von den Überarbeitungen befreit wurde – die originale Malsubstanz hat die Übermalungen nicht überall unbeschadet überstanden. Ein Teil der Bilder an der Südwand wurde zudem bereits vor ihrer Wiederentdeckung durch den Einbau eines Schornsteins in den 1830er Jahren zerstört.

Ebenso wie die Pausen der späteren Überarbeitungs- und Restaurierungsphasen (Adolf Quensen, Fritz Herzig) befinden sich die erhaltenen Transparentpausen von Heinrich Brandes heute im Landeskirchlichen Archiv Wolfenbüttel. Sie wurden im Jahr 2005 von der Berliner Papierrestauratorin Hildegard Homburger restauratorisch bearbeitet, geordnet und in große Mappen verpackt, dabei behelfs-

17 Allgemein zu den Methoden der Dokumentation und Überarbeitung, die im Braunschweiger Dom zum Einsatz kamen, siehe Hentschel/Aßmann 2002.

18 Brandes' eigene Darstellung: Brandes 1863.

weise aufgelistet und parallel durch den Braunschweiger Fotografen Klaus G. Kohn fotografiert.<sup>19</sup> Die Brandes-Pausen lagern heute in großen Holzkisten, die übrigen in großen Museumsmappen. Zuvor waren die Pausen über Jahrzehnte hinweg über dem gläsernen Windfang im Eingangsbereich des Domes aufbewahrt worden und hatten dort so gelitten, dass einige nur noch fragmentarisch erhalten sind.<sup>20</sup> Speziell die Pausen zum Heilig-Kreuz-Zyklus sind heute noch in einem vergleichsweise guten Zustand, und durch die aktuellen Fotos sind diese wichtigen Dokumente für die Forschung gut zugänglich.<sup>21</sup>

Ausgehend vom heutigen Zustand des Wanddekors lässt sich über einen kritischen Abgleich mit den Brandes-Pausen der mittelalterliche Heilig-Kreuz-Zyklus im Braunschweiger Dom hinreichend genau rekonstruieren, um ihn als bedeutenden Aspekt der hochmittelalterlichen Rezeption der Kreuzrestitution untersuchen zu können. Im Folgenden werden die entsprechenden Szenen 11 bis 18 mit Blick auf ihre vielfältigen Referenzen zur literarischen Tradition diskutiert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den engen Bezügen zu der bereits erwähnten *Reversio sanctae crucis*, einem lateinischen Text aus dem Umfeld der kirchlichen *Exaltatio Sanctae Crucis*-Feiern: Die *Reversio* konnte durch ihre liturgische Bedeutung und ihre weite Verbreitung

- 19 Die restauratorischen Maßnahmen von 2005 bezogen sich auf die Sicherung der Fragmente, nicht auf eine vollständige Rekonstruktion der Pausen. Wegen ihres fragilen Zustands können die Pausen heute nur noch über die Fotografien studiert werden.
- 20 Den Zustand der Pausen vor ihrer Restaurierung dokumentieren die Fotos in Brenske 1988 (zu den entsprechenden Abbildungsnummern siehe die folgende Anmerkung).
- 21 Ältere Schwarzweißfotos der Brandes-Pausen werden vom Rheinischen Bildarchiv, Köln, bereitgestellt (allerdings ohne Herkunftsangaben); entsprechende Aufnahmen der beiden Pausen, die im vorliegenden Beitrag mit den neueren Fotos von Klaus G. Kohn wiedergegeben sind (Pause Nr. 120 = Abb. 1 und Pause Nr. 226 = Abb. 2), werden dort unter der Foto-Nr. RBA 060 670 verzeichnet. Aus dem Bestand an Fotos des Rheinischen Bildarchivs hat auch Brenske 1988 mehrere Pausen reproduziert (Abb. 37 = Szenen 11 und 12; Abb. 42 = Szene 13; Abb. 51 = Szenen 16 und 17), allerdings ebenfalls ohne Angaben zur ursprünglichen Bildherkunft; zudem hat Brenske eine Reihe an Abbildungen aus einer Serie an Fotos der ausgebreiteten Pausen publiziert, zu denen ebenfalls die Herkunftsangabe fehlt (Abb. 5 = Szene 1; Abb. 7 = Szene 2; Abb. 10 = Szene 3; Abb. 11 = Szene 3/4; Abb. 14 = Szene 4; Abb. 17 = Szene 5; Abb. 20 = Szene 6; Abb. 23f. = Szene 7; Abb. 27 = Szene 8; Abb. 30 = Szene 9; Abb. 34 = Szene 10; Abb. 46 = Szene 14; Abb. 49 = Szene 15; Abb. 55 = Szene 18); zu diesen Aufnahmen siehe auch die Hinweise bei Brenske 1988, S. 38 Anm. 12.

eine besondere Wirkung auf die früh- und hochmittelalterliche Erinnerung an die Kreuzrestitution entfalten und sollte nicht nur die Braunschweiger Wandmalereien, sondern auch wenig später noch die *Legenda aurea* maßgeblich beeinflussen, die wiederum die spätmittelalterliche und neuzeitliche Rezeption zutiefst geprägt hat.<sup>22</sup> Wie sich zeigen wird, stellt die *Reversio* die wichtigste literarische Vorlage des Kreuzrestitutionszyklus im Braunschweiger Dom dar – sowohl hinsichtlich der Gesamtkonzeption der Bilderfolge als auch mit Blick auf die Gestaltung der einzelnen Bilder.

### Szene 11: Der thronende Kaiser Herakleios (Abb. 2)

Mit der vorletzten Szene im oberen Bildregister der Südwand des südlichen Querarmes setzen die Darstellungen zur Kreuzrestitutionslegende mit dem thronenden Kaisers Herakleios ein (Szene 11). Das Bild folgt auf die letzte Szene aus der Bilderfolge zur Kreuzauffindungslegende, in der Kaisers Konstantin zu Pferde dargestellt wird, wie er eine Hälfte der zuvor geteilten Kreuzreliquie nach Konstantinopel überführt (Szene 10). Dieses Bild wurde noch vor der Entdeckung der Wandmalereien beim Einbau des Schornsteins zu etwa 60 Prozent zerstört. Es scheint durch die Konzentration auf Konstantin einerseits den erzählerischen Kreis zu schließen und auf das erste Bild des gesamten Zyklus zurückzuweisen, das den kaiserlichen Befehl zur Auffindung des Heiligen Kreuzes inszeniert; zum anderen werden durch die Parallelisierung von Konstantin in Szene 10 und Herakleios in Szene 11 – zumal in ihrem gemeinsamen Bezug auf das Herrschaftszentrum Konstantinopel – die beiden den Zyklus dominierenden Paradigmata christlicher Monarchie nebeneinandergestellt und miteinander verschränkt.<sup>23</sup>

Die Szene 11 zeigt den unter einem Baldachin frontal thronenden Herrscher. Die gekrönte Figur ist in einen festlichen Ornat gekleidet, erhebt die Rechte zum Segensgestus und hält ein Lilienzepher in der Linken. Beiderseits zu den Füßen des Herrschers weisen jeweils sechs kniende männliche Figuren unterschiedlichen Alters in huldigender

22 Die maßgebliche kritische Edition der *Reversio* – und einer mit diesem Text verwandten Predigt mit dem Titel *Sermo de exaltatione sanctae crucis* –, jeweils mit englischer Übersetzung, hat Borgehammar 2009 vorgelegt (dort auf S. 168–179 findet sich auch ein Überblick zur Überlieferung).

23 Zur Szene 10: Brenske 1988, S. 50–52; Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 224.



Abb. 2: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand; Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Foto der von Heinrich Brandes angefertigten Transparentpause der Szene 11: Der thronende Kaiser Herakleios; Brandes-Pause 226 © Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel und Klaus G. Kohn, Braunschweig; Foto: Klaus G. Kohn, Braunschweig

Haltung auf ihn hin. Die zentral thronende Figur wurde zunächst als Konstantin – und damit als eigentlicher Abschluss der Szenenfolge zur Kreuzauffindung – gedeutet,<sup>24</sup> ich schließe mich dagegen Karl Adolf Wiegel, Marcell Restle und Harald Wolter-von dem Knesebeck

24 So bereits Behrens 1889 und noch Brenske 1988, S. 52–54.

an, die in der Figur Herakleios erkennen und die Szene damit an den Beginn des Kreuzrestitutionszyklus setzen.<sup>25</sup> Der Abschluss des oberen Registers führt demnach mit Herakleios in Szene 11 und dem persischen Großkönig Chosrau II. in Szene 12 die Protagonisten – und Antagonisten – der Kreuzrestitutionslegende ein. Die Darstellung des Herakleios mit kurzem Bart und gewelltem Haar ist dabei formal angelehnt an die Ikonografie Konstantins in den Szenen der Kreuzauffindungslegende sowie an die Gestaltung des Königs David als idealer Herrscherfigur im Bereich des Chorgewölbes.<sup>26</sup> Die Bildkomposition ist noch nicht in das eigentliche Narrativ der Kreuzrestitutionslegende eingebunden, das erst in Szene 12 mit dem Raub der Reliquie durch den Perserkönig einsetzt.<sup>27</sup> Das Bild inszeniert Herakleios als paradigmatischen christlichen Herrscher in der Nachfolge Konstantins.

Die unmittelbare Kopplung von Kreuzauffindungs- und Kreuzrestitutionslegende, wie sie im Braunschweiger Heilig-Kreuz-Zyklus durch die Verschränkung der Szenen 10 und 11 erfolgt, liegt auch der *Reversio* zugrunde, die in §1 eine stark kondensierte (von der Kirchengeschichte des Rufinus abhängige) Zusammenfassung der Auffindung der Reliquie, ihrer Teilung sowie der Verehrung der beiden Hälften in Jerusalem und in Konstantinopel bietet,<sup>28</sup> bevor in §2 dann die Kreuzrestitutionserzählung mit dem Raub der Jerusalemer Kreuzeshälfte durch den persischen Großkönig einsetzt. In der *Reversio* wird Herakleios allerdings erst in §6 eingeführt, nachdem bereits von der persischen Einnahme Jerusalems, der Verschleppung des Kreuzes und der Schändung der Reliquie durch Chosrau berichtet wurde. Dass der Übergang vom Kreuzauffindungs- zum Kreuzrestitutionszyklus in den Braunschweiger Wandmalereien mit einer Parallelisierung von Konstantin und Herakleios gestaltet wird, ist also eine freie künstlerische Anpassung, die wohl dazu dienen sollte, den Heilig-Kreuz-Zyklus als

25 Wiegel 1973, S. 433 Anm. 231; Restle 2001, S. 62f.; Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 224f.

26 Zu David als Typos des mittelalterlichen Kaisers siehe Zahnd 2008 und Tsamakada 2010.

27 Auch wenn Stefan Brenske den Herrscher als Konstantin deutet, so formuliert er doch treffend, dass »das Bild auf nichts anderes als auf sich selbst verweist«, und formuliert die entsprechende Konsequenz, dass »die Szene aus dem zyklischen Fluss der Bilder herausfällt« (1988, S. 54).

28 *Reversio* §1 übernimmt Teile von Rufin. *Hist. Eccl.* 10.8 ed. Mommsen (GCS 9.1–2).



Abb. 3: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand; Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Foto der von Heinrich Brandes angefertigten Transparentpause der Szene 12: Der Raub des Heiligen Kreuzes durch den Perserkönig Chosrau; Brandes-Pause 120 © Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel und Klaus G. Kohn, Braunschweig; Foto: Klaus G. Kohn, Braunschweig

erzählerische Einheit zu konstruieren und die Leistungen der beiden christlichen Monarchen auf Augenhöhe nebeneinanderzustellen.<sup>29</sup>

### **Szene 12: Der Raub des Heiligen Kreuzes durch den Perserkönig Chosrau II. (Abb. 3)**

Mit der Szene 12 – die das obere Bildregister der Südwand abschließt – setzt das eigentliche Narrativ des Kreuzrestitutionszyklus im Braunschweiger Dom ein. Darstellt wird hier der Raub der Heilig-Kreuz-Reliquie durch den persischen Großkönig Chosrau II.<sup>30</sup> So wie die Szenen 10 und 11 mit den in Konstantinopel verorteten Darstellungen von Konstantin und Herakleios als den beiden Protagonisten des Heilig-Kreuz-Zyklus korrelieren (siehe oben), so werden nun über analoge Darstellungen des Grabes Christi in Jerusalem die Szenen 9 und 12 miteinander verschränkt: Während in Szene 9 die im Beisein Helenas erfolgte Aufstellung der ersten Hälfte der geteilten Kreuzreliquie am Grab Christi gezeigt wird, so rückt die Szene 12 nun diesen Ort (also die Jerusalemer Grabeskirche) als Schauplatz des Reliquienraubes durch den Perserkönig in den Mittelpunkt. Beide Bilder zeigen das Grab Christi als einen mit einem verzierten Tuch überspannten Sarkophag hinter einer Architekturfassade, die mit einer Reihe bogenförmiger Doppelfenster verblendet ist, überwölbt von einem mit Vorhängen ausstaffierten Baldachin, der möglicherweise die Anastasisrotunde darstellen soll.<sup>31</sup> In Szene 9 wird das Kreuz bei seiner Aufstellung von zwei Klerikern gehalten, im Beisein eines Bischofs und der Kaisermutter, in Szene 12 dagegen legt der heidnische Perserkönig Hand an die Reliquie, begleitet von fünf Soldaten.

Die dynamische Bildkomposition betont den blasphemischen Charakter des Sakrilegs: Der linke Fuß des Großkönigs ruht auf einem zerklüfteten Fels, der als Signum des nach der gewaltsamen Einnahme

29 Die Charakterisierung des Herakleios in *Reversio* §6 (*illo itaque tempore Eraclius arcem tenebat imperii, vir armis strenuus, lingua eruditus, corpore decorus et, quamvis saecularis actui deditus, totus tamen erat fide catholicus et erga Dei cultures supplex, benivolus ac devotus*) bietet kaum Anhaltspunkte für eine konkrete künstlerische Umsetzung und kann nicht als literarische Vorlage des Bildes angesehen werden.

30 Zur Identifikation des Bildes: Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 224f.

31 Zur Architektur und Architekturgeschichte der Grabeskirche siehe Kelley 2019; Couâsnon 1974.

durch die Perser zerstörten Jerusalem gedeutet wurde.<sup>32</sup> Mit den bewaffneten und gerüsteten Soldaten, die den Großkönig mit vorgehaltenem Schild und gezücktem Schwert begleiten, wird der Reliquienraub als Akt militärischer Gewalt inszeniert. Das Kreuz, nach dem der Großkönig mit der Rechten greift, wird von einem mit einem Schwert bewaffneten Engel verteidigt, während Chosrau den Blick abwendet und mit dem linken Arm schützend den Mantel vor das Gesicht hält.

Wie verheerend Jerusalem beim persischen Einfall verwüstet worden sei, war schon früh Gegenstand der literarischen Tradition, von knappen Schilderungen, wie sie sich im *Chronicon Paschale* und bei Theophanes erhalten haben, bis hin zu detaillierteren und ausführlicheren Berichten bei Strategios und Sebeos.<sup>33</sup> In der lateinischen Tradition ist die Darstellung in der *Reversio* (neben dem verwandten *Sermo de exaltatione sanctae crucis* [BHL 4181a]) besonders einflussreich, dort heißt es, Chosrau habe die christlichen Kirchen zerstört und die gesamte Gegend verwüstet, niedergebrannt und ausgeraubt (bzw. laut *Sermo* die gesamte Stadt verwüstet und keinen Stein auf dem anderen belassen).<sup>34</sup> Der Engel, der im Braunschweiger Wandgemälde die Kreuzreliquie verteidigt, erscheint in der *Reversio* als maßgeblicher Vorlage der Bildgestaltung zwar nicht, dass sich Chosrau aber von Furcht ergriffen zurückziehen musste, als er sich dem Grab des Herrn zu nähern suchte, wird dort – und in keiner anderen literarischen Quelle – eindringlich geschildert.<sup>35</sup>

- 32 So Brenske 1988, S. 55 (in Bild 9, das die ursprüngliche Errichtung der Kreuzreliquie im Beisein Helenas darstellt, ist dieser Fels nicht zu sehen). Zur Entwicklung der spätantiken Erinnerungen an die persische Eroberung Jerusalems siehe Wheeler 1991; für eine Bewertung der archäologischen Befunde zur Einnahme der Stadt im Jahr 614 siehe Avni 2010.
- 33 Chron. Pasch. ad ann. 614 p. 704 ed. Dindorf (p. 156 trans. Whitby); Theoph. Chron. ad AM 6106 p. 300f. ed. de Boor (p. 431 trans. Mango/Scott); Strategios pp. 506–510 trans. Conybeare; Sebeos 115f. (pp. 68–70 trans. Thomson). Zu Strategios siehe: Montinaro (im Druck).
- 34 *Reversio* §3: *Hierosolimam adiit, ecclesias Christi subvertit, totamque finitimam regionem vastavit, incendit atque praedavit*; vgl. *Sermo* §3: *Civitas autem desolavit, ita ut non delinqueret lapis super lapidem* (zum *Sermo* als historischer Quelle für die früh- und hochmittelalterliche Herakleios-Tradition siehe auch unten die Hinweise bei Anm. 95).
- 35 *Reversio* §3: *Ad sepulchrum ergo Domini cum voluisset accedere, territus rediit, sed tamen ligni salutaris partem, quam religiosa regina ibi in testimonium virtutis reliquerat, asportavit*.



Abb. 4: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand: Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Szene 13: Die Schändung des Heiligen Kreuzes; Foto: Johannes Wienand

### Szene 13: Die Schändung des Heiligen Kreuzes (Abb. 4)

Mit der Szene 13 setzt sich die Erzählung der Kreuzrestitutionslegende im unteren Register der Südwand des südlichen Querhauses fort, das erste Bild links stellt den thronenden Perserkönig in einem als künstliches Universum stilisierten Thronsaal dar – vom Betrachter aus links neben dem Herrscher ist das Kreuz zu sehen, die zentralen Bildthemen dieser Szene bestehen damit in der Entweihung der Heilig-Kreuz-Reliquie und der blasphemischen Gottangleichung des Chosrau.<sup>36</sup> Das Bild ist mit der Namensbeischrift COS/SOROS überschrieben, die thronende Figur ist damit eindeutig identifiziert.<sup>37</sup> Der künstliche Kosmos ist dargestellt als eine beiderseits mit strah-

36 Zur iranischen Perspektive siehe unten bei Anm. 47.

37 Deutsche Inschriften 35: Stadt Braunschweig I (1993) Nr. 23 F3; transkribiert als *Cossorus* bei Brandes 1863, S. 20 (auf den von Brandes angefertigten Transparentpausen sind die Namensbeischriften des unteren Registers der Südwand des südlichen Querarms nicht erfasst).

lenförmig angeordneten Röhren versehene Mandorla, in deren Mitte der bekrönte und in herrscherliches Ornat gewandete Perserkönig mit Zepter thront, zu seiner Rechten das Kreuz, zu seiner Linken eine ihm huldigende jugendliche Figur – vermutlich ist hier der Sohn des Großkönigs gemeint, die Gestalt erscheint in analoger Ikonografie erneut in Szene 15 (Exekution des Chosrau) sowie – falls auch dort auf dieselbe Person verwiesen werden soll – in Szene 16 (Taufe des jüngsten Sohnes des Chosrau). Die Mandorla, neben der ein Sonnen- und ein Sternsymbol<sup>38</sup> schweben, ist hinterfangen von einer aus drei Ebenen bestehenden zinnenbewehrten Architektur, deren unterer Bereich über einen Kleeblattbogen den Blick ins Innere freigibt, wo ursprünglich – analog zur besser erhaltenen Darstellung in Szene 15 – ein Pferdegespann zu sehen war, das eine Mechanik antreibt: Wie der von Heinrich Brandes angefertigten Transparentpause zu dieser Szene zu entnehmen ist, ließ sich bei der Freilegung der mittelalterlichen Wandmalereien Mitte des 19. Jahrhunderts in diesem Bereich noch ein Pferdekopf erkennen, der in der heutigen Fassung der Wandmalereien nicht mehr sichtbar ist.<sup>39</sup>

Die Darstellung der den Herrscher umgebenden Architektur und der Mechanik des künstlichen Universums orientiert sich an der literarischen Tradition zu einem mit mechanischen Raffinessen ausgestatteten Thonsaal des Perserkönigs.<sup>40</sup> *Reversio* §4 bietet die direkte Vorlage für die Bildkomposition im Braunschweiger Dom – es ist die einzige Quelle, die erwähnt, dass Chosrau das Kreuz neben seinem eigenen Thron aufstellen ließ; damit habe sich Chosrau inszeniert »wie ein Teilhaber Gottes« (*quasi collega Deo*).<sup>41</sup> Über die Konstruktion des Bauwerks heißt es dort, der Perserkönig habe sich einen silbernen

38 Nach Brenske 1988, S. 56 ein »fälschlicherweise sternförmig« rekonstruierter Mond, allerdings ist in *Reversio* §4 (die literarische Vorlage der Bildkomposition; siehe hierzu unten die Anm. 43) auch von einer *stellarum imago* die Rede. Möglicherweise handelt es sich um einen bewusst mit Blick auf den blasphemischen Kontext abgewandelten Bezug auf die Sonne/Mond-Symbolik (zu deren mittelalterlicher Bedeutung siehe Weber 1976).

39 Ein älteres Schwarzweißfoto der Pause, auf dem das Detail gut zu erkennen ist, ist reproduziert als Abb. 42 bei Brenske 1988 (mit fehlerhafter Angabe der Bildnummer aus dem Rheinischen Bildarchiv).

40 Grundlegend hierzu: Borgehammar 2009, S. 163–166.

41 *Reversio* §5: *In hoc itaque loco sedem sibi paraverat atque iuxta eam, quasi collega Deo, crucem dominicam posuerat*. Auch *Sermo* §4 berichtet vom Kreuz beim Thron, berichtet aber, Chosrau habe das Kreuz hinter sich aufgestellt und sich angelehnt (*sed salvum illum adduxit et posuit in solio suo secus*

Turm (*turris argentea*) mit einer edelsteinbesetzten goldenen Kuppel<sup>42</sup> errichten lassen, die mit Wasserrohren und mit einer von Pferden angetriebenen mechanischen Konstruktion ausgestattet gewesen sei, die den gesamten Turm rotieren ließ, damit der Großkönig es regnen lassen und den künstlichen Kosmos in Bewegung setzen konnte wie ein Gott.<sup>43</sup>

Vergleichbare Berichte über das Bauwerk, mit jeweils gewissen Abweichungen und unterschiedlichen Akzentsetzungen, finden sich auch in einer Reihe griechischer Quellen, die offenbar alle von Nikephoros abhängig sind, der sich an dieser Stelle auf eine verlorene Konstantinopler Chronik bezogen zu haben scheint.<sup>44</sup> Daneben besteht auch eine unabhängige nahöstliche Tradition, in der sich neben vergleichbaren Hinweisen zur technischen Ausstattung und kosmischen Symbolik des Bauwerks auch detaillierte Angaben über dessen Maße finden.<sup>45</sup> Dass ein entsprechendes Bauwerk tatsächlich existierte, erscheint angesichts dieser Überlieferungslage mit unterschiedlichen unabhängigen Traditionssträngen durchaus möglich – eindeutige archäologische Befunde dazu gibt es allerdings nicht,<sup>46</sup> ob dies auch der Ort war, an dem sich die Kreuzreliquie im persischen Exil befand, ist unklar. Der Chronik von Chuzistan lässt sich jedenfalls entnehmen, dass die Translation der Reliquie ins persische Reich als legitimer Akt,

*dorsum suum. Quando autem sedebat ille tyrannus in solio suo, scapulas suas super sancta cruce ponebat et sic requiescebat).*

- 42 Oder einem goldenen Thron: Borgehammar 2009 setzt hier die Konjektur *tholum* an, in den Manuskripten steht *thronum* (siehe dazu auch den Hinweis bei Borgehammar 2009, S. 166 Anm. 71).
- 43 *Reversio* §4 (vgl. *Sermo* §14): *Fecerat namque sibi turrim argenteam, in qua interlucentibus gemmis tholum exstruxerat aureum, ubi solis quadrigam et lunae vel stellarum imaginem collocaverat atque per occultas fistulas aquae meatus adduxerat, ut quasi deus pluviam desuper videretur infundere. Et dum, subterraneo specu equis in circuitu trahentibus, circumacta turris fabrica movere videbatur, quasi quodammodo rugitum tonitruum iuxta possibilitatem artificis mentiebatur.*
- 44 Nikephoros Brev. 12, p. 57 ed. Mango; vergleichbare Stellen finden sich unter anderem bei Georgios Monachos (pp. 671f. ed. de Boor II), Georgios Kedrenos (pp. 721f. ed. Bekker), Leo Grammaticus (Chron. p. 151 ed. Bekker), Theodosius Melitenus (Chron. p. 105 ed. Tafel) und Ps.-Pisides (ined. fol. 408v–9r). Einen Überblick über die literarischen Abhängigkeiten bietet Borgehammar 2009, S. 164f. (S. 165 Anm. 66 mit einem Verweis auf Mango 1990, S. 12–14 für die mögliche Quelle des Nikephoros).
- 45 Entsprechende Berichte finden sich bei al-Tha'libi (pp. 698f. ed. Zotenberg), Bal'ami (p. 304 trans. Zotenberg II) und Firdausi (pp. 383–386 trans. Levy).
- 46 So auch Borgehammar 2009, S. 165.



Abb. 5: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand; Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Szene 14: Der Kampf auf der Brücke; Foto: Johannes Wienand

nicht als Schändung inszeniert und für die Herrschaftsrepräsentation Chosraus II. genutzt wurde.<sup>47</sup> Dass die westliche Tradition die Reliquie beim Herrscherthron verortet, könnte ihren Ausgang von tatsächlichen Gegebenheiten nehmen oder auch auf einer Verarbeitung von Elementen des oströmischen Herrscherzeremoniells basieren.<sup>48</sup>

### Szene 14: Der Kampf auf der Brücke (Abb. 5)

Die Szene 14 stellt den legendären Kampf auf der Brücke zwischen Kaiser Herakleios (rechts) und einem Perser (links) dar. Wie in der *Reversio*, die sich hier erneut als entscheidende literarische Vorlage erweist, so wird auch im Bildprogramm des Braunschweiger Kreuzrestitutionszyklus die gesamte militärische Auseinandersetzung zwischen

47 Siehe hierzu Payne 2015, S. 177–180.

48 Treitinger 1938, S. 32–34.

den oströmischen und den persischen Truppen zu einem einzigen, als Duell auf einer Brücke konzipierten Entscheidungskampf verdichtet.<sup>49</sup> Neben dem bereits erwähnten *Sermo de exaltatione sanctae crucis* (der ebenfalls aus dem liturgischen Umfeld der *Exaltatio sanctae crucis*-Feiern stammt) ist die *Reversio* die einzige bekannte Quelle, die den römisch-persischen Entscheidungskampf als Duell zwischen Herakleios und einem persischen Krieger auf einer Brücke beschreibt. In *Reversio* wird der Fluss mit der Donau und der persische Gegner mit einem Sohn des Chosrau identifiziert.<sup>50</sup> Nach Marcell Restle handelt es sich bei der entsprechenden Szene im Braunschweiger Dom um die älteste bildliche Darstellung dieses Themas.<sup>51</sup> Teile der Darstellung mussten rekonstruiert werden, auch hier hat der Einbau des Schornsteins einen Schaden hinterlassen (insbesondere im Bereich des Zeltes der römischen Soldaten), die Rekonstruktionen erscheinen allerdings plausibel und sind wohl weitgehend verlässlich.<sup>52</sup>

Im Zentrum des Bildes ist auf einer über einen fischreichen Fluss gespannten Brücke der Kaiser Herakleios – überschrieben mit der Namensbeischrift ERACVLVS<sup>53</sup> – mit Topfhelm, heraldischem Schild und erhobenen Schwert im Moment des Sieges über seinen gerüsteten und bewaffneten Gegner darstellt, der bereits sterbend in sich zusammensinkt. Die Szenerie wird links und rechts flankiert von Gruppen persischer bzw. römischer Soldaten, die sich jeweils vor einem zeltartig dargestellten Heereslager postiert haben, den Kampf beobachten und sich mit Gesten auf ihn beziehen, aber nicht eingreifen. Die genannten Details stehen im Einklang mit der Beschreibung in der *Reversio*: Dort heißt es, die beiden Gegner hätten vor dem Kampf vereinbart, dass nur sie sich zum Duell auf der Brücke treffen und dass dem Sieger ohne weiteren Widerstand die Kontrolle über beide Ar-

49 Detaillierte Rekonstruktionen des Verlaufs der römisch-persischen Kriege bieten Kaegi 2003; Howard-Johnston 2013 und ders. 2021.

50 *Reversio* §7: *Pergens igitur filius Chosdroe contra Eraclium, iuxta Danubium manum fluvium cum suo consedit exercitu* (vgl. *Sermo* §8).

51 Restle 2001, S. 64.

52 So auch Brenske 1988, S. 57 mit Anm. 71–73. Der Verlust im Bereich dieser Szene beträgt etwa 25–30 Prozent.

53 Deutsche Inschriften 35: Stadt Braunschweig I (1993) Nr. 23 I3–L3 (die Nummerierung ist fehlerhaft: die Beischrift ERACVLVS in Szene 14 ist unter Nr. 23 G3 angeführt, in der rechten Hälfte des Registers taucht der Name dann nur noch zweimal in den Szenen 16 und 18 auf und nicht dreimal); die Inschrift ist Original, in der Brandes-Pause allerdings nicht verzeichnet.

meen zufalle.<sup>54</sup> Durch ein per Eid besiegeltes Dekret sei zudem vorab fixiert worden, dass jedem, der in das Duell eingreift, die Gliedmaßen abgehackt würden und er im Fluss ertränkt werde.<sup>55</sup> Eine Intervention göttlicher Mächte in den Kampf – wie von der *Reversio* (§8) durchaus geschildert<sup>56</sup> – ist in den Braunschweiger Fresken nicht dargestellt (oder hat sich nicht erhalten), ausgelassen wird auch die auf den Sieg folgende Begnadigung der sich ihm unterwerfenden persischen Soldaten durch Herakleios sowie deren Taufe – die Christianisierung der Perser wird im Braunschweiger Kreuzrestitutionszyklus stattdessen in der Darstellung der Taufe des jüngsten Sohnes des Chosrau (Szene 16) ins Bild gesetzt.

In der Legende vom entscheidenden Duell auf der Brücke werden Elemente aus verschiedenen Berichten über den römisch-persischen Krieg verdichtet und ausgeschmückt. In der lateinischen Tradition finden sich ähnliche Erzählungen auch bei Fredegar und in der anonymen mozarabischen Chronik von 754 (*Continuatio Hispana*).<sup>57</sup> In den griechischen und nahöstlichen Chroniken – etwa bei Theophanes und Nikephoros, aber auch bei al-Ṭabarī und Agapius von Hierapolis – werden verschiedene Situationen der ausgedehnten militärischen Auseinandersetzungen zwischen Römern und Persern als Wendepunkte hervorgehoben, darunter eine Begegnung der feindlichen Kräfte auf einer Brücke über den Fluss Saros und ein Kampf am Großen Zab bei Niniveh gegen den persischen General Razates.<sup>58</sup> Dass Herakleios durch sein persönliches Eingreifen die entscheidende Wendung herbeigeführt hat, lässt sich letztlich auf zeitgenössische Aspekte der Herrschaftsrepräsentation zurückführen. Dies zeigt sich besonders deutlich darin, dass die Beschreibung der Konfrontation

54 *Reversio* §7: *Tandem inspirante clementia Salvatoris utrisque principibus placuit, ut ipsi singuli in medio ponte fluminis dimicaturi confligerent, et cui sors victoriam contulisset, ipse sine damno utriusque exercitus imperium usurparet.*

55 *Reversio* §7: *Decretum etiam cum iuramento processit, ut si aliquis ex eorum populo principi suo venire in auxilium praesumsisset, cruribus excissit et brachiis ab eo in flumine mergeretur.*

56 *Reversio* §8: *Tandem pulsatus Dominus lacrimis Christianorum per virtutem sanctae crucis, cui se die eodem memoratus princeps attentius commendarat, fidei suo Eraclio Christus concessit de hoste triumphum.*

57 Fredegar 4.64 pp. 152–154 ed. Krusch (MGH SS RM 2); *Continuatio Hispana* a. 754 pp. 335f. ed. Mommsen.

58 Theophanes Chron. ad AM 6116, 6118 pp. 313f., 317–319 ed. de Boor (pp. 445, 449 trans. Mango/Scott); Nikeph. Brev. 14 pp. 60f. ed. Mango; al-Ṭabarī pp. 293–296 trans. Nöldeke; Agapius p. 464 ed. Vasil'ev.



Abb. 6: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand; Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Szene 15: Die Exekution des Perserkönigs Chosrau und Szene 16: Die Taufe des jüngsten Sohnes des Chosrau; Foto: Johannes Wienand

auf einer Brücke bei Theophanes Übereinstimmungen mit Fragmenten der *Heraclias* des Georg von Pisidien aufweist – einem panegyrischen Versgedicht aus der Feder des bedeutendsten enkomiastischen Begleiters des Herakleios.<sup>59</sup>

### **Szene 15: Die Exekution des Perserkönigs Chosrau (Abb. 6 links)**

Die Szenen 14, 15 und 16 stehen im Zentrum des unteren Bildregisters, sie stellen ein wichtiges narratives Scharnier im Kreuzrestitutionszyklus dar: Sie zeigen den entscheidenden Sieg des Herakleios über die Perser (in der soeben besprochenen Szene 14 mit Darstellung

<sup>59</sup> Theoph. Chron. ad AM 6116 pp. 312–314 ed. de Boor (pp. 444–446 trans. Mango/Scott) mit Bezug zu Georg. Pisid. Her. fr. 18f. p. 228 ed. Tartaglia; vgl. Mango/Scott 1997, S. 445. Zu Georg von Pisidien als Panegyriker des Herakleios siehe insbesondere Whitby 1994 und dies. 2002.

des Duells auf der Brücke), die Exekution des Chosrau und die Rückgewinnung der Kreuzreliquie (Szene 15) sowie die in der Taufe des jüngsten Sohnes des Chosrau sich verdichtende Christianisierung des persischen Reiches (Szene 16). Zwar ist der Bereich zwischen dem auf der Brücke kämpfenden Herakleios (Szene 14) und dem in den persischen Thronsaal eindringenden Herakleios (Szene 15) weitgehend rekonstruiert, die entsprechenden Brandes-Pausen lassen allerdings erkennen, dass dieser Bereich parallel zum persischen Feldlager gestaltet gewesen sein muss, sodass hier die hinter dem Kaiser formierten Krieger mit auf den Boden gestützten Schilden und in der Scheide verwahrten Schwertern weitgehend stimmig rekonstruiert sind.

Die Kulisse der Szene 15 wird erneut (wie bereits in Szene 13) durch den Thronsaal des persischen Großkönigs gebildet. Das Bauwerk und seine mechanischen Raffinessen werden in derselben Weise dargestellt wie in Szene 13. Analog zum Bild des Reliquienraubes (Szene 12), das Chosrau beim militärischen Eindringen in das Grab Christi zeigt, wird hier nun Herakleios beim kriegerischen Zugriff auf den Ort der Reliquienschändung dargestellt – mit dem feinen, aber nicht unerheblichen Unterschied, dass an diesem Ort (anders als am Grab Christi) keine kosmischen Mächte zum Schutz des Angegriffenen wirksam sind. Dies entspricht der Tendenz der lateinischen Tradition, die Gottgleichung des Perserkönigs, der an der entsprechenden Textstelle der Vorlage als Gegner Gottes bezeichnet wird, als Blasphemie und Hybris zu entlarven.<sup>60</sup> Herakleios selbst wird mit Helm und gezücktem Schwert als kriegerischer Herrscher inszeniert, der – wie schon beim Kampf auf der Brücke – auch hier keiner Unterstützung durch seine Soldaten bedarf, um den Perserkönig zu töten, den er in der Braunschweiger Darstellung gerade für die Exekution vom Thron herunterzieht.

Auch die Darstellung des Herakleios ist größtenteils rekonstruiert, die entsprechende Brandes-Pause zeigt, dass der ursprüngliche Linienbestand in diesem Bereich nur teilweise zu erkennen war. Heinrich Brandes hat den Kaiser mit vor der Brust gehaltenem Schwert rekonstruiert, während es Harald Wolter-von dem Knesebeck für

60 Borgehammar 2009, S. 185 Anm. 95 weist darauf hin, dass sich in der Wendung *qui manifeste Deo erat contrarius* (*Reversio* §10) möglicherweise ein Reflex der Charakterisierung des Chosrau als *θεόμαχος* erhalten hat, die einem offiziellen kaiserlichen Bulletin an die Konstantinopler Bevölkerung entstammt, mit dem Herakleios den Tod des Großkönigs bekanntgab (erhalten in Chron. Pasch. ad ann. 628 p. 733 ed. Dindorf).

wahrscheinlicher erachtet, dass Herakleios hier ursprünglich in etwa spiegelbildlich zu seiner Darstellung beim Kampf auf der Brücke, also mit über dem Kopf zum entscheidenden Schlag erhobenen Schwert, gezeichnet war.<sup>61</sup>

Auch hier wird die Ereignisschilderung wieder erheblich verdichtet und frei adaptiert – ähnlich wie beim Kampf auf der Brücke (Szene 14). Faktisch wurde Chosrau nicht von Herakleios besiegt, sondern durch den eigenen Sohn Siroe gestürzt und wenig später im Rahmen umfassender politischer »Säuberungen«, die auch die eigene Familie trafen, hingerichtet; unter dem Herrschernamen Kavadh II. usurpierte Siroe den persischen Thron und nahm Friedensverhandlungen mit der römischen Seite auf.<sup>62</sup> Auch wenn die persischen Thronwirren durch den militärischen Druck begünstigt worden waren, den der römische Vorstoß bis tief ins persische Kernland hinein aufgebaut hatte, so war die römische Seite doch nicht direkt involviert, und Herakleios erfuhr von den Umwälzungen nachweislich erst mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung.<sup>63</sup> Mit der Vorstellung von einer persönlichen Begegnung zwischen Herakleios und Chosrau wird unter Umständen die in Anwesenheit des Herakleios vorgenommene Zerstörung eines zoroastrischen Feuertempels in Thebarmais<sup>64</sup> verarbeitet, von der Theophanes berichtet. In der *Reversio* ist davon die Rede, dass Herakleios den »silbernen Turm« des Chosrau den Soldaten als Beute überließ, während er selbst das Gold, die Edelsteine und weitere Einrich-

61 Wolter-von dem Knesebeck 2014, S. 226: »Dass Heraklius bei den aufeinanderfolgenden Szenen in vergleichbarer Weise einmal nach links, einmal nach rechts agierte, war sicherlich intendiert, da das Zelt seiner Truppen, aus dem heraus er gleichsam beide Male aktiv wird, in etwa die Mitte des Registers bezeichnet. Deshalb scheint mir für Heraklius ein über dem Kopf geschwungenes Schwert besser vorstellbar als das von Brandes rekonstruierte, das geschultert vor dem Leib gehalten wird.«

62 Zu den Ereignissen rund um den römischen Vorstoß und die persischen Thronwirren siehe Kaegi 2003, S. 156–191.

63 Das *Chronicon Paschale* überliefert die Rekapitulation eines kaiserlichen Kommuniqués, das Herakleios am 15. März 628 fertigstellen und nach Konstantinopel abschicken ließ (*Chron. pasch.* p. 729.15–730.2 ed. Dindorf). Zu diesem Zeitpunkt hatte ihn die Nachricht vom Sturz des Chosrau, die wohl in den Februar desselben Jahres fällt, noch nicht erreicht.

64 Der Ort wird genannt bei Theoph. *Chron. ad AM* 61164 p. 308 ed. de Boor (p. 440 trans. Mango/Scott) und kann möglicherweise mit Tacht-e Suleiman identifiziert werden; zu dieser Identifikation siehe zuletzt Howard-Johnston 2021, S. 226.

tungsgegenstände zur Wiederherstellung jener Kirchen einzog, die der *tyrannus* zerstört habe.<sup>65</sup>

Die Passage zur Begegnung zwischen Herakleios und Chosrau ist in der *Reversio* deutlich ausführlicher und detailverliebter beschrieben, als es die bildliche Wiedergabe mit ihrer Konzentration auf den Moment der Exekution erkennen lässt. In der literarischen Vorlage heißt es, Herakleios sei schließlich bei seinem militärischen Vorstoß ins Persische Reich zum Herrschersitz des Großkönigs gelangt, sei mit einigen wenigen Soldaten zu ihm vorgedrungen und habe den Perserkönig – von allen Unterstützern verlassen – auf dem Thron vorgefunden; dass sich niemand mehr zum Perserkönig bekennen wollte – nur dessen Sohn habe sich noch in der Nähe aufgehalten<sup>66</sup> – wird mit seiner grausamen Arroganz und Gottesverachtung erklärt.<sup>67</sup> Vor die Wahl gestellt, Jesus Christus anzuerkennen und gegen die Bereitstellung von Geiseln sein Reich zu behalten – oder aber zu sterben, habe er sich nicht fügen wollen; da zog Herakleios sein Schwert und schlug ihm den Kopf ab.<sup>68</sup>

### Szene 16: Die Taufe des jüngsten Sohnes des Chosrau (Abb. 6 rechts)

Bild 16 stellt eine Taufszene dar, nach *Reversio* §12 wird hier der *filiius parvulus* des getöteten Perserkönigs – der jüngste Sohn Chosraus, dessen Alter mit 10 Jahren angegeben wird – auf Geheiß des Kaisers in die Gemeinde der Christen aufgenommen.<sup>69</sup> Im Vordergrund befindet sich der Täufling in einem kelchförmigen Taufbecken, eine mit

65 *Reversio* §13: *Totumque argentum turris illius in praedam sui exercitus deputavit, aurum vero vel gemmas in vasis vel utensilibus ad restorationem ecclesiarum, quas tyrannus destruxerat, reservavit.*

66 *Reversio* §12 (zitiert in Anm. 69).

67 *Reversio* §10: *Ipse autem christianissimus princeps cum suo tantum exercitu regna, quae Chosdroe tenuerat, circumquaque perlustrans ad sedem ipsius venit, cum paucis ad eum ascendit sedentemque eum in throno aureo repperit. Nullus namque ex eius exercitu fuerat, qui ei exitum belli aliquatenus nuntiasset, quia propter suae crudelitatis superbiam omnes eum exosum habebant; nec immerito, quippe qui manifeste Deo erat contrarius, quomodo a creatura Die esse potuisset amatus? Möglicherweise wird die Thronrebellion verarbeitet, wenn hier Chosrau von seinen Unterstützern verlassen dargestellt wird.*

68 *Reversio* §11: *Cumque ille nequaquam adquiesceret, Eraclius extracto gladio caput illius amputavit.*

69 *Reversio* §12: *Filiumque eius parvulum, quem cum eo invenerat, baptizari mandavit ... Erat enim iam decem annorum.*

Mitra als Bischof erkenntliche Figur links führt den Taufritus durch. Hinter dem Taufbecken hält sich unter einer Bogenarchitektur eine Gruppe von vier Personen auf: In ihrem Zentrum assistiert eine Person mit einem Tuch bei der Durchführung der Taufe, dahinter sind möglicherweise links ein Kleriker sowie mittig ein Amtsträger dargestellt, während mit der Figur rechts Kaiser Herakleios gemeint sein könnte – dafür hat aus formalen Gründen Stefan Brenske argumentiert: Nicht nur stimmt der Gesichtstypus mit den übrigen Darstellungen des Kaisers überein, der Kopf scheint zudem ursprünglich mit einer Stuckkrone bekrönt gewesen zu sein, die sich als Leerstelle in der Malsubstanz abgezeichnet hat, und mit der Anwesenheit des Kaisers würde die Bildkomposition eine gewisse Analogie zur Figur der Helena in der Darstellung der Taufe des Judas ergeben.<sup>70</sup> Die literarische Vorlage legt die Identifikation ebenfalls nahe, in der *Reversio* heißt es, Herakleios persönlich habe den Sohn des Chosrau in Empfang genommen, als dieser aus dem Taufbecken stieg.<sup>71</sup> Dass eine der dargestellten Figuren der Kaiser sein soll, wird jedenfalls durch die Beischrift ERACVLVS rechts oberhalb der Bogenarchitektur nahegelegt. Das oktagonale Bauwerk, das am rechten Ausläufer der Struktur angedeutet wird, könnte auf ein Baptisterium als Ort des Geschehens verweisen.<sup>72</sup>

Die Taufe eines persischen Thronfolgers unter Herakleios ist fiktiv, die legendarischen Schilderungen reflektieren offenbar in freier Adaption Berichte über Konversionen im persischen Adel, über Christen im Umfeld der persischen Herrscherfamilien, über den von Kavadh II. im Zuge der Friedensverhandlungen eingeleiteten religionspolitischen Wandel und über die Hoffnungen der römischen Seite auf eine umfassende Christianisierung der iranischen Herrscherdynastie und des gesamten persischen Reiches.<sup>73</sup> Kavadh selbst jedenfalls war zum

70 Zu den genannten Punkten: Brenske 1988, S. 58; auf die analoge Gestaltung der Taufszene hat auch Restle 2001, S. 63 aufmerksam gemacht.

71 *Reversio* §12: *ipseque eum de sacro fonte suscepit.*

72 Brenske 1988, S. 59.

73 Zu den römisch-sasanidischen Friedensvereinbarungen und den religionspolitischen Implikationen siehe Kaegi 2003, S. 178–180 und Dignas/Winter 2007, S. 148–151; eine Gesamtdeutung der Rolle des Christentums im persischen Reich des frühen siebten Jahrhunderts bietet Payne 2015; zum römischen Ziel der Christianisierung Irans siehe Mango 1985. Chosrau II. war verheiratet mit der Christin Shirin, ein gemeinsamer Sohn Merdanschah war zwischenzeitlich als Nachfolger vorgesehen (Kaegi 2003, S. 174); eine Ehe zwischen Chosrau und Maria, der Tochter des rö-

Zeitpunkt der Geschehnisse erwachsen, sein eigener Sohn Ardashir, der ihm wenig später auf den persischen Thron nachfolgen sollte, etwa sieben Jahre alt. Möglicherweise spielt auch eine Rolle, dass Herakleios den neuen persischen Herrscher Kavadh in der offiziellen Korrespondenz als seinen »Sohn« bezeichnete oder dass der Sohn des persischen Generals Sharbaraz, der später selbst kurzzeitig den persischen Thron usurpierte, im Zuge des diplomatischen Ausgleichs zwischen Rom und Persien getauft wurde.<sup>74</sup> Der in der literarischen Tradition prominenteste Fall eines zum Christentum konvertierten persischen Amtsträgers mit Bezug zu den Vorgängen rund um die Kreuzrestitution ist Anastasius der Perser, der unter Sharbaraz an der Eroberung Jerusalems und der Erbeutung des Heiligen Kreuzes beteiligt war, später zum Christentum übertrat und letztlich als Märtyrer starb – seine Vita ist über umfangreiche griechische und lateinische Dossiers an Berichten zu seinem Leben und Wirken detailliert bezeugt.<sup>75</sup> Möglicherweise haben sich in der *Reversio* verschiedene Erinnerungsspuren vermischt.

### **Szene 17: Kaiser Herakleios zu Pferde vor den Toren Jerusalems (Abb. 7 links)**

Die Szenen 17 und 18 stellen den erzählerischen Kulminationspunkt und Abschluss des Kreuzrestitutionszyklus dar: die von einem Wunder begleitete und in Demut vollzogene Rückführung des Heiligen Kreuzes durch Kaiser Herakleios nach Jerusalem. Die Situation wird in allen literarischen Quellen, die über die Rückführung des Kreuzes berichten, so, wie sie in den Fresken des Braunschweiger Doms ins Bild gesetzt ist, nur in der *Reversio* (und dem verwandten *Sermo*) beschrieben.<sup>76</sup> Die Szene 17 zeigt zunächst, wie der Versuch des Kaisers, in vol-

mischen Kaisers Maurikios, war unter der Bedingung einer Konversion des Perserkönigs zumindest angebahnt worden, kam aber wohl nicht zustande (Howard-Johnston 2010, S. 335); Yazdin, ein hoher Finanzbeamter unter Chosrau II., war ebenfalls Christ, seine Familie unterstützte später Herakleios und hat sich am Sturz Chosraus durch dessen Sohn Siroe beteiligt (Kaegi 2003, S. 170–173, 219f., 224, 230, 258f.); weitere Beispiele ließen sich anführen.

74 Nikeph. Brev. 15 p. 19 ed. de Boor; zur römisch-persischen Herrscherkorrespondenz zwischen Herakleios und Siroe siehe Oikonomidès 1971. Zu Niketas, dem Sohn des Sharbaraz, siehe Mango 1985, S. 105–117.

75 Flusin 1992.

76 Borgehammar 2009, S. 166–168.



Abb. 7: Wandmalerei im Braunschweiger Dom, südlicher Querarm, Südwand; Detail aus dem Heilig-Kreuz-Zyklus: Szene 17: Kaiser Herakleios zu Pferde vor den Toren Jerusalems und Szene 18: Kaiser Herakleios zieht zu Fuß mit dem Kreuz in Jerusalem ein; Foto: Johannes Wienand

lem herrscherlichen Ornat reitend in die Heilige Stadt einzuziehen, scheitert. Begleitet von seinem berittenen Gefolge ist der bekrönte Kaiser hier in reichem Gewand auf einem prächtig gezäumten Pferd nach rechts in Richtung eines gestaffelt dargestellten Mauer- bzw. Torbaus reitend porträtiert, die Reliquie des Heiligen Kreuzes mit beiden Händen in die Höhe haltend. Auf der Brüstung des Torbaus steht ein geflügelter Engel mit Nimbus, der in der Rechten ein Kreuz und in der zum Redegestus erhobenen Linken ein Schriftband hält. Weder auf der Transparentpause noch in der rekonstruierten Malerei ist das Band beschriftet, es könnte auch ursprünglich leer gewesen sein, Heinrich Brandes erwähnt in seiner Besprechung des Heilig-Kreuz-Zyklus allerdings – ohne konkrete Verortung und nur in deutscher Paraphrase –, wie eine »andere Inschrift bezeichnet, dass das Kreuz Christi nur in wahrer Demuth getragen werden kann.«<sup>77</sup> Inhaltlich würde diese Aussage gut zur Erscheinung des Engels in dieser Szene

<sup>77</sup> Brandes 1963, S. 17.

passen, wobei unklar bleibt, weshalb die Inschrift weder auf der Pause dokumentiert noch in den Rekonstruktionen berücksichtigt wurde. Um ein direktes Zitat aus der *Reversio* handelt es sich jedenfalls nicht. Da der demütige Einzug Jesu in die Heilige Stadt dort allerdings in der als wörtliches Zitat angeführten Ansprache des Engels ausdrücklich als *humilitatis exemplum* bezeichnet wird, könnte es sich bei der verlorenen Inschrift um eine freie Anlehnung an die entsprechende Passage in der Vorlage gehandelt haben.<sup>78</sup>

Die *Reversio* beschreibt die Situation so: Nach der Tötung des Großkönigs nimmt Herakleios das Heilige Kreuz an sich und eilt nach Jerusalem, umjubelt von der Bevölkerung, die ihm hymnensingend und lobpreisend mit Palmblättern und Kerzen folgt und ihm entgegenzieht.<sup>79</sup> Als der Kaiser aber vom Ölberg her kommend auf dem Pferd durch jenes Tor einziehen wollte, durch das einst auch der Herr in Jerusalem eingezogen ist,<sup>80</sup> bildeten die Steine des Tores plötzlich auf wundersame Weise eine undurchdringliche Mauer.<sup>81</sup> Es herrscht allgemeine Verwunderung, da erscheint über dem Tor am Himmel ein hellstrahlendes Kreuz, getragen von einem Engel des Herrn, der sagt: »Als der König des Himmels und Herr der gesamten Erde auf dem Weg zur Erfüllung des Sakraments seiner Passion durch dieses Tor trat, erschien er nicht in Purpur oder mit glänzendem Diadem, und er bat auch nicht um ein prächtiges Pferd als Reittier, sondern er saß auf dem Rücken eines bescheidenen Esels und hinterließ seinen Dienern

78 Die relativ lange und umständlich formulierte Ansprache des Engels in *Reversio* §16 (zitiert unten in Anm. 82) bietet keine prägnante Formulierung, die für eine Übernahme in das Wandbild geeignet gewesen wäre.

79 *Reversio* §14: *Siscipiens igitur lignum gloriosissimae crucis, quod impius asportaverat, Hierosolimam properat. Gaudentes omnes populi cum ramis palmarum, cereis et lampadibus vel diverso gloriae appatu, cum hymnis et canticis obviam alii pergunt atque alii subsecuntur.*

80 In der mittelalterlichen Tradition wird das Tor des Einzugs Jesu typischerweise mit dem Goldenen Tor identifiziert; siehe Mango 1992, S. 15.

81 *Reversio* §15: *Cumque imperator de monte Oliveti descendens per eam portam, quam Dominus intraverat, quando ad passionem venerat, ipse equo regio ornamentis imperialibus decorato sedens voluisset intrare, repente lapides portae descendentes clausurunt se invicem, et factus est paries unus.*

ein Beispiel der Demut.«<sup>82</sup> Nachdem er dies gesprochen habe, sei der Engel in den Himmel entschwunden.<sup>83</sup>

### **Szene 18: Kaiser Herakleios zieht zu Fuß mit dem Kreuz in Jerusalem ein (Abb. 7 rechts)**

Das abschließende Bild des Kreuzrestitutionszyklus – und damit zugleich das letzte Bild des gesamten Heilig-Kreuz-Zyklus im Braunschweiger Dom – inszeniert den Topos vom demütigen Einzug des die Kreuzreliquie zurückführenden Kaisers Herakleios in Jerusalem. In der Braunschweiger Wandmalerei trägt der Herrscher – hier erneut überschrieben mit der Namensbeischrift ERACVLVS<sup>84</sup> – zwar noch die Krone, er ist nun aber vom Pferd gestiegen, hat den Mantel abgelegt und schreitet zu Fuß mit dem Kreuz auf das geöffnete Tor einer Stadtarchitektur zu, die den äußersten rechten Bildrand beschließt. Auch die Begleiter des Herakleios folgen diesem zu Fuß, die Reliquie hält der Kaiser nun mit verhüllten Händen vor dem Körper in die Höhe.<sup>85</sup> Durch die geöffneten Torflügel drängt sich die Menge der Stadtbevölkerung dem Kaiser entgegen, mit verehrenden Gesten auf das Kreuz deutend.

Die bildliche Klammer um die Szenen 17 und 18 stellen die Figurengruppen dar, die in der *Reversio* als *populus* beschrieben werden. Die Bildkomposition greift dabei entscheidende Elemente der literarischen Vorlage auf. Der freudige Jubel der Bevölkerung rund um die Kreuzrestitution wird in der *Reversio* an zwei Stellen erwähnt, einmal vor und einmal nach der Erscheinung des Engels. Auf die erste Passage (§14) wurde oben im Rahmen der Besprechung von Szene 17 bereits hingewiesen,<sup>86</sup> dort werden typische Elemente spätantiker Adven-

82 *Reversio* §16: *Cumque mirarentur attoniti, nimio maerore constricti, respicientes in altum viderunt signum crucis in caelo flammeo fulgore resplendere. Angelus enim Domini accipiens illud in manibus stetit super portam et ait: »Quando rex caelorum, Dominus totius mundi, passionis sacramenta per hunc aditum completurus introiit, non se purpuratum nec diademate nitentem exhibuit aut equi potentis vehiculum requisivit, sed humilis aselli terga insidens cultoribus suis humilitatis exempla reliquit.«*

83 *Reversio* §16: *His dictis angelus ad caelum confestim rediit.*

84 Deutsche Inschriften 35: Stadt Braunschweig I (1993) Nr. 23 I3–L3 (zur fehlerhaften Nummerierung siehe oben die Bemerkung in Anm. 53).

85 Der Herrscher scheint hier nicht barfuß dargestellt worden zu sein, wie es die literarische Vorlage erwarten ließe.

86 *Reversio* §14, zitiert oben in Anm. 79.

tusprozessionen verarbeitet:<sup>87</sup> Die Freude und Begeisterung der Bevölkerung bezieht sich an dieser Stelle allgemein auf die Ankunft des siegreichen christlichen Kaisers, sie wird auch grammatisch darüber hinaus nicht ausdrücklich auf das Kreuz bezogen. Die zweite Stelle, die sich der Reaktion der Bevölkerung widmet (§19), ist etwas anders konstruiert, in ihr kulminiert eine in sich geschlossene Untereinheit der Erzählung, die ihren Ausgangspunkt bei der Reaktion des Kaisers auf die Erscheinung des Engels nimmt:

Herakleios sei angesichts der himmlischen Botschaft erfreut gewesen, habe seine herrscherlichen Insignien abgelegt, das Kreuz genommen und sich mit tränenbenetzten Gesicht und zum Himmel erhobenen Blick dem Tor genähert.<sup>88</sup> Als er in dieser Weise demütig vortrat, habe sich das Tor auf himmlische Weisung hin geöffnet und den Weg freigegeben.<sup>89</sup> Auf die Beschreibung des geglückten Stadteinzugs in demütiger Haltung folgt dann in der *Reversio* zunächst ein vergleichsweise ausführlicher Abschnitt, der die Wirkung des überaus süßlichen Duftes des Kreuzholzes beschreibt, wie er sich von einer himmlischen Brise getrieben von Persien aus verbreitet habe und sich just in dem Moment in die Stadt Jerusalem ergossen habe und in jedermans Brust eingestömt sei, als Herakleios die Reliquie in Chosraus Residenz an sich nahm.<sup>90</sup> Erst daraufhin dann kommt in der Erzählung erneut die Reaktion der Bevölkerung ins Spiel, wenn es heißt, es habe sich der freudige Jubel des Volkes zum Lobpreis auf die göttliche Macht erhoben.<sup>91</sup> Anders als in der ersten Erwähnung der Bevölkerung in §14 ist die Freude der Bevölkerung in dieser zweiten Passage in §19 nun ausdrücklich auf die Wirkung des Kreuzes und speziell auf

87 Siehe zu dieser Thematik grundlegend MacCormack 1972 und Dufraigne 1994.

88 *Reversio* §17: *Tunc imperator gaudens in Domino de visitatu angelico, depositis imperii insignibus discalciatus protinus, linea tantum zona praecinctus, crucem Domini manu suscipiens, perfusus facie lacrimis, ad caelum oculos erigens properabat, ad portam usque progrediens.*

89 *Reversio* §17: *Mox illo humiliter propinquante duritia lapidum caeleste persensit imperium, statimque porta se subrigens liberum intrantibus patefecit ingressum.*

90 *Reversio* §18: *Ordoque suavissimus, qui volante divinitus aura de Persarum provincia per longa terrarum spatia Hierosolimis fuerat illapsus momento eodem, quo de fano Chosdroe sancta crux fuerat Eraclio baiulante egressa, tunc rediit, omniumque pectora se gratanter infudit. Vincebat enim aromata omnia terebintina tura vel balsama atque myrram.* Zur Reliquientopik siehe Angenendt 2. Aufl. 1997, S. 149–166.

91 *Reversio* §19: *Confestim igitur popularis gaudii favor in altum sublatus divinam laudabat potentiam.*

die göttliche Macht (*divina potentia*) bezogen, die in der Reliquie zum Ausdruck kommt.

Die entsprechende Bildkomposition der Szenen 17 und 18 in den Braunschweiger Fresken setzt die literarische Konstruktion der Erzählung mit ihren beiden unterschiedlichen Beschreibungen des *populus* vor und nach der Engelserscheinung bemerkenswert präzise um: Szene 17 konzentriert sich mit dem Fokus auf Herakleios zu Pferde vor berittenem Gefolge auf die Darstellung des kaiserlichen Adventus, während sich die Figuren in Szene 18 verehrend auf das Kreuz beziehen. Die Differenz wird noch dadurch verstärkt, dass die einfache Bevölkerung, als sie im Kreuzrestitutionszyklus schon einmal zu sehen war, nämlich in Szene 11, dem ersten Bild des Zyklus, ihre Verehrung ebenfalls rein auf den Kaiser bezogen hat, während in der Schlusszene nun alle Figuren auf das Heilige Kreuz ausgerichtet sind. Die gesellschaftliche Hierarchie wird in diesem Bild zudem in vergleichsweise starker Differenzierung dargestellt: An der Spitze der sozialen Ordnung steht der Kaiser, der die Reliquie trägt; links hinter ihm sind sechs Personen dargestellt, die sein Gefolge bilden: Sie sind in unterschiedlichem Alter dargestellt, eine Person (oben links) ist mit einer besonderen Kopfbedeckung als ranghoher Amtsträger zu erkennen,<sup>92</sup> die durch das Tor strömende Stadtbevölkerung schließlich besteht aus Männern unterschiedlichen Alters und ist damit ebenfalls betont vielfältig dargestellt. Indem die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten in die Darstellung der Reliquienverehrung einbezogen werden, kommt die universelle Bedeutung des Heiligen Kreuzes zum Ausdruck.

Die Szenenfolge des Kreuzrestitutionszyklus im Braunschweiger Dom – und damit des gesamten Heilig-Kreuz-Zyklus – ist mit der Darstellung der glücklichen Rückführung der Reliquie nach Jerusalem in Szene 18 abgeschlossen. In der literarischen Vorlage folgen noch ein Lobpreis des Kaisers auf das Kreuz (§20) sowie ein kurzer Bericht darüber, dass Herakleios das Kreuz an seinem angestammten Ort restituiert habe, dass Gott daraufhin verschiedene Wunder gewirkt habe (ein Toter wurde zum Leben erweckt, vier Lahme konnten wieder gehen, zehn Leprakranke wurden geheilt, fünfzehn Blinde konnten wieder sehen, bei zahlreichen Personen wurden Dämonen ausgetrieben und viele wurden von sonstigen Leiden befreit), dass der Kaiser ferner die

92 Die Darstellung der Kopfbedeckung lehnt sich möglicherweise an die Ikonografie des mittelalterlichen Fürstenhuts an; zu diesen Darstellungen siehe Zotz 2005.

Kirchen habe reparieren und mit Stiftungen ausstatten lassen und dass er weitere Anordnungen getroffen habe (§22). Herakleios sei dann nach Konstantinopel zurückgekehrt und habe sein Vertrauen weiterhin in die göttliche Kraft gesetzt, die im Zeichen des Kreuzes durch die Gnade des Herrn Jesu Christi gewirkt habe; die *Reversio* endet an dieser Stelle mit einer gebetartigen Schlussformel (§23).

Die Untersuchung des Kreuzrestitutionszyklus im Braunschweiger Dom hat gezeigt, dass die *Reversio sanctae crucis* (BHL 4178) die wichtigste literarische Grundlage für die Konzeption des Zyklus wie auch für die Komposition der einzelnen Bilder darstellt. Der Text war im Früh- und Hochmittelalter weit verbreitet, er liegt noch heute in mehr als 200 Manuskripten vor.<sup>93</sup> Er kann nicht nur als tragende Säule für die Rezeption der Kreuzrestitution im lateinischen Mittelalter gelten, er ist zugleich ein entscheidendes Glied, das zentrale Topoi der späteren Legenden mit den zeitgenössischen Deutungsschichten des siebten Jahrhunderts verbindet. Dies zeigt sich nicht nur in den vielfältigen literarischen Bezügen, in denen sich vielfach Übernahmen von Deutungsmustern greifen lassen, die ins zeitgenössische Umfeld der Kreuzrestitution selbst führen. Auch die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der *Reversio* selbst stellt eine wichtige Brücke der Tradition dar. So konnte der schwedische Kirchenhistoriker Stefan Borgehammar nachweisen, dass die *Reversio* deutlich älter ist als zuvor angenommen: Der Text muss zwischen dem Ende des siebten und der Mitte des achten Jahrhunderts entstanden sein und wurde dann immer wieder kopiert und verbreitet.<sup>94</sup> Ebenfalls nachweisen konnte Borgehammar, dass die *Reversio* eindeutige Gemeinsamkeiten mit einem zuvor unbekanntem predigtartigen lateinischen Text mit dem Titel *Sermo de exaltatione sanctae crucis* (BHL 4181a) aufweist, der wohl im Umfeld der Einführung der *Exaltatio Sanctae Crucis*-Feiern um die Mitte des siebten Jahrhunderts entstanden ist.<sup>95</sup> *Reversio* und *Sermo* scheinen keiner unabhängigen westlichen Tradition zu entstam-

93 Der selektive Handschriftenindex der Bollandisten verzeichnet mehr als 140 Manuskripte (vgl. [bhlms.fltr.ucl.ac.be](http://bhlms.fltr.ucl.ac.be)); Borgehammar 2009, S. 146 mit Anm. 6 weist darauf hin, dass v.a. in britischen und deutschen Beständen noch mit einer hohen Zahl weiterer Manuskripte zu rechnen ist, und geht von einer Größenordnung von insgesamt 200 bis 300 erhaltenen Handschriften aus.

94 Borgehammar 2009, S. 148–160.

95 Siehe hierzu grundsätzlich Borgehammar 2009, mit einer kritischen Edition und englischer Übersetzung des *Sermo* auf S. 192–201.



Abb. 8: Mren, Kuppelbasilika, reliefierter Türsturz über dem Nordportal: Darstellung der Kreuzrestitution; Foto: R. Elbrecht (virtualani.org)

men, sie lassen sich vielmehr auf einen gemeinsamen, vermutlich griechischsprachigen, heute verlorenen Ausgangstext zurückführen, der zeitgenössische Deutungsmuster der Kreuzrestitution transportiert zu haben scheint und im Umfeld der Ereignisse rund um den Einzug des Herakleios in Jerusalem entstanden sein könnte.

Dass narrative Kernelemente der späteren Berichte über die Rückführung der Kreuzreliquie nach Jerusalem bereits in dieser frühen Phase die Deutung der Ereignisse geprägt haben, zeigt sich in einem bemerkenswerten archäologischen Zeugnis, namentlich im Bildprogramm eines reliefierten Türsturzes über dem Nordportal einer aufgelassenen armenischen Kirche in Mren in der heutigen Osttürkei (siehe Abb. 8).<sup>96</sup> Der Kaiser ist hier wie in der späteren lateinischen Herakleios-Tradition in demütiger Geste dargestellt: Ein gezäumtes Pferd ohne Reiter ist links im Bild zu sehen, davor eine Figur, deren linke Hand den Schaft des zentral dargestellten Kreuzes zu berühren scheint, welches wiederum von einem knienden Träger gehalten wird; die Figur links ist in einfachem Gewand ohne Insignien dargestellt, rechts ist eine Figur mit Weihrauchgefäß vor einem Baum auf einem stilisierten Felsen zu sehen.

Die plausibelste Deutung des Reliefs sieht hier die Inszenierung kaiserlicher Demut im Zuge der Kreuzrestitution – links der von seinem Pferd abgestiegene Kaiser Herakleios, rechts der Patriarch von Jerusalem. Der Baum wurde als Symbol des himmlischen Paradieses gedeutet, das sich über dem Golgathafelsen erhebt, die Bildformel

<sup>96</sup> Untersuchungen des Reliefs bieten Thierry/Thierry 1971; Thierry 1997; Maranci 2009. Viermann 2021, S. 268f. sieht die Deutung als Darstellung der Kreuzrestitution skeptisch.

weist demnach auf Jerusalem hin.<sup>97</sup> Wie sich einer Datierungsangabe in einer armenischen Inschrift an der Westfassade der Kirche entnehmen lässt, die auch explizit auf die Sieghaftigkeit des Herakleios verweist, ist das Relief nur etwa zehn Jahre nach dem Einzug des Kaisers in Jerusalem entstanden.<sup>98</sup> Das Kreuzrestitutionsrelief von Mren setzt erstmals greifbar ein Motiv ins Bild, das sechshundert Jahre später in Form der Szenen 17 und 18 des Heilig-Kreuz-Zyklus an prominenter Stelle auch in die Wandgestaltung des Braunschweiger Doms einfließen sollte. Vor dem Hintergrund der Feststellung, dass die *Reversio* – wie gezeigt – auch eine ganze Reihe dezidiert herrschaftsaffirmativer Deutungsmuster aus dem zeitgenössischen Umfeld der Kreuzrestitution aufgreift, ist bemerkenswert, dass mit der Intervention des Engels an entscheidender Stelle der Erzählung ein Element ins Spiel kommt, das dem Kaiser die Deutungshoheit über die Inszenierung zu entziehen scheint. Der Kerngedanke einer demütigen Restitution des Kreuzes ist dem Relief von Mren zufolge bereits im unmittelbaren Umfeld des spektakulären kaiserlichen Auftritts in Jerusalem angelegt, allerdings ohne den Engel – durch den die Situation doch eine ganz eigene Interpretation erfährt.

Die Frage, welche Bedeutung der Inszenierung von Demut im oströmischen Kaisertum des siebten Jahrhunderts und speziell bei Herakleios zukam, kann hier nicht vertieft werden,<sup>99</sup> für die Deutung des mittelalterlichen Bilddekors im Dom St. Blasii zu Braunschweig ist entscheidend, dass zentrale Deutungsmuster, auf denen die Konzeption des Zyklus und die Gestaltung der Bilder beruhen, im Kern auf Sinnangebote zurückgehen, die sich in zeitlicher und geografischer Nähe zur Kreuzrestitution greifen lassen. Der Kreuzrestitutionszyklus im Braunschweiger Dom ist damit nicht nur ein eindrückliches Zeugnis für den hochmittelalterlichen Blick auf einen spätantiken Kaiser, der mit dem Sieg über die Perser, mit der Rückgewinnung des Heiligen Kreuzes und der Restitution der bedeutenden Reliquie in Jerusalem aus der Perspektive des lateinischen Westens – zumal zur Kreuzfahrerzeit – zum Prototyp eines idealen christlichen Herrschers avanciert konnte und so in den 1240er Jahren auch für die macht-

97 Thierry 1997, bes. S. 168.

98 Zur Datierung in die Jahre 639/640 siehe Thierry 1997, bes. S. 165f.

99 Grundlegende Überlegungen hierzu haben Martin 1985, Diefenbach 1996, Meier 2003 und ders. 2007 angestellt.

politischen Ambitionen der Welfen von Interesse war.<sup>100</sup> Semantische Kernelemente der mittelalterlichen Kreuzrestitutionserzählungen – die in die mittelalterliche Wandgestaltung des Braunschweiger Doms eingeflossen sind und anderthalb Jahrhunderte zuvor auch Gottfried von Bouillon bei seinem Einzug in die Heilige Stadt geleitet haben – führen zugleich über die literarische Tradition auf das Umfeld der porträtierten Ereignisse selbst zurück.<sup>101</sup>

100 *Reversio* §6 sagt über Herakleios, *totus tamen erat fide catholicus*; das sah man aber nicht überall so: Mit der von ihm vertretenen christologischen Kompromissformel hat Herakleios im griechischen Osten eine deutlich ungünstigere Beurteilung erfahren. Zum monenergetisch-monotheistischen Streit siehe Winkelmann 2001; speziell zur Rolle des Herakleios in den christologischen Konflikten siehe Lange 2012; zu den apokalyptischen Diskursen, die sich in der nahöstlichen Literatur mit dem Auftritt des Kaisers in Jerusalem verbinden, siehe Greisiger 2014. In der westlichen Tradition verlor Herakleios erst in der Neuzeit an Bedeutung, als rein auf christliches Vorkämpfertum basierende Herrschaftskonzepte ihren Reiz einbüßten. Im Gegensatz zu anderen spätantiken Kaisern wie Konstantin oder Justinian, die neben ihrem Einsatz für das Christentum auch als wichtige Staats- und Rechtsreformer gewürdigt wurden, hat Herakleios kaum nachhaltige Erfolge erzielt. Hätte er nicht die Kreuzreliquie nach Jerusalem zurückgebracht, wäre Herakleios wohl nur als blasser Streiter gegen die Perser und, vor allem, als Verlierer im Kampf gegen die Araber in die Geschichte eingegangen.

101 Für wertvolle Hinweise und Unterstützung danke ich der Ev.-luth. Domkirche St. Blasii zu Braunschweig, speziell Marc Bühner, dem Landeskirchlichen Archiv Wolfenbüttel in Person von Birgit Hoffmann, Klaus G. Kohn, Nadine Viermann und Christoph Weber. Teile dieses Beitrags sind in der Burg Dankwarderode entstanden, wo der Verfasser über einen Arbeitsplatz verfügt – in unmittelbarer Nähe zu den hier besprochenen Wandmalereien, deren Szenen zur Kreuzauffindung und Kreuzrestitution Braunschweig mit Jerusalem verbinden, zu dessen Erforschung der Jubilar, dem dieser Band und dieser Aufsatz gewidmet sind, so viel beigetragen hat.

## Bibliographie

- Anca, A. S. (2010): *Herrschaftliche Repräsentation und kaiserliches Selbstverständnis. Berührung der westlichen mit der byzantinischen Welt in der Zeit der ersten Kreuzzüge*. Münster.
- Angenendt, A. (2. Aufl. 1997): *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München.
- Arens, F. (1985): »Die Königspfalz Goslar und die Burg Dankwarderode zu Braunschweig«, in: C. Meckseper (Hrsg.): *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650*; Bd. 3. Stuttgart, S. 117–149.
- Avni, G. (2010): »The Persian Conquest of Jerusalem (614 C.E.) – An Archaeological Assessment«, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 357, S. 35–48.
- Baert, B. (2004): *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*. Leiden.
- Becker, H.-J. et al. (Hrsg.) (1976): *Rechtsgeschichte als Kulturgeschichte*. Aalen.
- Behrens, G. (1889): *Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig*. Braunschweig.
- Bekker, I., ed. (1838/1839): *Georgius Cedrenus* (2 Bde.). Bonn.
- Bekker, I., ed. (1842): *Leonis Grammatici Chronographia*. Bonn.
- Berges, W., Rieckenberg, H. J. (1951): *Eilbertus und Johannes Gallicus. Ein Beitrag zur Kunst- und Sozialgeschichte des 12. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Bethmann, L., Waitz, G. eds. (1878): Pauli historia Langobardorum, in: *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum, saec. VI–IX*. Hannover, S. 12–187.
- Borgehammar, S. (2009): »Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts Composed for the Celebration of *Exaltatio Crucis*«, *Millennium* 6, S. 145–201.
- Brandes, H. (1863): *Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden. Eine Besprechung zum Verständnis derselben, von dem Künstler selbst nach eigenen Beobachtungen mitgeteilt*. Braunschweig.
- Brandi, K. (1914): »Die Urkunde Friedrichs II. vom August 1235 für Otto von Lüneburg«, in: *Festschrift Paul Zimmermann*. Wolfenbüttel, S. 33–46.
- Brenske, S. (1988): *Der Hl. Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius (Dom). Studien zu den historischen Bezügen und ideologisch-politischen Zielsetzungen der mittelalterlichen Wandmalereien*. Braunschweig.
- Cameron, Av. (Hrsg.) (2013): *Late Antiquity on the Eve of Islam*. Farnham.
- Conybeare, F. C., trans. (1910): »Account of the Sack of Jerusalem in A.D. 614«, *The English Historical Review* 25, S. 502–517.
- Couâsson, Ch. (1974): *The Church of the Holy Selpuchre in Jerusalem*. London.
- Dąbrowa, E. (Hrsg.) (1994): *The Roman and Byzantine Army in the East*. Krakau.
- de Boor, C., ed. (1883/1885): *Theophanis chronographia* (2 Bde.). Leipzig.
- de Boor, C., ed. (1885): Anastasii Bibliothecarii summae ac apostolicae sedis chronographia tripartita, in: *Theophanis chronographia*; vol. 2. Leipzig, S. 31–346.
- de Boor, C., ed. (1904): *Georgii Monachi Chronicon*. Stuttgart.
- Demus, O. (1968): *Romanische Wandmalerei*. München.
- Diefenbach, S. (1996): »Frömmigkeit und Kaiserakzeptanz im frühen Byzanz«, *Saeculum* 47, S. 35–66.

- Dignas, B., Winter, E. (2007): *Rome and Persia in Late Antiquity: Neighbours and Rivals*. Cambridge.
- Dindorf, L., ed. (1832): *Chronicon paschale* (2 Bde.). Bonn.
- Drijvers, J. W. (1992): *Helena Augusta: The Mother of Constantine the Great and the Legend of her Finding of the True Cross*. Leiden.
- Drijvers, J. W. (2002): »Heraclius and the *restitutio crucis*: Notes on Symbolism and Ideology«, in: G. J. Reinink, B. H. Stolte (Hrsg.): *The Reign of Heraclius (610–641): Crisis and Confrontation*. Leuven, S. 175–190.
- Dobbertin, H. (1979): »Zur Datierung der Braunschweiger Domfresken«, *Braunschweigisches Jahrbuch* 60, S. 143–150.
- Drögereit, R. (1952): »Eilbertus und Johannes Gallicus«, *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 24, S. 144–160.
- Drögereit, R. (1953): »Eilbertus und Johannes Gallicus. Feststellungen zu einer Erwidernung«, *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 25, S. 142–154.
- Dufraigne, P. (1994): *Adventus Augusti, Adventus Christi. Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*. Paris.
- Edgington, S. B., ed. (2007): *Albert of Aachen: Historia Ierosolimitana. History of the Journey to Jerusalem*. Oxford.
- Ehlers, J. (2008): *Heinrich der Löwe. Eine Biografie*. München.
- Ehlers, C., Fenske, L. (1999–2000): »Braunschweig«, in: *Die deutschen Königspfalzen*; Bd. 4: *Niedersachsen*, Lfg. 1/2. Göttingen, S. 18–164.
- Flusin, B. (1992): *Saint Anastase le Perse et l'histoire de la Palestine au début du VIIe siècle*; Bd. 1: *Les Textes*; Bd. 2: *Commentaire: Les moines de Jérusalem et l'invasion perse*. Paris.
- Franklin, C. V. (2004): *The Latin Dossier of Anastasius the Persian: Hagiographic Translations and Transformations*. Toronto.
- Garzmann, M. R. W. (1976): *Stadtherr und Gemeinde in Braunschweig im 13. und 14. Jahrhundert*. Braunschweig.
- Goldbeck, F., Wienand, J. (Hrsg.) (2017): *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*. Berlin.
- Greisiger, L. (2014): *Messias, Endkaiser, Antichrist: Politische Apokalyptik unter Juden und Christen des Nahen Ostens am Vorabend der arabischen Eroberung*. Wiesbaden.
- Hauptli, B. W., ed. (2022): *Legenda aurea* (3 Bde.). Freiburg.
- Hentschel, B., Aßmann, C. (2002): »Die Wandmalereien der Stiftskirche St. Blasius (Dom) in Braunschweig. Methoden der Dokumentation und Restaurierung im 19. Jahrhundert«, in: M. Exner, U. Schädler-Saub (Hrsg.): *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert*. München, S. 204–210.
- Howard-Johnston, J. (2010): *Witnesses to a World Crisis: Historians and Histories of the Middle East in the Seventh Century*. Oxford.
- Howard-Johnston, J. (2021): *The Last Great War of Antiquity*. Oxford.
- Howard-Johnston, J. (2022): »Jerusalem in 630«, in: Klein/Wienand (2022), S. 281–294.
- John, S. (2018): *Godfrey of Bouillon: Duke of Lotharingia, Ruler of Latin Jerusalem, c. 1060–1100*. London.

- Jordan, K., ed. (1941/1949): *Die Urkunden Heinrichs des Löwen, Herzogs von Sachsen und Bayern*. Leipzig.
- Kaegi, W. E. (2003): *Heraclius, Emperor of Byzantium*. Cambridge.
- Kelly, J. L. (2019): *The Church of the Holy Sepulchre in Text and Archaeology: A Survey and Analysis of Past Excavations and Recent Archaeological Research With a Collection of Principal Historical Sources*. Oxford.
- Klamt, J.-Ch. (1968): *Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig*. Berlin (Diss.).
- Klamt, J.-Ch. (1981): »Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom«, in: K. Clausberg u. a. (Hrsg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*. Gießen, S. 35–53.
- Klein, K., Wienand, J. (Hrsg.) (2022): *City of Caesar, City of God: Constantinople and Jerusalem in Late Antiquity*. Berlin.
- Königfeld P., Roseneck, R. (Hrsg.) (1995): *Burg Dankwarderode. Ein Denkmal Heinrichs des Löwen*. Bremen.
- Krusch, B., ed. (1888): *Fredegarii et aliorum chronica* (MGH SS RM 2). Hannover.
- Lange, Ch. (2012): *Mia energia: Untersuchungen zur Einigungspolitik des Kaisers Heraclius und des Patriarchen Sergius von Constantinopel*. Tübingen.
- Lappenberg, J. M., ed. (1868): *Arnoldi Chronica Slavorum* (MGH SS RG 14). Hannover.
- Lavan, M., Payne, R., Weisweiler, J. (Hrsg.) (2016): *Cosmopolitanism and Empire: Universal Rulers, Local Elites, and Cultural Integration in the Ancient Near East and Mediterranean*. Oxford.
- Levy, R., trans. (1967): *Shah-nama: The Epic of the Kings: The National Epic of Persia by Ferdowsi*. London.
- MacCormack, S. G. (1972): »Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus«, *Historia* 21, S. 721–752.
- Mango, C. (1985): »Deux études sur Byzance et la Perse sasanide«, *Travaux et Mémoires* 9, S. 91–118.
- Mango, C., ed. & trans. (1990): *Nikephoros Patriarch of Constantinople: Short History*. Washington.
- Mango, C. (1992): »The Temple Mount AD 614–638«, in: J. Raby, J. Johns (Hrsg.): *Bayt Al-Maqdis. 'Abd al-Malik's Jerusalem*. Oxford, S. 1–16.
- Mango, C., Scott, R., trans. (1997): *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History AD 284–813*. Oxford.
- Maranci, Ch. (2009): »The Humble Heraclius: Revisiting the North Portal at Mren«, *Revue des études arméniennes* 31, S. 167–180.
- Martin, J. (1985): »Zum Selbstverständnis, zur Repräsentation und Macht des Kaisers in der Spätantike«, *Saeculum* 35, S. 115–131.
- Meckseper, C. (1995): »Die Goslarer Königspfalz als Herausforderung für Heinrich den Löwen?«, in: J. Luckhardt, F. Niehoff (Hrsg.): *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235; Bd.2: Essays*. München, S. 237–243.
- Meier, M. (2003): »Göttlicher Kaiser und christlicher Herrscher? Die christlichen Kaiser der Spätantike und ihre Stellung zu Gott«, *Das Altertum* 48, S. 129–160.
- Meier, M. (2007): »Die Demut des Kaisers. Aspekte der religiösen Selbstinszenierung bei Theodosius II. (408–450 n.Chr.)«, in: A. Pečar, K. Trampe-

- dach (Hrsg.): *Die Bibel als politisches Argument. Voraussetzungen und Folgen biblizistischer Herrschaftslegitimation in der Vormoderne*. München, S. 135–158.
- Meier, R. (1967): »Eilbertus und Johannes Gallicus (Ergänzungen zu einer Kontroverse)«, in: ders.: *Die Domkapitel zu Goslar und Halberstadt in ihrer persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter*. Göttingen, S. 413–428.
- Mommsen, Th., ed. (1894): *Continuatio Hispana anno DCCLIV*, in: *Chronica minora saec. IV, V, VI, VII*; vol. 2 (MGH AA 11). Berlin, S. 334–369.
- Mommsen, Th., ed. (1898): *Bedae chronica maiora ad a. 725*, in: *Chronica minora, saec. IV, V, VI, VII*; vol. 3 (MGH AA 13). Berlin, S. 223–333.
- Mommsen, Th., ed. (1903–1909): *Eusebius: Werke*; Bd. 2.: *Die Kirchengeschichte*; T. 1–3: *Die lateinische Übersetzung des Rufinus*. Berlin.
- Montinaro, F. (im Druck): »The Emperor, the Patriarch, and the Cross: Revisiting (and Forgetting) the Capture of Jerusalem by Strategius of Mar Sabak«, in: Viermann/Wienand (im Druck).
- Nöldeke, Th., trans. (1879): *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden. Aus der arabischen Chronik des Tabari*. Leiden.
- Oikonomidès, N. (1971): »Correspondence Between Heraclius and Kavādh-Šīroe in the Paschale Chronicle (628)«, *Byzantion* 41, S. 269–181.
- Payne, R. (2015): *A State of Mixture: Christians, Zoroastrians, and Iranian Political Culture in Late Antiquity*. Oakland Calif.
- Payne, R. (2016): »Iranian Cosmopolitanism: World Religions at the Sasanian Court«, in: Lavan/Payne/Weisweiler (2016), S. 209–230.
- Quast, A. (1973): *Der St. Blasius-Dom zu Braunschweig*. Braunschweig.
- Reinink, G. J., Stolte, B. H. (Hrsg.) (2002): *The Reign of Heraclius (610-641): Crisis and Confrontation*. Leuven.
- Restle, M. (2001): »Braunschweig und Byzanz. Der Konstantin- und Herakleioszyklus im Braunschweiger Dom«, in: R.-J. Grote, K. van der Ploeg (Hrsg.): *Wandmalereien in Niedersachsen, Bremen und im Groninger Land*. München 2001, S. 60–69.
- Schneidmüller, B. (2000 [2. Aufl. 2014]): *Die Welfen: Herrschaft und Erinnerung (819–1252)*. Stuttgart.
- Schneidmüller, B. (2003): »Burg – Stadt – Vaterland. Braunschweig und die Welfen im hohen Mittelalter«, in: J. Fried, O. G. Oexle (Hrsg.): *Heinrich der Löwe. Herrschaft und Repräsentation*. Osterildern, S. 27–81.
- Sirotenko, A. (2020): *Erinnern an Herakleios. Zur Darstellung des Kaisers Herakleios in mittelalterlichen Quellen*. München (Univ.-Diss.) doi:10.5282/edoc.27319.
- Sommerlechner, A. (2003): »Kaiser Herakleios und die Rückkehr des heiligen Kreuzes nach Jerusalem. Überlegungen zu Stoff- und Motivgeschichte«, *Römische Historische Mitteilungen* 45, S. 319–360.
- Spieß, K.-H. (3. Aufl. 2009): *Das Lehnswesen in Deutschland im hohen und späten Mittelalter*. Stuttgart.
- Tafel, T. L. F., ed. (1859): *Theodosii Meliteni qui fertur chronographia*. München.
- Tartaglia, L., ed. (1998): *Carmi di Giorgio di Pisidia*. Turin.
- Thierry, M., Thierry, N. (1971): »La cathédrale de Mrèn et sa décoration«, *Cahiers archéologiques: fin de l'antiquité et Moyen Âge* 21, S. 43–77.

- Thierry, N. (1997): »Héraclius et la vraie croix en Arménie«, in: J.-P. Mahé: *From Byzantium to Iran: Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoïan*. Atlanta, S. 165–186.
- Thomson, R. W., trans. (1999): *The Armenian History Attributed to Sebeos*; Bd. 1: *Translation and Notes*; Bd. 2: *Historical Commentary*. Liverpool.
- Treitinger, O. (1938): *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*. Jena.
- Tsamakada, V. (2010): »König David als Typos des byzantinischen Kaisers«, in: F. Daim, J. Drauschke (Hrsg.): *Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter*; Teil 1: *Welt der Ideen, Welt der Dinge*. Regensburg, S. 23–54.
- Vasil'ev, A., ed. & trans. (1912): *Histoire universelle: Seconde partie; écrite par Agapius (Mahboub) de Menbidj*. Paris.
- Viermann, N. (2021): *Herakleios, der schwitzende Kaiser. Die oströmische Monarchie in der ausgehenden Spätantike*. Berlin.
- Viermann, N., Wienand, J. (Hrsg.) (im Druck): *Reading the Late Roman Monarchy*. Stuttgart.
- Wallace-Hadrill, J. M., ed. (1960): *Fredegarii Chronicon liber quartus cum continuationibus = The Fourth Book of the Chronicle of Fredegar with its Continuations*. London.
- Weber, W. (1976): »Das Sonne-Mond-Gleichnis in der mittelalterlichen Auseinandersetzung zwischen Sacerdotium und Regnum«, in: H.-J. Becker et al. (1976), S. 147–175.
- Weiland, L., ed. (1896): *Constitutiones et acta publica imperatorum et regum inde ab a. MCXCVIII usque ad a. MCCLXXII (1198–1272)* (MGH Const. 2). Hannover.
- Wheeler, B. M. (1991): »Imagining the Sasanian Capture of Jerusalem: The ›Prophecy and Dream of Zerubbabel‹ and Antiochus Strategos' ›Capture of Jerusalem‹«, *Orientalia Christiana Periodica* 57, S. 69–85.
- Whitby, M., trans. (1989): *Chronicon Paschale 284–628 AD*. Liverpool.
- Whitby, M. (1994): »A New Image for a New Age: George of Pisidia on the Emperor Heraclius«, in: Dąbrowa (1994), S. 197–225.
- Whitby, M. (2002): »George of Pisidia's Presentation of the Emperor Heraclius and His Campaigns«, in: Reinink/Stolte (2002), S. 157–173.
- Wiegel, K. A. (1973): *Die Darstellung der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca*. Köln.
- Wienand, J., Goldbeck, F., Börm, H. (2017): »Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike. Probleme – Paradigmen – Perspektiven«, in: Goldbeck/Wienand (2017), S. 1–26.
- Winkelmann, F. (2001): *Der monenergetisch-monotheletische Streit*. Frankfurt am Main.
- Wolter-von dem Knesebeck, H. (2014): »Die mittelalterlichen Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig«, in: H. Wolter-von dem Knesebeck, J. Hempel (Hrsg.): *Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii*. Regensburg, S. 164–240.
- Wolter-von dem Knesebeck, H. (2016): »Mittelbare Partizipation am Kreuzzug. Nord- und mitteleuropäische Bildzeugnisse nach dem Fall Jerusalems 1187«, *Das Mittelalter* 21, S. 61–82.
- Zahnd, U. (2008): »Novus David – Νεος Δαυιδ«, *Frühmittelalterliche Studien* 42, S. 71–88.

- Zotenberg, H., trans. (1867–1874): *Chronique de Abou-Djafar-Mo'hammed-Ben-Djarir-Ben-Yezid Tabari, traduite sur la version persane d'Abou-'Ali Mohamed Bel'ami, d'après les manuscrits de Paris, de Gotha, de Londres et de Canterbury* (4 Bde.). Paris (repr. Paris 1958).
- Zotenberg, H., ed. (1900): *Histoire des rois des perses par Aboû Mançoûr 'Abd al-Malik Ibn Moḥammad Ibn Ismâ'îl al-Tha'âlibî* (2 Bde.). Paris (repr. Frankfurt 2012).
- Zotz, Th. (2005): »Königskrone und Fürstenhut. Das gotische Kreuz aus St. Trudpert und die Habsburger im 13. Jahrhundert«, *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 153 (N.F. 114), S. 15–42.