

Drachentöter und Gottesmütter. Visuelle Herrschaftsstrategien in Diptychen des Hl. Georg und der Hl. Jungfrau von *aše Zär'a Ya'əqob* bis *aše Ləbnä Dəngəl*.

Janik Ahlborn

Ikonen sind integraler Bestandteil der religiösen Kultur Äthiopiens, mit einer Tradition, welche weit in die Geschichte des Landes zurückreicht. Innerhalb des Korpus der bis heute erhaltenen – und bekannten – äthiopischen Ikonen ist eine auffällige Häufung einer bestimmten Motivkombination zu erkennen, deren Kontinuität bis an den unmittelbaren Anfang äthiopischer Ikonenmalerei im 15. Jahrhundert zurückreicht: Diptychen, in denen Darstellungen des Hl. Georg mit Madonnenbildern kombiniert werden. Doch wieso wurde ausgerechnet diese Kombination in dieser Zeit so beliebt, dass sie zu einer der häufigsten Darstellungsformen der frühen äthiopischen Ikonenmalerei wurde?

Das 15. Jahrhundert sah die Entstehung eines zunehmenden äthiopischen Marienkults unter der Herrschaft *aše Zär'a Ya'əqob*s, zeitgleich forderten diverse innen- und außenpolitische Konflikte neben der spirituellen auch die weltliche Stärke des *nəguśä nəgäšt*, des ‚Königs der Könige‘, wie der herrscherliche Titel lautete. Das Patrozinium des Kriegerheiligen Georg erlangte somit große Bedeutung für das Reich. Beide Figuren der Diptychen scheinen also eng mit der Person des äthiopischen Herrschers verbunden und es ist vorerst naheliegend, sie in der Sphäre visueller Herrschaftsstrategien anzusiedeln.

Ziel dieses Textes soll es nicht sein, eine definitive Antwort auf die Frage, ob die Diptychen Ausdruck visueller Herrschaft sind, zu liefern. Ein solcher Versuch wäre vor dem Hintergrund des begrenzten Korpus äthiopischer Ikonen und der noch immer größtenteils deskriptiven Forschung an diesen sowohl wenig zielführend als auch anmaßend. Jedoch soll der Kontext, in dem diese spezielle Darstellungsform in der Frühphase äthiopischer Ikonenmalerei erstmals auftaucht, ergründet und anhand des entstehenden Gesamtbildes überlegt werden, ob eine prinzipielle Verortung der Diptychen im Bereich politisch-religiöser visueller Herrschaftsstrategien schlüssig erscheint und wenn ja, wie diese Verbindung ausgesehen haben könnte.

Die Veneration Marias steht, weit ausgeprägter noch als in den meisten anderen christlichen Konfessionen, im Mittelpunkt der religiösen Praxis und des religiösen Lebens der Äthiopisch-Orthodoxen Təwahədo-Kirche. Bereits früh erhielt sie eine

Sonderrolle im äthiopischen Christentum, welches seit dem Konzil von Éphesus dem Dogma der Theotókos folgte: also der Vorstellung Mariens nicht nur als Mutter Jesu, sondern als Gottesmutter. Auch ihre Rolle als Interzessorin, als Mittlerin zwischen Menschheit und Christus, stützte und stützt noch immer ihre Sonderstellung.¹ Im 15. Jahrhundert intensivierte sich der mariologische Fokus des äthiopischen Christentums durch die Einführung eines offiziellen Marienkults, welcher in den 1440er Jahren maßgeblich durch das Wirken *aše Zär'a Ya'əqobs* etabliert und gefestigt wurde.² Traditionellen Überlieferungen zufolge widmete seine Mutter, Egzi' Kebra, ihn nach seiner Geburt der heiligen Jungfrau, nachdem Egzis Gebete zu dieser eine Fehlgeburt abgewandt haben sollen: „On the day of his birth, his mother marked the sign of the cross upon his right hand in the name of ,Our Lady, the Virgin Mary, Mother of God.“³ Auch die Marienverehrung von Zär'a Ya'əqobs Vater, *aše Dawit*, wurde hinreichend als ein wegbereitender Faktor herausgearbeitet: „[Dawit] was also a special devotee of the Virgin. As several authors have noted, it was Dawit who initiated the translation of the Miracles of Mary (*Tä'ammerä Maryam*), which Zär'a Ya'eqob later completed. The translation of the Anaphora of Mary by Cyriacus of Behnesa may also be dated to Dawit's reign.“⁴ 1436 ließ sich Zär'a Ya'əqob in Aksum, einem äußerst symbolträchtigen Ort, krönen⁵ und nahm den Thronnamen Qwäştanṭinos an. Dieser Name ist nicht bloße Allusion zum römischen Kaiser Konstantin als Wegbereiter des Christentums, sondern auch Ausdruck eines ausgeprägten herrscherlichen Traditionsbewusstseins. Bereits Ya'eqobs Vater, Dawit, wählte diesen Thronnamen. Die von ihm abstammende Königslinie zeigte gesteigerte Ambitionen zu einer Art Sakralkönigtum, welches sich aktiv in die Schaffung von Kultobjekten und -stätten einmischte. Wie schon ihr Vater, zu dessen Errungenschaften die Akquisition und Translation einer vermeintlichen Reliquie des Echten Kreuzes nach Äthiopien gezählt wurde⁶, entsandten Ya'əqob sowie seine Brüder *aše Yəšhaq* und *aše Täklä Ma-*

¹ Vgl. Chojnacki, Stanisław: Major Themes in Ethiopian Painting. Indigenous Developments, the Influence of foreign Models and their Adaptation from the 13th to the 19th Century (Äthiopistische Forschungen 10), Wiesbaden 1983, S. 172, im Folgenden zitiert als: Chojnacki: Themes.

² Vgl. Heldman, Marilyn E.: St. Luke as Painter: Post-Byzantine Icons in Early-Sixteenth-Century Ethiopia, in: *Gesta* 44/2 (2005), S. 125-148, hier S. 134.

³ Kaplan, Steven: Seeing Is Believing: The Power of Visual Culture in the Religious World of *Aše Zär'a Ya'eqob* of Ethiopia (1434-1468), in: *Journal of Religion in Africa* 32/4 (2002), S. 403-421, hier S. 407.

⁴ Kaplan: Seeing, S. 407.

⁵ Vgl. Ayenachew, Deresse: Territorial Expansion and Administrative Evolution under the Solomonic“ Dynasty, in: Kelly, Samantha (Hg.): *A Companion to Medieval Ethiopia and Eritrea*, Leiden 2020, S. 57-85, hier S. 60, im Folgenden zitiert als: Ayenachew: Expansion.

⁶ Vgl. Kaplan: Seeing, S. 408.

ryam Missionen in den römisch-katholischen Mittelmeerraum, um (Kunst-)Handwerker für den äthiopischen Hof zu rekrutieren und liturgische Gewänder und Objekte sowie Stoffe und Passionsreliquien zu erwerben.⁷ Das in den *Šār'atä qwərḥat* belegte Selbstverständnis der salomonischen Herrscher als Priesterkönige⁸ scheint jedoch speziell im Falle Zär'a Ya'əqobs besonders ausgeprägt gewesen zu sein. Er war Patron der Literatur und äußerst theologisch gebildet. Gleichzeitig griff er, nach seinen eigenen Vorstellungen, in einem zuvor unbekanntem Ausmaß in die religiöse Praxis des Reiches ein.⁹ Für seine Herrschaft sind umfassende Kirchenstiftungen bezeugt. Unter den Bauprojekten, welche in seinem Auftrag entstanden, befinden sich viele bis heute wichtige Kirchen wie Däbrä Berhan, Däbrä Nägwädgwad, Mäkanä Sella, Mäkanä Maryam und Däbrä Sehin.¹⁰ Solcherlei Bauprojekte waren visuelle, physische und spirituelle Zeugnisse der weltlich-politischen, aber auch gottgegebenen Macht der Herrscher¹¹, welche sich als *vicarius dei* verstanden. Neben der umfassenden Patronage von Mariendarstellungen und Sakralbauten griff Zär'a Ya'əqob auch unmittelbar in das theologische und religiöse Fundament der äthiopisch-orthodoxen Kirche ein. Durch sein Einwirken wurde die rituelle Verehrung portabler Marien-Ikonen zu einem Pflichtbestandteil der Sonntagsliturgie sowie der Messen anlässlich der zweiunddreißig Marienfeiertage, welche unter seiner Herrschaft Eingang in den liturgischen Kalender Äthiopiens fanden¹²: „The ceremony of veneration began with a procession of a wooden panel painting of the Virgin, carried by a priest and accompanied by two others carrying lighted candles. The icon was then placed on a high throne (*mānbār*), where it was censed to the accompaniment of hymns of praise. The ritual concluded with a reading before the icon of the Virgin of three tales from a collection of pious tales known the *Miracles of Mary (Tä'ämmärä Maryam)*.“¹³

Die erhaltenen materiellen Quellen dokumentieren in Äthiopien ab dem 15. Jahrhundert eine außergewöhnliche Menge an Kultobjekten, welche der Verehrung Mariens gewidmet sind. Auch unter den nachfolgenden Herrschern blieb dieser Marienkult integraler Bestandteil des königlichen Selbstverständnisses. Diese Kontinuität zeigt sich etwa in einer der bekanntesten äthiopischen Ikonen des 16. Jahrhunderts, welche zwischen 1514 und 1540 von *aše Ləbnä Dəngəl* in Auftrag gegeben

⁷ Krebs, Verena: *Medieval Ethiopian Kingship, Craft, and Diplomacy with Latin Europe*, Basingstoke London 2021, S. 62, im Folgenden zitiert als: Krebs: *Kingship*.

⁸ Vgl. Ayenachew: *Expansion*, S. 60.

⁹ Vgl. Krebs: *Kingship*, S. 79.

¹⁰ Vgl. Kaplan: *Seeing*, S. 411.

¹¹ Vgl. Krebs: *Kingship*, S. 6.

¹² Vgl. Heldman: *St. Luke*, S. 134f.

¹³ Heldman: *St. Luke*, S. 135.

wurde. Dort knien ein Mann und eine Frau, durch Tituli auf Ge'ez als Dəngəl und seine Frau Säblä Wängel identifizierbar, flankiert von verschiedenen Heiligen neben einer thronenden Gottesmutter mit Kind.¹⁴

Während der Marienkult Zär'a Ya'əqobs weite Verbreitung im Reich fand, wurde er jedoch nicht überall ohne Widerstand angenommen. Eine solche schlagartige und umfassende Veränderung religiöser Kultpraxis, welche vom *nəguśā nəgāst* oktroyiert wurde,¹⁵ lässt nicht nur Fragen hinsichtlich der Rezeption dieses Kultes innerhalb der Bevölkerung, sondern auch innerhalb klerikaler Kreise offen. Jacques Mercier fasste das Spannungsfeld dieser Positionen erst kürzlich auf recht drastische Weise zusammen: „Not only did King ZaraYaeqob pampered [sic!] the monks who supported his religious policy, he also martyred thousands of monks and nuns who criticized it and refused to debase themselves by begging for prebends.“¹⁶ Während solche absoluten Aussagen über Gewaltexzesse insbesondere in Zeiten radikaler kultureller Umstürze immer mit einem gesunden Maß an Skepsis betrachtet werden sollten, kommt Merciers Einschätzung nicht von ungefähr. Zär'a Ya'əqob mag ein zutiefst spiritueller und gebildeter Mann gewesen sein, jedoch war er in erster Linie absoluter Herrscher über ein gewaltiges Reich mit prekärer innen- und außenpolitischer Situation. Die salomonische Dynastie, welcher er angehörte, begründet von *aṣe Yəkunno Amlak* (1270–1285),¹⁷ berief sich über das *Kəbrā nəgāst* auf eine Abstammung von den biblischen Königen David und Salomon.¹⁸ Unter der Herrschaft der Dynastie kam es zu einer gewaltigen territorialen Expansion des äthiopischen Königreichs. Insbesondere *aṣe Amdä Şəyon* erweiterte den Einflussbereich der *nəgāst* auf diverse neue Reichsgebiete und Vasallenstaaten, die zumeist neu christianisiert oder überhaupt nicht christlich waren¹⁹ und verschiedene Sprachen, Kulturen und Ethnien beinhalteten. Zär'a Ya'əqobs Bruder, *Yəşhaq*, führte in den 1410er und 1420er Jahren brutale Kriege gegen das *Barr Sa'd al-Dīn*.²⁰ Zu diesen Schwierigkeiten kamen verschiedene innenpolitische Probleme, insbesondere komplizierte Machtverhältnisse zwischen *nəguśā nəgāst* und lokalen Königen, aber auch innerhalb der königlichen Familie: „Such challenges from within the extended royal family and its allied elites could spur kings to reassert their God-given right to rule. As Zär'a

¹⁴ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 132.

¹⁵ Vgl. Chojnacki: Themes, S. 174.

¹⁶ Mercier, Jacques: Art of Ethiopia. From the Origins to the Golden Century (330-1527), Paris 2021, S. 223, im Folgenden zitiert als: Mercier: Art.

¹⁷ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 57.

¹⁸ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 58f.

¹⁹ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 60.

²⁰ Vgl. Krebs: Kingship, S. 69.

Ya'əqob declared, „O people of Ethiopia, do not search for another (king) that God has not given you, but obey the one whom He makes king for you at different times (...) [and] follow him in good conduct.“²¹

Die Herrscher mussten somit bereit sein, ihren Machtanspruch durchzusetzen – notfalls mit Gewalt. Solche Demonstrationen der gottgegebenen königlichen Macht sind für Zär'a Ya'əqobs Herrschaft hinreichend bezeugt. Während seiner Regentschaft formierte sich erstmals ein permanentes königliches Heer in Form der *čäwa*: Regimenter, welche eine konstante Präsenz im ganzen Reich darstellten und nicht zuletzt aufgrund der neuen Anforderungen eines permanenten Königssitzes in Däbrä Bərhan anstatt des vorherigen Reisekönigtums notwendig wurden. Aufgabe der *čäwa* war es, jegliche Form von Widerstand gegen den *nəguśä nəgäšt* niederzuschlagen und Tributzahlungen der Vasallenstaaten des Reiches zu gewährleisten.²² Auch an seinem eigenen Hof griff Zär'a Ya'əqob hart durch. Er soll sogar die *šasäрге*, die bedeutendste juristische Autorität des königlichen Gerichtshofs, aufgrund einer möglichen Verschwörung bestraft²³ und mehrere seiner Söhne sowie ihre Mutter als Verschwörer hinrichten lassen haben.²⁴ Die militärische Expansion des Reiches gepaart mit Zär'a Ya'əqobs absolutem Herrschaftsanspruch scheinen also tatsächlich ein erhöhtes Aggressionspotenzial gegenüber aufständischen Elementen begünstigt zu haben, von dem auch die Sphäre der Religion nicht ausgenommen war.

Das spirituelle Selbstvertrauen Ya'əqobs als Stellvertreter Gottes ging mit einer klaren Vision für seine Kirche einher. Neben der Ablehnung einer Union mit dem römischen Papst²⁵ und der Verbreitung seines Marienkultes war für diese königliche Kirche auch die Bekämpfung vermeintlich häretischer Positionen von Nöten. Insbesondere mit *Ἐστίφανος*, einer bedeutenden religiösen Persönlichkeit seiner Zeit, soll er ein angespanntes Verhältnis gehabt haben. Ya'əqob *Ἐστίφανος* reiste drei Mal an den Hof Zär'a Ya'əqobs, um Diskussionen in theologischen Belangen, vor allem jedoch über den Marienkult, zu führen. Da kein Konsens erreicht werden konnte, floh *Ἐστίφανος* mit seinen Anhängern, den Stephaniten, in den Norden Äthiopiens,²⁶ wo er der erste historisch bezeugte Abt des Klosters Gundä Gunde wurde, welches aufgrund seiner geographischen Unzugänglichkeit immer wieder als Rückzugsort reli-

²¹ Ayenachew: Expansion, S. 58.

²² Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 77.

²³ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 84.

²⁴ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 58.

²⁵ Vgl. Krebs: Kingship, S. 82.

²⁶ Vgl. Chojnacki: Themes, S. 174.

giöser Minoritäten diene. Obwohl die Stephaniten und Gundä Gunde unter dem Abbat *Ḥṣṭifānos* einen einflussreichen theologischen Gegenpol zur Reichskirche darstellten, war ihr Widerstand nur von kurzer Dauer. Nach dem Tod *Ḥṣṭifānos* wurde Gundä Gunde recht unmittelbar wieder in die äthiopisch-orthodoxe Kirche integriert. *Ḥṣṭifānos* hingegen war der Nachwelt unter dem Namen „*ṣara Māryām* [oder] *daqīqa Ḥṣṭifā*“²⁷, also ‚Feind Mariens‘, bekannt²⁸: Bezeichnungen, welche einer *damnatio memoriae* gleichkommen und in denen sich der Antagonismus, mit welchem Zār’a Ya’əqob gegen Kritiker seines Marienkults vorging, deutlich widerspiegeln.

In der Frühphase der äthiopischen Kunstgeschichte konkurrierten zwei gleichsam problematische Vorstellungen miteinander, welche teils bis heute überdauern. Einerseits lebte das Narrativ des mystischen Landes des Priesterkönigs Johannes, welches in steter Belagerung durch die islamische Gefahr isoliert vom Rest der christlichen Welt existierte, fort: „Until now, the spectre of Prester John – despite its origin as a wholly exogenous, proto-orientalist European fantasy – persists in scholarly writing on the actual geopolitical entity of pre-modern Solomonic Ethiopia.“²⁹ Andererseits war es aus kolonialer Perspektive unvorstellbar, dass ein afrikanisches Reich selbstständig eine reiche kulturelle, religiöse und künstlerische Geschichte entwickeln konnte, weshalb jegliche Form von Kunst oder Veränderung fremden Einflüssen zugesprochen wurde. Der äthiopischen Kunst wurde die Fähigkeit zur Kreation, aber auch zur Innovation, Evolution und Assimilation abgesprochen.

Obwohl die Erforschung der transkulturellen Beziehungen Äthiopiens noch lange nicht abgeschlossen ist, ist mittlerweile doch hinreichend bekannt, dass das Königreich keinesfalls vom Rest der Welt isoliert war. Die Beziehungen zu Alexandria und Jerusalem reichen weit zurück und ein kultureller Austausch mit diesen Städten lässt sich in der äthiopischen Kunst bereits weit vor dem 15. Jahrhundert erkennen. Auch die Einsetzung des Metropoliten der äthiopischen Kirche durch den Patriarchen von Alexandria ist mittlerweile gut belegt und bekannt.³⁰ Ab dem 15. Jahrhundert kam ein zunehmender Kontakt mit verschiedenen europäischen Königreichen hinzu. Zwischen 1400 und 1520 erreichten mehrere diplomatische Gesandtschaften aus Äthiopien Städte wie Venedig, Rom, Neapel und Lissabon. „Ethiopian pilgrims,

²⁷ Chojnacki: *Themes*, S. 174.

²⁸ Vgl. Chojnacki: *Themes*, S. 174.

²⁹ Krebs: *Kingship*, S. 4

³⁰ Vgl. Gnisci, Jacopo: *The dead Christ on the Cross in Ethiopian Art. Notes on the Iconography of the Crucifixion in twelfth- to fifteenth-Century Ethiopia*, in: *Studies in Iconography* 35 (2014), S. 187-228, hier S. 196, im Folgenden zitiert als: Gnisci: *Christ*.

[...] are concurrently attested from Lake Constance in modern-day Germany to Santiago de Compostela in the very west of the Iberian Peninsula.³¹ Zentral für diese Missionen war, wie zuvor dargestellt, die Anwerbung von Kunsthandwerkern und der Import von Kunst- sowie Kultobjekten. Die erworbenen Ikonen aus dem Mittelmeerraum erweiterten das Repertoire äthiopischer Künstler nicht nur um ein weiteres Medium, neben den zuvor etablierten Wandmalereien, Manuskriptilluminationen und piktoral verzierten Kunsthandwerksgegenständen, sondern brachten auch neue stilistische und ikonographische Elemente in das Vokabular äthiopischer Kunst ein.³²

Entscheidend vorangetrieben wurde die Entwicklung der äthiopischen Ikonenmalerei unter der Herrschaft *aše Ləbnä Dəngəls*, welcher mit nur zehn Jahren als Nachfolger seines Vaters *aše Na'od* zum *nəguśä nəgāst* gekrönt wurde.³³ Obwohl nur eine sehr kurze royale Chronik über das Leben *Ləbnä Dəngəls* überliefert ist³⁴, ist seine Wichtigkeit für die äthiopische Geschichte nicht von der Hand zu weisen. Bereits seine Vorgänger, *aše Əskəndər* und *aše Na'od*, herrschten über ein Reich in kultureller und wirtschaftlicher Blüte: „The last quarter of the fifteenth and first quarter of the sixteenth century constituted a time of economic and cultural prosperity in Ethiopia. Surviving material culture from these roughly 50 years is exceptionally rich and varied. Trade and agriculture flourished, and the itinerant imperial court was immense and magnificent; important Ethiopian royals founded an unprecedented number of famous churches and monasteries, which often served as centres of literary as well as artistic production.“³⁵

Ləbnä Dəngəl regierte mit einem Zeitraum von 1508-1540 nicht nur für eine lange Zeit, sondern transformierte seinen Hof in den Regionen von Amhara und Tägulät auch in ein blühendes Zentrum kultureller Produktion. 1517 gelang es ihm, die seit Jahrzehnten andauernden Raubzüge des Imam *Maḥfūz* aus *Barr Sa'd al-Dīn* zu unterbinden³⁶; zugleich wurde unter seiner Herrschaft ein reger Austausch zwischen Äthiopien und dem Mittelmeerraum unterhalten.³⁷ Die Jahre seiner Herrschaft von 1508 bis 1529 galten als eine Zeit des Wohlstands und Friedens, die spätere Hälfte

³¹ Vgl. Krebs: *Kingship*, S. 3.

³² Vgl. Gnisci: *Christ*, S. 187.

³³ Vgl. Molvaer, Reidulf K.: *The Tragedy of Emperor Libne-Dingil of Ethiopia (1508-1540)*, in: *North-east African Studies* 5/2 (1998), S. 23-46, hier S. 25, im Folgenden zitiert als: Molvaer: *Tragedy*.

³⁴ Vgl. Molvaer: *Tragedy*, S. 23.

³⁵ Krebs: *Kingship*, S. 121.

³⁶ Vgl. Ayenachew: *Expansion*, S. 77.

³⁷ Vgl. Heldman: *St. Luke*, S. 125.

seiner Regentschaft war hingegen von verheerenden militärischen Auseinandersetzungen mit Ahmed ibn Ibrahims Truppen aus Barr Sa'd al-Din geprägt. In diesem Konflikt wurde ein substantieller Bestandteil, wenn nicht fast die Gesamtheit der Kirchen, Klöster, Ikonen und Manuskripte des östlichen Hochlands zerstört.³⁸ Verschärft wurde diese Situation durch die Einmischung des osmanischen Reiches, der Portugiesen und jesuitischer Missionare, welche die Chance sahen, ihren Einfluss im Horn von Afrika auszuweiten.

Die verhältnismäßig gute Quellenlage zum Hof Ləbnä Dəngəls liefert viele Informationen zur zunehmenden Etablierung einer Ikonentradition im Äthiopien des 16. Jahrhunderts. Handschriften der Gelehrten *Abba Zəkre* und *Abba Pəwli* kann – wie etwa Marilyn Heldman zeigen konnte – entnommen werden, dass Ləbnä Dəngəl eine Vielzahl post-byzantinischer Ikonen erwarb. Unter diesen befanden sich drei Marienikonen, welche als Stiftungen nach Däbrä Wärq, Getesemani Maryam und Tädabä Maryam gelangten und dort bis heute verweilen. Dies belegt nicht nur den Erwerb europäischer Ikonen Ləbnä Dəngəls, sondern auch, dass der *nəguśä nəgäšt* und seine Nachfolger³⁹ Ikonen an Klöster und Kirchen stifteten – ein weiterer Hinweis auf die Nutzung von Bildern als visuelle Herrschaftsstrategie.⁴⁰ Der portugiesische Missionar Francisco Álvares beschrieb die Anwesenheit eines italienischen Malers namens Nicolò Brancaleon am Hof von *aše* Ləbnä Dəngəl. Brancaleon ist von der äthiopischen Kunstgeschichte umfassend untersucht worden. Er erreichte das Land um 1482 und verbrachte den Rest seines Lebens dort.⁴¹ Sein Schaffen am Hof Ləbnä Dəngəls erstreckte sich vermutlich über das erste Drittel des 16. Jahrhunderts.⁴² Auch andere europäische Künstler am Hof des *nəguśä nəgäšt* können über Álvares und weitere Quellen identifiziert werden, etwa der Italiener Gregorio Bicini und der Portugiese Lazaro de Andrade. Doch vermutlich fiel die Anzahl europäischer, aber auch anderweitig aus fremden Ländern stammender Künstler und Kunsthandwerker noch größer aus.⁴³

Während solche Erkenntnisse über die äthiopisch-europäischen Beziehungen zu verstehen helfen, wie die Frühgeschichte äthiopischer Ikonenmalerei ablief, sind sie

³⁸ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 130.

³⁹ Tädabä Maryam wurde erst unter Dəngəls Sohn, *aše* Gälawdewos, gegründet; vgl. Heldman: St. Luke, S. 130.

⁴⁰ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 128.

⁴¹ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 130.

⁴² Vgl. Heldman: St. Luke, S. 127.

⁴³ Vgl. Chojnacki, Stanisław: Notes on Art in Ethiopia in the 15th and Early 16th Century, in: Journal of Ethiopian Studies 8/2 (1970), S. 21-65, hier S. 65, im Folgenden zitiert als: Chojnacki: Notes.

für die aktuelle Forschung nicht ohne Tücken. Für die Kunstgeschichte ist es naheliegend, sich auf die Suche nach Vorläufern und -bildern bestimmter Werke, Motive, Darstellungstraditionen oder Ikonographien zu machen. Leider kann dieser methodische Ansatz jedoch gerade in einem nach wie vor vergleichsweise spärlich und vor allem größtenteils deskriptiv untersuchten Forschungsfeld wie der äthiopischen Kunstgeschichte schnell einen falschen Eindruck entstehen lassen. Die erhaltenen Bestände äthiopischer Kunst sind, wie beschrieben, aufgrund der Kriege mit dem Barr Sa'd al-Din gering. Durch den Charakter der bisherigen Forschung gibt es zudem nur wenige analytische Thesen über äthiopische Kunst. Ian Campbell hat die vorsichtige Vorgehensweise der Forschung in der Tradition Chojnackis treffend zusammengefasst: „No doubt in due course, as more specimens come to light, and the story of Ethiopian iconography becomes clearer, scholars will be better placed to make such judgements. But until then, as Chojnacki himself often warned, circumspection is necessary – even if he himself might have been tempted to abandon it on occasions. Each new swathe of information that arises from new discoveries makes some changes to the landscape; our hypotheses often turn out to be edifices built on shifting sands. As the iconologist Kurt Weitzmann put it, ‚When one is faced with a great wealth of new material, it is only natural that the main task of scholarship is, initially, not so much to answer questions as to raise them.‘“⁴⁴

Während eine solche Herangehensweise verständlich und wünschenswert ist, kann sie zugleich, im Hinblick auf neue Ideen und Forschungsansätze, hemmend sein. Auch Mercier zieht ein ähnliches Resümee, hinsichtlich der Zurückhaltung der äthiopischen Kunstgeschichte: „[T]he study of ancient Ethiopian painting’s connections to Byzantine art progressed considerably in the following decades thanks to the discoveries of new paintings, while the study of intra-Ethiopian connections, and thus of the most original aspect of Ethiopian art, stagnated.“⁴⁵

Dass sich ein Künstler wie Brancalion am Hof Løbnä Dængæls etablieren konnte und welche Auswirkung seine Patronage hatte, sind sowohl faszinierende als auch wichtige Forschungsthemen im Hinblick auf die äthiopische Kunst des 16. Jahrhunderts. Man kann jedoch auch schnell den Eindruck gewinnen, dass Brancalion und weiteren europäischen Künstlern innerhalb der Forschungsliteratur in Relation zu ihrer vermutlichen Bedeutung disproportional viel Raum zugesprochen wird. Der Grund ist naheliegend: Bezüge, etwa zur venezianischen und kretischen Malerei, sind bei

⁴⁴ Campbell, Ian: Building an Edifice on shifting Sands. Nicolò Brancalion and Problems of Attribution of a ‚new‘ Ethiopian Diptych, in: *Journal of Ethiopian Studies* 52 (2019), S. 1-24, hier S. 4.

⁴⁵ Mercier: Art, S. 9.

Brancaleon bekannt und ihre Elemente, welche durch sein Werk Einzug in das Repertoire der äthiopischen Kunst fanden, klar zu rekonstruieren, da europäische Kunst hinreichend erforscht ist. Es handelt sich schlichtweg um ein dankbares Forschungsthema innerhalb einer ungewissen Disziplin: vertrauter Boden auf einem unsicheren Pfad. Doch genau hier liegt auch das große Problem. Die Vertrautheit mit den europäisch erscheinenden Elementen äthiopischer Kunst verleitet zu einer eurozentrischen Betrachtung. Deshalb ist es wichtig, die Position europäischer Elemente innerhalb der äthiopischen Kunstgeschichte genau einzuordnen. Durch den Fokus darauf, in welchen Werken sich Elemente finden, die etwa über Brancaleon auf die venezianische Malerei zurückgeführt werden können, entsteht ein Zerrbild. Auch wenn einige seiner Schüler möglicherweise eine Ausnahme waren, wird es für einen Großteil der Künstler, welche diese Elemente reproduzierten, höchstwahrscheinlich nicht entscheidend gewesen sein, dass sie von Brancaleon kamen oder aus Europa stammten. Eine gegenteilige Annahme erscheint vor dem Hintergrund der Verbreitung über weite geographische Distanzen und der Anzahl an überlieferten Ikonen, deren ursprüngliche Menge vermutlich noch deutlich größer war, unhaltbar. Wahrscheinlicher ist es, dass der ausschlaggebende Faktor für die Verbreitung und Reproduktion dieser Elemente war, dass die entsprechenden Ikonen dem Geschmack *aše Ləbnä Dəngəls* entsprachen und seiner Patronage entstammten: „As the images spread, copyists redesigned the compositions in their personal style, keeping the same iconographies - new to them - and simplifying them because they did not know all the meanings.“⁴⁶

Auch diese Tücke hat Chojnacki bereits in den Siebzigern erkannt und es scheint somit abermals weise, seiner umsichtigen Einschätzung der Rolle europäischer Künstler in Äthiopien Gehör zu schenken: „We can assume that their art influenced Ethiopian art to some extent, bringing about several tangible changes in subject, technique and possibly the artist’s approach to his craft in general. Nevertheless the Ethiopian artist always succeeded in transforming this foreign inspiration into a genuine idiom of his own expression, creating a genuine work of art, a proof of his artistic sensibility to new ideas, coupled with his respect for the cultural heritage of the past.“⁴⁷ Obwohl sich einzelne Elemente also nach Europa zurückverfolgen lassen, entwickelten sie in ihrem neuen Kontext ihre ganz eigene Bedeutung und Tradition. Sie wurden zu authentischen und auch durchaus eigenständigen Bestandteilen äthiopischer Kunst, wodurch die Emphase auf ihrem europäischen Ursprung tendenziell irreführende Konnotationen einer Form kultureller Hegemonie erzeugen kann.

⁴⁶ Mercier: Art, S. 237.

⁴⁷ Chojnacki: Notes, S. 65.

Dementsprechend birgt eine ausschließliche Betonung der europäischen Elemente in der Forschung die Tücke, den Eindruck einer kulturellen Hegemonie entstehen zu lassen, in welcher die äthiopische Ikonenmalerei als Ableger europäischer Malerei erscheint, statt als eigenständige künstlerische Tradition.

Ein letzter Aspekt äthiopischer Ikonen im 15. und 16. Jahrhundert, welcher sie im Kontext visueller Herrschaftsstrategien zu verstehen hilft, ist der Glaube an wunderwirkende Ikonen. Während Legenden über Ikonen, die Wunder vollbringen, Visionen erzeugen oder anderweitige übernatürliche Eigenschaften besitzen, für das Europa des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit umfassend erforscht wurden, ist die Vorstellung agierender Bilder im äthiopischen Kontext erst 2005 von Marily Heldman ausgearbeitet worden:

„During the early sixteenth century, a new sensibility toward the Marian icon emerged, one in which particular devotional images of the Virgin could have a greater degree of sanctity than others. The miracle-working capacity of the icon in the *Madre della Consolazione* type at Gunda Gunde is documented in the Life of Isayəyyas, abbot of the primary monastery of the ‚house‘ of Ǝstifanos at Gunda Gunde.“⁴⁸ Der Glaube an wundertätige Bilder geht auf die umfassenden mariologischen Änderungen des 15. Jahrhunderts und den unter Zär‘a Ya‘əqob etablierten Marienkult zurück. Aus lokalen Marienerzählungen entstand das *Tä‘ämmərä Maryam*, das Buch der Wunder Mariens. In diesem ist die Vorstellung belegt, dass ein Bild der Jungfrau als Mittler zwischen dem Gläubigen und der Gottesmutter selbst wirke.⁴⁹ Neben diese im christlichen Kontext geläufige Vorstellung von der Funktion sakraler Gemälde tritt die Vorstellung, dass Maria in bestimmten Fällen durch die Gemälde sprechen oder erscheinen könne. Durch Bilder kanalisierte Marienvisionen sind zudem ein charakteristisches Element der religiösen Schriften Zär‘a Ya‘əqobs.⁵⁰ Die im 15. und 16. Jahrhundert wachsende Bedeutung der Vorstellung, dass Marienbildern spirituelle Wirkmacht inhärent ist, wird dadurch verdeutlicht, dass die Geschichte einer wunderwirkenden Ikone der Jungfrau von Sedenya von der Hand des Hl. Lukas zwischen 1559 und 1581 in den Kanon des äthiopischen Synaxarions integriert wurde.⁵¹ Während es sich bei den von Heldman untersuchten Beispielen um importierte Ikonen italo-kretischen Ursprungs handelt, reflektieren die von ihr untersuchten theologischen Quellen ein generelles kulturelles Narrativ einer gewissen religi-

⁴⁸ Heldman: St. Luke, S. 135.

⁴⁹ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 137.

⁵⁰ Heldman: St. Luke, S. 137.

⁵¹ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 138.

ösen Macht der Bilder, auch wenn den europäischen Ikonen aufgrund ihrer Fremdartigkeit und Exotik möglicherweise eine gesonderte Rolle zugeschrieben wurde, wie es im westlichen Europa wiederum mit byzantinischen Ikonen der Fall war.



Abb. 1: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Reiter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, fr. 15. Jh., Walters Art Museum, Baltimore.

Neben dem Marienkult spielt das Patrozinium des Hl. Georg eine wichtige Rolle in der äthiopischen Kirche. Auch in der äthiopischen Ikonographie nimmt er einen wichtigen Platz ein. Seine Figur findet sich in einer Vielzahl von Ikonen, in Manuskripten und auf bemalten Kirchenwänden. In den überlieferten Beständen wird kein anderer Heiliger, außer der Gottesmutter, häufiger dargestellt als der Hl. Georg.⁵² Abbildungen des Hl. Georg durchliefen zwischen 1400 und 1600 signifikante Veränderungen, sowohl was ihre Ikonographie als auch ihren Typus angeht. Stanisław Chojnacki unterteilte die verschiedenen Darstellungsformen in zwei Hauptkategorien. Die erste umfasst Darstellungen des Hl. Georg als Reiter, wobei gerade in späteren Darstellungen der Sieg über die Schlange ikonographisch wichtig wird. Die zweite Kategorie umfasst Darstellungen des Martyriums des Hl. Georgs.⁵³ Für diese Untersuchung ist nur die erste Kategorie von Belang, denn obwohl die

⁵² Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 57.

⁵³ Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 58.

Martyriumsszenen oftmals in einem Kontext mit Mariendarstellungen abgebildet wurden, sind in den Diptychen, welche Georgs- und Mariendarstellungen verbinden, fast ausschließlich Abbildungen des Schutzheiligen als Reiter oder Drachenkämpfer zu finden.



Abb. 2: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, sp. 17. Jh., Smithsonian Museum of African Art, Washington DC.

Die Ikonographie des reitenden Georgs fällt in eine Gruppe von Reiterheiligen, welche in den orthodoxen Kirchen weit verbreitet sind. Auch in der äthiopischen Kunst wird er vielfach von den Heiligen Märqoréwos und Téwodros begleitet.⁵⁴ In den Ikonen des 15. Jahrhunderts dominiert die Darstellung als Reiter, welcher in der einen Hand die Zügel seines Pferdes und in der anderen einen nach oben gerichteten Speer hält.⁵⁵ Obwohl dieser Darstellungstyp primär in Ikonen überliefert ist, findet man ihn auch in anderen Medien. So zierte eine Darstellung Georgs als Reiter etwa das Kreuz von Sartsa Petros (ca. 1438-60), dem ersten Abt des Klosters Däbrä Wärq, welches er vermutlich von Zär'a Ya'əqob erhielt.⁵⁶ Übliche Merkmale der Abbildung sind die Darstellung des Heiligen in zeitgenössischer äthiopischer Kleidung, barfuß und mit schwarzen Haaren. Die Körperhaltung des Pferdes variiert, es scheint jedoch

⁵⁴ Vgl. Chojnacki: Iconography, S. 59.

⁵⁵ Vgl. Chojnacki: Iconography, S. 59.

⁵⁶ Vgl. Mercier: Art, S. 192.

stets in einer Art Vorwärtsbewegung zu sein.⁵⁷ Die wenigen erhaltenen Beispiele des Typus aus dem 16. Jahrhundert zeigen distinktive Unterschiede, etwa eine Einkleidung des Heiligen in ein langes Kleid oder eine Tunika, seine Ausstattung mit Fußbekleidung und Haare, welche mit feinen Linien sorgsam gezeichnet wurden.⁵⁸

Generell überwiegen im Korpus der Ikonen aus dem 16. Jahrhundert jedoch deutlich die Darstellungen Georgs als Drachentöter, welcher den Reitertypus abzulösen scheint.⁵⁹ Stanisław Chojnacki untersuchte die Tradition der Georgsdarstellungen bereits 1973 ausführlich und ein Großteil seiner Erkenntnisse bleibt, nicht zuletzt aufgrund ihrer deskriptiven Natur, noch immer relevant. Dennoch konnte die neuere Forschung zeigen, dass Georg der Drachentöter, für dessen Darstellung Chojnacki noch kein Beispiel vor dem 16. Jahrhundert bekannt war, bereits deutlich ältere Vorläufer in der Kunst Äthiopiens hat. So verweist Mercier auf eine Wandmalerei in der Emmakina Madhame Alem in der Region Amhara, welche bereits in das 13. Jahrhundert zu datieren ist.⁶⁰ Dennoch muss mit der aktuellen Quellenlage davon ausgegangen werden, dass dieser Darstellungstypus in der Ikonenmalerei des 16. Jahrhunderts vielleicht nicht erfunden, sicherlich jedoch popularisiert wurde.

Die enge Verknüpfung zwischen dem Hl. Georg und Maria zeigt sich bereits in einem der wichtigsten hagiographischen Attribute, welches integral für seine Ikonographie in der äthiopischen Kunst ist. Das weiße Pferd, anhand dessen er selbst in Abwesenheit anderer identifizierender Attribute von den restlichen Reiterheiligen unterschieden werden kann, lässt sich auf eine Passage des äthiopischen Synaxarion und der *Tä'ämmərä Maryam* zurückführen:

„[T]he Virgin used to appear once a year in the sanctuary of the Egyptian Monastery of Metmaq, sitting in a celestial boat and surrounded by saints, cherubim and seraphim. Among the equestrian martyr-saints were St. George, riding on a white horse; St. Theodore on a red; and St. Mercury on a black. This scheme of colours was practised by Ethiopian iconographers in the 16th century, and probably adopted at an earlier date.“⁶¹

Die häufige Verknüpfung von Georgs- und Mariendarstellungen, auch außerhalb von Diptychen, legt nahe, dass beide Heilige ein zumindest ähnliches Maß an Verehrung

⁵⁷ Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 60.

⁵⁸ Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 67.

⁵⁹ Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 59.

⁶⁰ Vgl. Mercier: *Art*, S. 80.

⁶¹ Chojnacki: *Iconography*, S. 60.

durch die äthiopische Kirche und ihre Gläubigen erfahren.⁶² Auch in den Diptychen entsteht dieser Eindruck, denn gemeinhin wird beiden Figuren der gleiche Platz zugesprochen. Sowohl Georg als auch Maria nehmen je ein Bildfeld ein und sind in gleicher Größe zueinander dargestellt. Die Mariendarstellungen der Diptychen sind oftmals Madonnentypen und korrespondieren somit mit Marias Rolle als Gottesmutter in der äthiopischen Kirche. Während die Diptychen insbesondere ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Erscheinung treten, scheint die Verbindung der beiden Heiligen keine vollumfängliche Innovation des Marienkults Zär'a Ya'əqobs zu sein. So hat Mercier festgestellt, dass sich eine Verknüpfung der Mutterschaft Marias mit den Darstellungen von Reiterheiligen bereits in der Verzierung eines Kreuzes aus der Zeit von *aṣe Yeshaq* identifizieren lässt.⁶³ Erneut scheint es sich also um ein Motiv zu handeln, welches zwar keine Innovation der Ikonen darstellt, durch diese aber ein neues Ausmaß an Relevanz und Verbreitung erfuhr.

Der Kontext, in welchem die Georgs- und Marien-Diptychen des 15. und 16. Jahrhunderts standen, sollte an dieser Stelle zumindest in seinen wichtigsten Aspekten dargestellt sein. Im Folgenden soll ferner der Versuch unternommen werden zu überlegen, wie sich diese Ikonen auf die visuellen Herrschaftsstrategien von Kaisern wie Zär'a Ya'əqob oder Ləbnä Dəngəl anwenden lassen. Die Bedeutung einer visuellen Sprache von Herrschaft in einem Reich, welches innerhalb kurzer Zeit eine so gewaltige Expansion wie das Äthiopien des 15. und 16. Jahrhunderts erfahren hat, steht außer Frage. Das Visuelle ist nicht nur in der Lage, kulturelle und ethnische Differenzen zu überbrücken, sondern vor allem auch sprachliche. Ein Medium wie die Ikonen, welche mit, im Vergleich etwa zu Manuskripten, relativ geringem finanziellen und materiellen Aufwand in kurzer Zeit angefertigt und verbreitet werden konnten, war somit geeignet, regionale Differenzen zu überbrücken und die göttliche Autorität des *nəguṣä nəgäṣt* zu affirmieren.⁶⁴ Darstellungen des Hl. Georgs boten sich zu diesem Zweck an: Er ist der geistliche Schutzpatron der äthiopischen Kirche, so wie der *nəguṣä nəgäṣt* als Priesterkönig und *vicarius dei* ihr weltlicher Schutzherr ist. Als Kriegerheiliger ist Georg zudem sowohl frommer Christ als auch militärischer Führer: Die Parallelen zum salomonischen Königtum sind offensichtlich. Entscheidend kommt hinzu, dass die Darstellungstypen der Diptychen Georg als Typen zeigen, welche Chojnacki treffend als „[t]he ‚victorious‘ form of St. George“⁶⁵ katego-

⁶² Vgl. Chojnacki: *Iconography*, S. 57.

⁶³ Vgl. Mercier: *Art*, S. 229.

⁶⁴ Vgl. Gnisci: *Christ*, S. 187.

⁶⁵ Chojnacki: *Iconography*, S. 59.

riert hat. Sowohl die Darstellungen des Georg als Reiter als auch die des Drachentöters bezeugen die Rolle Georgs als „Christ’s Knight, an accomplished fighter“.⁶⁶ Er illustriert das Konzept des Sieges des (christlichen) Guten gegen das (teuflische) Böse.⁶⁷ Diese Idee passt zu einer der wichtigsten Anforderungen an die äthiopischen Herrscher des 15. und 16. Jahrhunderts: „A more perennial impetus to legitimization was the need to attract the first loyalty of subjects and unite them in a common cause against the kingdom’s enemies.“⁶⁸

Man kann Georg also durchaus als Referenz auf die äthiopischen Herrscher verstehen, welche das Christentum (im Zuge der Reichsexpansion) verbreiteten und gegen nicht-christliche Mächte verteidigten. Dies scheint noch passender, wenn man die lange Tradition der Betonung militärischer Siege und des siegreichen Kaisertums in Äthiopien betrachtet. Ob der Übergang vom Reitertypus zum Drachentöter somit als möglicher Ausdruck einer unmittelbaren Bedrohung durch Barr Sa’d al-Dīn gesehen werden kann, oder ob es sich um eine Neuerung aufgrund europäischer Einflüsse oder ganz einfach eine Frage des Zeitgeschmacks handelt, kann an dieser Stelle nicht belegt werden. Dennoch erscheint der Gedanke zumindest interessant.

Die Georgsdarstellungen der Diptychen haben zudem teils Eigenheiten, welche einen Bezug zum *nəguṣā nəgāst* zu bestärken scheinen. Manche Darstellungen zeigen Georg mit zylindrischem Ohrschmuck, welcher auch in zeitgenössischen Darstellungen Davids und Salomons wiederzufinden ist und von den äthiopischen Herrschern getragen wurden.⁶⁹ Zudem gibt es vereinzelt Darstellungen, in denen der Heilige gekrönt dargestellt wird. „[T]he detail first appears in the 15th century and has its origin in an old legend about the Saint. After many cruel trials endured for the Christian faith, he was eventually decapitated and in that very moment God gave him the triple crown of martyrdom.“⁷⁰ Die Kronen der Darstellungen scheinen in ihrer Form und Stilistik auf zeitgenössische äthiopische Kronen zurückzugehen: „The origin of the form is not known. However, a similar crown is worn by ‚Constantine of Rome‘, Belin Sagad, a Tegrean noble and St. George depicted in the Book of Prayers (Abb. 105, Bibliothèque nationale, Paris) and by Prince Yemḥārana Egzi’e, a Tegrean noble, depicted in the Lives of the Martyrs which was most probably made for him. The ms. Abb. 105 was written and its miniatures painted from the years 1476-77, the book of the Prince Yemḥārana also dates from about that time. Therefore [the] painter

⁶⁶ Chojnacki: Iconography, S. 58.

⁶⁷ Vgl. Chojnacki: Iconography, S. 58.

⁶⁸ Ayenachew: Expansion, S. 58.

⁶⁹ Vgl. Mercier: Art, S. 191.

⁷⁰ Chojnacki: Themes, S. 408.

adorned St. George's head with the gear which then was probably worn by Ethiopian royalty and nobility but elongates its finials to make it look like a real crown."⁷¹

Aufgrund der Seltenheit der Georgsbilder mit Krone und Ohrschmuck in denerhaltenen Beständen ist es schwer zu sagen, wie verbreitet diese Typen einmal gewesen sein mögen. Dennoch fügen sie sich in das entstehende Bild über das Verhältnis zwischen der Figur des Hl. Georg in den Diptychen und den äthiopischen Herrschern gut ein. Es scheint also zumindest nicht abwegig, Georg in den Diptychen als eine Repräsentation der Macht des *nəguśä nəgäšt* zu verstehen. Die Kombination dieser Georgsdarstellungen mit dem Bild Mariens könnte die Verbindung, in welchem die Diptychen zum äthiopischen Königtum standen, noch verstärken. Das Bild Mariens muss innerhalb der zeitgenössischen Wahrnehmung eng mit dem *nəguśä nəgäšt* verbunden gewesen sein. Die Verehrung der Hl. Jungfrau spiegelte sich in Namen, Bauprojekten und theologischen Werken der Herrscher. Der Glaube an die Wundermacht Mariens fand sich nicht nur im Volksglauben und der Liturgie wieder, sondern auch in den Schriften der Kaiser und der Vorstellung der Wirkmacht von Marienbildern.⁷²

Zudem kann angenommen werden, dass in der Ikonographie der Diptychen noch ein weiterer Bezug zur Herrschaft versteckt ist. Die Nutzung von Madonnentypen bezeugt Marias Rolle spezifisch als Gottesmutter. In dieser Rolle liegt das christologische Fundament des äthiopischen Marienkultes. In seiner Analyse der Georgsikographie hat Chojnacki ausgearbeitet, dass innerhalb dieser Madonnen besonders ein spezielles ikonographisches Attribut vielfach vertreten ist: Die Darstellung der Gottesmutter, welche eine Blume hält.⁷³ „The ‚flower‘ symbolizing the Tree of Jesse might have a special significance for Ethiopians because their rulers were believed to originate from the biblical king, Solomon. Thus the flower would indirectly tend to enhance the glory of the dynasty. There is not, however, clear evidence to substantiate this in the paintings.“⁷⁴ Diese Schlussfolgerung scheint durchaus plausibel. Die genealogische Legitimation ist in Bezug auf die salomonischen Herrscher omnipräsent. Sie findet ihren Ausdruck in Werken wie der *Kəbrä nəgäšt* und der *Šər'atä mǎngəšt*⁷⁵ und stand im Zentrum der königlichen Ideologie, welche durch Schrift,

⁷¹ Chojnacki: Themes, S. 408.

⁷² Vgl. Heldman: St. Luke, S. 135ff.

⁷³ Vgl. Chojnacki: Iconography, S. 67.

⁷⁴ Chojnacki: Themes, S. 337.

⁷⁵ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 58f.

Wort und Handeln der Herrscher artikuliert wurde.⁷⁶ Es ist also nicht abwegig anzunehmen, dass sie ihren Weg auch in die Kunst gefunden hat. Und in dieser gibt es in einem sakralen Kontext kein Motiv, welches passender erscheint als die Wurzel Jesse, denn die Genealogie Christi ist, in salomonischer Vorstellung, eng verbunden mit der Genealogie des *nəguśä nəgäšt*: Beide laufen in den biblischen Figuren Davids und Salomons zusammen.



Abb. 3: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria (mit Blume) und Jesuskind, Äthiopien, 15./16. Jh., Smithsonian Museum of African Art, Washington DC.

Die Funktion eines Bildes ist auch immer an seine Präsentation gebunden. Dementsprechend sinnvoll erscheint es, zusätzlich zum Inhalt auch die Form der Georgs- und Marien-Diptychen zu betrachten, beziehungsweise sich zu fragen, warum beide Figuren gerade in der Form des Diptychons so oft miteinander verbunden wurden. Eine der wohl auffälligsten Besonderheiten von Diptychen ist, dass sie, ebenso wie auch Triptychen, verschlossen werden können. Da die Funktion von Marienbildern primär in der Verehrung und ihrer dadurch erhofften Mittlerrolle und Wunderkraft

⁷⁶ Vgl. Ayenachew: Expansion, S. 58f.

bestanden hat, eröffnet sich die Frage weshalb ausgerechnet ein Format gewählt wird, welches im wahrsten Sinne vor den Augen der Gläubigen verschlossen werden kann. Sowohl die römisch-katholische als auch die orthodoxen Kirchen kennen verschiedene Prozesse, in denen durch die Regulation der Zugänglichkeit von heiligen Objekten Macht ausgeübt wird, da somit die kultische Praxis an die Autorität eines Priesters, Herrschers oder einer anderen Person gebunden wird. In ihrer Arbeit über wunderwirkende Marienikonen in Äthiopien macht Heldman hierzu eine interessante Feststellung über das ‚Bild der Erlösung‘, eine vermeintlich wunderwirkende Madonnenikone, welche in Tädbabä Maryam verwahrt wird. Die Ikone ist stets in Stoff eingehüllt und vor dem Blick der Gemeinde verborgen. In Prozessionen wird sie auf dem Kopf des Diakons⁷⁷ getragen. Der Umgang mit dem Bild gleicht somit, wie Heldman weiter zeigt, dem Umgang, welcher in der äthiopischen Kirche mit der Altartafel, *tābōt* oder *ṣalla*, praktiziert wird.⁷⁸

Die Chroniken über Zār‘a Ya‘əqob berichten, dass er 1445 ein Bild der Heiligen Jungfrau in den Kampf nahm.⁷⁹ Die Chronik dokumentiert weiter, dass es zuvor geläufig war, dass ein erwählter Priester ein *tābōt* auf seinem Kopf mit in die Schlacht trug.⁸⁰ Dieser Umstand verdeutlicht, dass den Ikonen der Jungfrau, zumindest in ausgewählten Fällen, eine vergleichbare Heiligkeit wie dem *tābōt* zugesprochen wurde. Dies wird auch in einer Marienlegende des 15. Jahrhunderts deutlich: „The plot concerns an altar tablet of St. Mary that fell into the hands of an infidel. As he sat on it, thus defiling it, his body instantly split apart, torn by the terrifying power of Mary’s altar tablet. This fifteenth-century account documents a belief system that regarded the altar tablet as the representation, the personification, indeed the very being of the saint to whom it was dedicated.“⁸¹ Marienbildnissen und Ikonen wurde nicht nur eine außergewöhnliche spirituelle Macht und die Fähigkeit zu heilen oder zu töten zugesprochen – sie konnten scheinbar auch als oder wie Altartafeln verwendet werden. Dafür spricht auch, dass die von Mercier vorgestellten äthiopischen Paläo-Ikonen oftmals die Form des Diptychons aufwiesen und teils als *tābōt* genutzt wurden.⁸² Die liturgische Bedeutung der Marienbilder wird auch in Zār‘a Ya‘əqobs

⁷⁷ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 136.

⁷⁸ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 136.

⁷⁹ Vgl. Mercier: Art, S. 241.

⁸⁰ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 136.

⁸¹ Heldman: St. Luke, S. 136.

⁸² Vgl. Mercier: Art, S. 166-168.

Mäṣəḥäfä Bərhan deutlich, in welchem er fordert, während der Sonntagsmesse eine Ikone Mariens aufzustellen.⁸³



Abb. 4: Prozessionskreuz, Äthiopien, 15. Jh., Walters Art Museum, Baltimore.

Der Akt des Mitführens eines Marienbildes in die Schlacht erinnert zudem an die Legende, dass Konstantin, nach welchem Zär'a Ya'əqob immerhin seinen Thronnamen wählte, den Sieg an der Milvischen Brücke erlangte, indem er ein Kreuz in die Schlacht trug. Es wäre also zumindest möglich, dass das Bild der Jungfrau für Zär'a Ya'əqob ein ähnliches Symbol des siegreichen Kaisertums war, wie es das Kreuz für die späten weströmischen Kaiser wurde, oder gar, dass die Legende bewusst fabriziert wurde, um eine solche Assoziation zwischen *nəguṣä nəgäšt* und Ikonen zu erzeugen: Insbesondere, da auch das ‚Ins-Feld-Tragen‘ von Kreuzen in Äthiopien gebräuchliche Praxis war.⁸⁴ Einige der Kreuze aus der Herrschaftszeit Ya'əqobs, welche hier bereits erwähnt und vermutlich von ihm selbst als Schenkungen für Würdenträger in Auftrag gegeben wurden, weisen zudem auffällige Ähnlichkeiten zu den Darstellungen der Diptychen auf. Es wäre also durchaus möglich, dass die Diptychen, deren Ikonographie sowohl in Hinsicht auf Georg als auch Maria so eng mit dem Gedanken des gottgewählten, siegreichen Kaisertums verbunden zu sein scheint, etwa

⁸³ Vgl. Heldman: St. Luke, S. 135.

⁸⁴ Vgl. Mercier: Art, S. 244.

als kaiserliche Stiftungen für Kirchen oder Klöster gedacht waren und eventuell, in Anbetracht der immensen Menge an neu errichteten Sakralbauten im 15. und 16. Jahrhundert, in diesen sogar als *tābōt* angedacht waren. Natürlich begibt man sich hier vollends in den Bereich der Spekulation. Dennoch scheinen auch neue Erkenntnisse, welche Mercier hinsichtlich portabler Ikonentalismane erarbeitet hat, auf eine mögliche Verbindung der Form des Diptychons und dem *tābōt* zu verweisen: „The oldest portable painted icons display a style still close to that of the origins. Most are illustrated diptychs of George and the Maternity. This association, first developed in the time of King Yeshaq, became the rule under ZaraYaeqob. They appear as painted altar tablets - identical panel attachment, engraved exterior - except that the wood is stuccoed. [...] The most common format [of Icons worn around the neck] is the asymmetrical diptych, with a side panel, decorated with a cross, that fits into the main panel equipped with a suspension loop. [...] The most common figures are George on the side flap and Mary on the main panel. For the devout and, particularly, for hermits and wandering monks, this object was a quasi-tabot.“⁸⁵



Abb. 5: Tragbares Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, 17. Jh., Smithsonian Museum of African Art, Washington DC.

⁸⁵ Mercier: Art, S. 241.

Es ist vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstands zur äthiopischen Kunstgeschichte schwierig absolute Aussagen über die Georgs- und Mariendiptychen des 15. und 16. Jahrhunderts zu treffen, welche über die Feststellung, dass sie sehr verbreitet waren, hinausgehen. Die meisten in dieser Arbeit formulierten Ideen sind Vermutungen, die wiederum lediglich auf Indizien aufbauen. Dennoch scheint es, dass sich viele der für das damalige Äthiopien relevanten theologischen, politischen und kunsttheoretischen Konzepte, welche hier vorgestellt wurden, auf eine mögliche Funktion der Diptychen als eine visuelle Herrschaftsstrategie anwenden lassen. Die zentrale Funktion visueller Kultur erscheint vor dem Hintergrund des äthiopischen Reisekönigtums einleuchtend. Die Stiftung sakraler Bauwerke und Objekte und die Verzierung dieser mit Motiven, welche an die Patrozinien und Kulte gebunden waren, über welche der Kaiser die sakrale Komponente seiner Autorität definierte, erscheinen als praktikable Strategie eines transpersonalen Herrschaftsanspruchs in Abwesenheit des *nəguśä nəgäšt*. Ferner bietet die einem Reisekönigtum inhärente unmittelbare Präsenz des kaiserlichen Einflusses in verschiedensten Teilen des Reiches eine optimale Voraussetzung für eine schnelle und umfassende Verbreitung und Etablierung spezifischer Motive: „The kings had to travel constantly throughout the country [...]. During these itinerant journeys, they redistributed the wealth they had amassed, financing the construction of churches and the production of liturgical objects.“⁸⁶

Ob die Diptychen nun wirklich als *tābōt* genutzt wurden, oder ob ihnen eine ähnliche Wirkmacht wie etwaigen aus Europa importierten wunderwirkenden Ikonen zugesprochen wurde, ist natürlich ungewiss. Dennoch scheint es zumindest angemessen anzunehmen, dass sie als Stiftungen gedient haben könnten und dass ihre Motivwahl, welche sich in so vielerlei Hinsicht auf das Selbstverständnis des *nəguśä nəgäšt* und die zeitgenössische politische und religiöse Situation anwenden lässt, kein Zufall war. Dies in der Betrachtung der Diptychen als möglichen Faktor zu berücksichtigen, scheint also nicht verkehrt, insbesondere, da historische Entwicklungen in den seltensten Fällen monokausal zu erklären sind. Ob die Auseinandersetzungen mit anderen Reichen, wie dem Barr Sa'd al-Dīn, tatsächlich Einfluss auf die Diptychen hatte, ist schwer zu beantworten. Dennoch scheint gerade in der Figur Georgs, aber auch der politischen Wirkmacht Mariens, die Betonung des siegreichen Kaisertums und dessen militärische Komponente deutlich vertreten zu sein. Somit kann angenommen werden, dass die Konflikte für die Entwicklung dieser Ikonographie zumindest nicht zum Nachteil waren.

⁸⁶ Mercier: Art, S. 17.

Literatur

- Ayenachew, Deresse: Territorial Expansion and Administrative Evolution under the „Solomonic“ Dynasty, in: Kelly, Samatha (Hg.): *A Companion to Medieval Ethiopia and Eritrea*, Leiden 2020, S. 57-85.
- Campbell, Ian: Building an Edifice on Shifting Sands. Nicolò Brancaleon and Problems of Attribution of a ‚new‘ Ethiopian Diptych, in: *Journal of Ethiopian Studies* 52,1 (2019), S. 1-24.
- Chojnacki, Stanisław: Major Themes in Ethiopian Painting. Indigenous Developments, the Influence of foreign Models and their Adaptation from the 13th to the 19th Century (*Äthiopistische Forschungen* 10), Wiesbaden 1983.
- Chojnacki, Stanisław: Notes on Art in Ethiopia in the 15th and Early 16th Century, in: *Journal of Ethiopian Studies* 8,2 (1970), S. 21-65.
- Chojnacki, Stanisław: The Iconography of Saint George in Ethiopia. Part I, in: *Journal of Ethiopian Studies* 11,1 (1973), S. 57-73.
- Gnisci, Jacopo: The dead Christ on the Cross in Ethiopian Art. Notes on the Iconography of the Crucifixion in Twelfth-to Fifteenth-Century Ethiopia, in: *Studies in Iconography* 35 (2014), S. 187-228.
- Heldman, Marilyn E.: St. Luke as Painter: Post-Byzantine Icons in Early-Sixteenth-Century Ethiopia, in: *Gesta* 44,2 (2005), S. 125-148.
- Kaplan, Steven: Seeing Is Believing. The Power of Visual Culture in the Religious World of Aṣe Zär’a Ya’eqob of Ethiopia (1434-1468), in: *Journal of Religion in Africa* 32,4 (2002), S. 403-421.
- Krebs, Verena: *Medieval Ethiopian Kingship, Craft, and Diplomacy with Latin Europe*, London 2021.
- Mercier, Jacques: *Art of Ethiopia. From the Origins to the Golden Century (330-1527)*, Paris 2021.
- Molvaer, Reidulf K.: The Tragedy of Emperor Libne-Dingil of Ethiopia (1508-1540), in: *Northeast African Studies* 5,2 (1998), S. 23-46.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Reiter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, fr. 15. Jh., Walters Art Museum, Baltimore, Obj.nr. 36.16; URL: <https://art.thewalters.org/detail/38328/diptych-icon-with-saint-george-and-mary-and-the-infant-christ/> (12.02.2024), Creative Commons License (CC0).
- Abb. 2: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, sp. 17. Jh., Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC, Obj.nr. 94-21-1; URL: https://www.si.edu/object/icon:nmafa_94-21-1 (12.02.2024), Creative Commons License (CC0).
- Abb. 3: Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria (mit Blume) und Jesuskind, Äthiopien, 15./16. Jh., Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC; URL: https://www.si.edu/object/icon:nmafa_2004-7-2 (12.02.2024), Creative Commons License (CC0).
- Abb. 4: Prozessionskreuz, Äthiopien, 15. Jh., Walters Art Museum, Baltimore; URL: <https://art.thewalters.org/detail/37025/processional-cross-9/> (12.02.2024), Creative Commons License (CC0).
- Abb. 5: Tragbares Diptychon mit dem Hl. Georg (als Drachentöter), Maria und Jesuskind, Äthiopien, 17. Jh., Smithsonian Museum of African Art, Washington DC; URL: https://www.si.edu/object/icon%3Anmafa_2004-7-6, (12.02.2024), Creative Commons License (CC0).