

# Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid

von Anke-Angelika Krickelberg-Pütz

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	10	4. Die Medaillons mit den Evangelisten- symbolen	41
Kapitel I: Die Burtscheider Nikolausikone	10	a) Werkstattumkreis	43
1. Ikonographie, Stil, Material-Analyse	10	b) Traditionsstrang	44
2. Erhaltungszustand	11	5. Schmucksteine und Filigrandekor	47
3. Restaurierungen	12	6. Zusammenfassung	47
a) RENOVATUM 1706	12		
b) J. A. Ramboux und seine restauratorische Tätigkeit	14	Kapitel V: Provenienz und Datierung der Nikolausikone	48
4. Veränderungen des Bildbestandes bei der Restaurierung	19	1. Die historische Überlieferung	48
5. Zusammenfassung zur Restaurierungs- problematik	23	a) Gregorius-Viten	48
		b) Die Gründung der Burtscheider Abtei	49
Kapitel II: Nikolausikonographie	23	2. Der Dialogus miraculorum des Caesarius von Heisterbach	52
1. Byzantinische Nikolausikonographie	23	3. Probleme der zeitlichen und stilistischen Einordnung der Burtscheider Ikone	54
2. Das Bischofskreuz und die Crux-pectoralis- Tradition	26	Kapitel VI: Byzantinische Mosaikikonen	56
3. Abendländische Nikolausikonographie, Legenden und Wunderzyklen	27	1. Bestand – Kollektionen – Provenienz	57
Kapitel III: Nikolauskult	29	2. Werkstätten – Monopolstellung Konstantinopels	59
1. Nikolausviten	30	3. Die hybride Kunstform der Miniatur- mosaiken und ihre Technik	72
2. Entwicklung des Nikolauskultes und Verbreitung im Abendland	31	4. Das Ende der Miniaturmosaikunst	74
3. Nikolausbrauchtum	32	5. Die frühen Mosaikikonen der Komnenen- zeit	75
Kapitel IV: Der Rahmen der Burtscheider Ikone	32	6. Die Werke der Übergangszeit	84
1. Thaumata de imagine	34	7. Die paläologenzeitliche Hauptgruppe	87
2. Ikonographische, stilistische und zeitliche Einordnung der Rahmenreliefs	38	8. Die Spätwerke	99
3. Die Rahmeninschrift	39	9. Grundsätzliche Erörterungen – Einzelprobleme	100
a) Rekonstruktion der Inschrift	39	a) Rahmen	104
b) Schriftparallelen	40	b) Templanmosaiken	105
		10. Emblemata-Tradition	106
		Zusammenfassung	107
		Tabellen	108–111
		Literatur-Abkürzungsverzeichnis	112
		Anmerkungen	114
		Abbildungsverzeichnis und -nachweis	140

## Einleitung

Im Abteischatz der ehemals gefürsteten Reichsabtei zu Burtscheid wurde seit frühester Zeit eine byzantinische Mosaikkone des hl. Nikolaus aufbewahrt, die sich bis in unsere Tage großer Verehrung erfreut; sie befindet sich heute im Kirchenschatz von St. Johann Baptist zu Aachen-Burtscheid.<sup>1)</sup>

Das 22 x 16,5 cm große Brustbild im silbervergoldeten Rahmen (westlicher Provenienz) war ursprünglich ein ganz aus kleinen, farbigen Steinchen zusammengefügtes Miniaturmosaik von außergewöhnlicher Feinheit, das jedoch nur noch fragmentarisch erhalten blieb (Abb. 1). Die im Laufe der Zeit herausgefallenen Tesserae wurden an den fehlenden Stellen durch Farbe ersetzt, was jedoch nicht immer in Anlehnung an das alte künstlerische Vorbild erfolgte; doch zeugen diese Bemühungen um die Erhaltung des Bildes von der großen Wertschätzung, die die hochverehrte, als »wundertätig« bekannte Ikone zu allen Zeiten erfuhr. Diese verdankt die Nikolausikone nicht nur ihrer Popularität als Gegenstand volkstümlicher Verehrung, sondern sie verdient auch ihres Pretiosencharakters wegen besondere Beachtung, gehört dieses Miniaturmosaik doch zu den wenigen Exemplaren einer seltenen Sonderform byzantinischer Kultbilder, die sich bis in unsere Tage erhalten haben, und stellt somit – trotz der erheblichen Beschädigungen – ein wichtiges Zeugnis jener subtilen Kunstgattung, welche für die späte Blüte des byzantinischen Kunstschaffens charakteristisch war.

Unter besonderer Berücksichtigung dieses Aspekts, der in der bisherigen Forschung stets zugunsten der Hervorhebung des Gnadenbildcharakters und der Geschichte des wundertätigen Bildes zurücktreten mußte, soll die Burtscheider Nikolausikone nun erstmals eine umfassende Untersuchung erfahren.

## I. Die Burtscheider Nikolausikone

### 1. Ikonographie, Stil, Material-Analyse

*»In dem Kloster zu Burtscheid bei Aachen befindet sich eine eine Elle lange Tafel mit dem Brustbilde des heiligen Bischofs Nikolaus . . . Es ist aber das Angesicht jenes Bildnisses länglich und abgezehrt, sehr ernst und ehrwürdig, die Stirn kahl und das Haar an Kopf und Bart weiß.«<sup>2)</sup> so beschreibt der rheinische Zisterziensermönch Caesarius von Heisterbach in seinem Dialogus miraculorum VIII,76 ein hochverehrtes Nikolausbild, welches er zu Beginn des 13. Jahrhunderts in der Burtscheider Abtei sah, und das offensichtlich identisch ist mit jener mosaizierten Nikolausikone byzantini-*

scher Herkunft, die sich heute noch im Kirchenschatz von St. Johann Baptist zu Aachen-Burtscheid befindet.<sup>3)</sup>

Das 22 x 16,5 cm große, stark beschädigte Brustbild zeigt den heiligen Nikolaus in strenger Frontalansicht im bischöflichen Ornat. Die Haltung ist der des Pantokrators vergleichbar; in seiner Linken hält er ein geschlossenes Evangelienbuch, während die Rechte im Segensgestus erhoben ist.

Das unbedeckte Haupt umgibt ein breiter, goldener Nimbus. Das Gesicht ist längsoval und hager, beherrscht von den tief liegenden Augen in dunkel umschatteten Höhlen und der scharf konturierten langen, geraden Nase. Die Augenpartie ist durch stark ausgeprägte Tränensäcke und tiefe Schatten besonders betont; hohe Wangenknochen unterstreichen den asketischen Zug. Die kahle hohe Stirn rahmt ein schmaler, weiß-grauer Haarkranz, der, den Konturen der Schädelkalotte folgend, nahtlos zu dem kurzen, rundgeschnittenen Bart überleitet. Auffällig ist die Überbetonung des Schädels; im Verhältnis dazu wirkt der Körper eher schwächling. Zu beiden Seiten des Goldnimbus findet sich – von Rundbögen überspannt – die griechische Beischrift: O ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΑΑΟC.

Bekleidet ist der Heilige mit einem weiten Bischofsmantel, dessen Halsborte mit einem Mäandermuster verziert ist. Unter diesem trägt er die für die griechische Bischofstracht charakteristische tunica talaris, die jedoch nur am rechten Unterarm zum Vorschein kommt. Sie ist mit einem mosaizierten Muster geschmückt; auf dunklem, braun-rottem Grund bilden goldene Höhungen ein stark stilisiertes Rankenmotiv. Ein Bordürenmuster in schwarz, rot und gold säumt das Untergewand. Der tiefbraune Bischofsmantel setzt sich dunkel vom goldenen Bildgrund ab. Der Farbkontrast nimmt sich heute schwächer aus, da der gemalte Hintergrund erheblich dunkler angelegt ist als der ursprüngliche leuchtende Goldgrund. Über den Schultern liegt ein weißes Omophorion, mit großen, schwarzen Kreuzen verziert.

Wegen der umfassenden restauratorischen Überarbeitungen, die die Ikone erfuhr, läßt sich kaum etwas zur stilistischen Ausführung sagen; zu wenig blieb von dem originalen musivischen Bestand erhalten.

Das Bildfeld rahmt ein schmales, fortlaufendes Kreuzchenmuster von knapp 7 mm Breite. Zwischen zwei hellen Streifen finden sich auf dunklem, nahezu schwarzem Grund kleine, rote Kreuze griechischen Typus, d. h. mit gleich langen Kreuzarmen, in weißer Umrandung. Diese farbintensive Mosaikrahmung, die sich stellenweise recht gut erhalten hat, so etwa in der linken, oberen Ecke der Tafel und unterhalb der segnenden Rechten, steht in

auffallendem Kontrast zu der ansonsten sehr zurückhaltenden Farbgebung, in der gedämpfte Farbtöne dominieren. Dieser Kontrast wirkt heute schwächer, da von dem ursprünglichen, leuchtenden Goldgrund, der das transzendent-irreale Moment wirkungsvoll unterstrich, bis auf wenige Reste in der linken, oberen Ecke der Tafel nichts erhalten blieb, der gemalte Hintergrund hingegen, der zudem noch mit einer nachgedunkelten, dicken Firnissschicht überzogen ist, von düsterer Wirkung ist.

Wenngleich auch der dunkle Malgrund heute einen verfälschenden Eindruck vermittelt, so vermögen doch selbst die fragmentarischen Mosaikbestände noch einen Hauch von jenem großartigen Effekt verspüren lassen, der besonders bei entsprechender Beleuchtung erzielt wurde, wenn die Steinchen zu funkelnder Brillanz erwachten. Von diesem glänzenden Goldgrund setzte sich die organische Form dunkel ab.

Die Farbgebung ist verhalten; das brillant-düstere Kolorit bewegt sich – nebst dem reichen Goldgebrauch – vorwiegend in Rot-, Braun-, Schwarz- und Weißtönen. Lediglich das farbintensive Kreuzchenmuster hebt sich in effektvollem Kontrast von dem gedämpften Grundtenor ab.

Die Binnenzeichnung der Gewandung und die Ornamentierung des prunkvollen Untergewandes ist in Form von Goldhöhlungen gegeben. Demus sieht darin eine vom Email cloisonné ausgehende Beeinflussung. »Gold und Silber bestreiten einen Teil des Grundes und zugleich auch der figuralen Binnenzeichnung, in der Gestalt von »Höhungen«. Hier hat sicher das Vorbild des Zellenschmelzes eingewirkt, dessen Formqualitäten vom Miniaturmosaik perpetuiert wurden, zu einer Zeit, da die Produktion von Email cloisonné bereits im Absterben war.«<sup>41</sup>

Gewiß mögen Zellschmelzarbeiten, deren Einfluß sich in der Tat für die gesamte Kunstform der Miniaturmosaik aufzeigen läßt, auch hier das Vorbild abgegeben haben, doch gilt es zu bedenken, daß die Chrysographie auch in der Buch- und Tafelmalerei, d. h. in Kunstgattungen, wo sich dieser Einfluß nicht so evident belegen läßt, ein durchaus geläufiges Verfahren zur Binnenkonturierung bildete.

Dem kleinen Format der Tafel entsprechend sind auch die Partikelchen außerordentlich klein gewählt. Die winzigen nahezu quadratischen Mosaiksteinchen, von denen die größten nur knapp einen Quadratmillimeter messen, sind extrem eng zusammengefügt. Die Feinheit dieser auf Nahsicht berechneten musivischen Arbeit läßt sich am deutlichsten am Hals des Heiligen ablesen, da dieser insgesamt noch recht gut in der originalen Technik erhalten blieb. Die Regelmäßigkeit der Fügung jener win-

zigen, nur stecknadelkopfgroßen Tesserae und die Art, wie das Inkarnat mit sehr feinen Übergängen in der Modellierung von fleischfarben-hellrosa bis elfenbein-weiß gegeben ist, sind Indizien für eine qualitätvolle Arbeit, die – bevor durch spätere ergänzende Malerei verunklärt – ein beachtliches Zeugnis byzantinischer Kunstfertigkeit bot.

Wenngleich die Technik auch im kleinsten Maßstab am traditionellen Setzschema und der Uniformität der Kuben festhielt, so ist doch der typische Mosaikcharakter, wie er sich bei den Wandmosaik und den großformatigen Mosaikikonen durch die charakteristische lineare Netzstrukturierung ergibt, bei den kleinformatigen Miniaturmosaik wie diesem ganz zugunsten eines malerischen Moments zurückgetreten. Obwohl Mosaik, negiert sich die Technik geradezu selber, indem sie weitgehendste Annäherung an die Malerei suchte. Bedingt durch das minutiöse Setzverfahren waren selbst feinste Farbmodellierungen und Schattierungen möglich, wie ansonsten eben nur in der Malerei erreichbar.

Das Mosaikbild wurde aus den unterschiedlichsten Materialien zusammengefügt; Marmor, Elfenbein, Lapislazuli, Glasfluß u. a. m. fanden Verwendung. So phantasievoll auch die Zusammenstellung der verschiedenen Werkstoffe ist, blieb doch immer die Homogenität im Dienste einer einheitlichen Gesamtwirkung gewahrt. Auch die Edelmateriale heben sich keineswegs als »Intarsien« hervor, sondern sind vollkommen gleichrangig in den Mosaikverband integriert. Die winzigen, würfelförmigen Tesserae sind in eine mit Mastixkitt durchsetzte Wachsschicht eingebettet; an einigen Fehlstellen zeichnet sich dieses Wachsbett als dunkle Schicht ab. Stellenweise wird auch die helle Gipsleimgrundierung unter der abgeplatzten Malerei sichtbar.

## 2. Erhaltungszustand

Der Erhaltungszustand der heute zum Schutze unter Glas befindlichen Mosaikikone ist beklagenswert. Das stark beschädigte, von zahlreichen Rissen durchzogene Miniaturmosaik wurde vielfach durch Malerei ergänzt; nur wenige Mosaikreste blieben im Originalzustand und Zusammenhang erhalten.

Die nachfolgende Bestandsaufnahme (vgl. Abb. 2) soll – zunächst ohne jede wertende Beurteilung der restauratorischen Eingriffe – nur klären, wo und inwieweit sich die ursprüngliche musivische Arbeit noch erhalten hat, welche Partien in Malerei ergänzt sind und inwieweit der Bildbestand Veränderungen erfuhr. Die eingehende Untersuchung der Ikone, bei der mir als fachlicher Berater Herr Bentchev vom Landeskonservator Rheinland be-

hilffich war, erfolgte u. a. mit UV-Strahlern, wobei sich die mosaizierten Partien von den gemalten deutlich absetzten.

Bildgrund, Kopf, Nimbus und große Teile des Gewandes sind übermalt, doch ist nicht auszuschließen, daß auch unter diesen mehrere Schichten dicken Übermalungen vereinzelt noch musivische Reste erhalten blieben. Genaue Auskunft könnte hier aber nur eine Röntgenaufnahme geben.

Die Ikone ist besonders im Kopfbereich stark überarbeitet. Zwar kann, ausgehend von dem noch erhaltenen Bestand am Hals, für das Haupt des Heiligen eine ähnlich feine Modellierung des Inkarnats vorausgesetzt werden, doch sind nur noch wenige Tesseræ vereinzelt am Kinn und im Barthaar erhalten. Der kurze, runde Kinnbart war ursprünglich weiß gehöht mit winzigen, elfenbeinernen Würfelchen. Feine, schwarze Pinselstriche geben nun die Konturen und Binnenzeichnung des hellen, silbergrauen Haupt- und Barthaars an.

Auch die liturgischen Gewänder, in die der Bischof gehüllt ist, sind größtenteils in Malerei wiedergegeben. Von außergewöhnlicher Feinheit sind die noch erhaltenen Mosaikreste an der Halsborte, am Bischofsmantel und Omophorion oberhalb der segnenden Rechten, am rechten Ärmel, sowie dem Gewandzipfel unterhalb des Evangelienbuches, welches ebenfalls bis etwa zur Hälfte noch den ursprünglichen Bestand zeigt.

Von dem weißen, mit großen schwarzen Kreuzen verzierten Omophorion, das in zwei breiten Streifen auf dem dunklen Bischofsmantel ruht, weist noch ein bedeutendes Stück die Originaltechnik auf. Das Kreuz oberhalb der segnenden Rechten blieb größtenteils in der feinen musivischen Arbeit erhalten, während das andere in Anlehnung an das originale Vorbild in Farbe ergänzt wurde und mit diesem in Größe und Form übereinstimmt; sogar die Schwingung der Kreuzarme wurde vorbildgetreu nachvollzogen, obwohl die noch deutlich erkennbare Vorzeichnung des Restaurators zunächst wohl eine andere Proportionierung und Ausrichtung vorsah. Freizügiger verfuhr dagegen der Restaurator bei der Gestaltung der zur Segensspendung erhobenen Rechten; die Hand war ursprünglich wohl etwas kleiner und setzte mit den Fingern ein wenig tiefer an, welche zudem knochiger und nicht so weich modelliert waren, wie sich an den wenigen erhaltenen Spuren in musivischer Technik ablesen läßt.

Der Heilige hält in seiner verhüllten Linken ein geschlossenes Evangelienbuch, dessen untere Hälfte in originaler Technik gut erhalten blieb. Der Schnitt war durchgehend in roten Mosaiksteinchen gesetzt und zwar ohne die

schwarzen (Buchverschlüsse darstellenden) Streifen, die abweichend vom Originalbestand nur aufgemalt sind. Der Schmuck des Buchdeckels ist fast ganz verloren. Überreste der Mosaikarbeit weist auch der zur Manschette umgeschlagene Futterstoff des Mantels auf, während das feingefälte Obergewand ansonsten nahezu vollkommen in Malerei ausgeführt ist. Die Schmuckborte des Gewandes weist ein fragmentarisches Mäandermuster in Marmor- und Elfenbeinmosaik auf; vereinzelt und nicht aus dem Motiv heraus zu erklären finden sich blaue Lapislazuli-Steinchen eingesetzt. Eine Reihe goldener Stiftchen flankiert die rechte Halsseite des Heiligen.

Das vertiefte, innere Bildfeld wird von einem schmalen, roten Streifen abgeschlossen; dieser rührt von der restauratorischen Fassung her. Da sich die Ikone unter Glas befindet, was die Untersuchungen z. T. erheblich erschwerte, konnte von dem roten Pigment keine Probe genommen werden; doch ist es augenscheinlich mit der roten Farbfassung der Tafelrückseite identisch.

Der Holzrand des 26 mm starken Ikonenbrettes ist vergoldet; an der Oberkante ist die Vergoldung nur noch fragmentarisch erhalten. Der dunkle Firnis ist stellenweise abgeblättert. Die 33 x 26,5 cm große Holztafel, auf der der alte, jedoch nicht originale Rahmen aufgelegt ist, weist auf der Rückseite mehrere Bohrlöcher neueren Ursprungs auf. Die Nikolausikone war von Anfang an mit Rahmen konzipiert.

### 3. Restaurierungen

Da die Klärung des Problemkomplexes der Restaurierungsmaßnahmen zu den unerläßlichen Voraussetzungen für die weiteren Untersuchungen zu Bildtypus, Ikonographie etc. gehört, soll hier zunächst der Frage nachgegangen werden, was die Restaurierungen der beiden letzten Jahrhunderte geleistet haben.

Die diversen Konservierungsmaßnahmen in jüngerer Zeit, die sich hauptsächlich darauf beschränkten, die zahlreichen Risse mit Wachs auszukitten, können in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben, da es sich um keine wesentlichen Eingriffe im Bildkonzept handelt, wenngleich auch jene verschiedentlich Anlaß zu Fehlinterpretationen gaben; so erweist sich z. B. die »kleine Locke« über dem Nasenansatz auf der ansonsten kahlen Stirn des hl. Nikolaus bei eingehender Betrachtung als mit Wachs ausgefugter Riß.<sup>51</sup>

#### a) RENOVATUM 1706

Zwei umfassende Restaurierungen in den beiden letzten Jahrhunderten haben die Ikone z. T. arg entstellt. Die



Abb. 1: Hl. Nikolaus. Aachen-Burtscheid, St.-Johann-Baptist

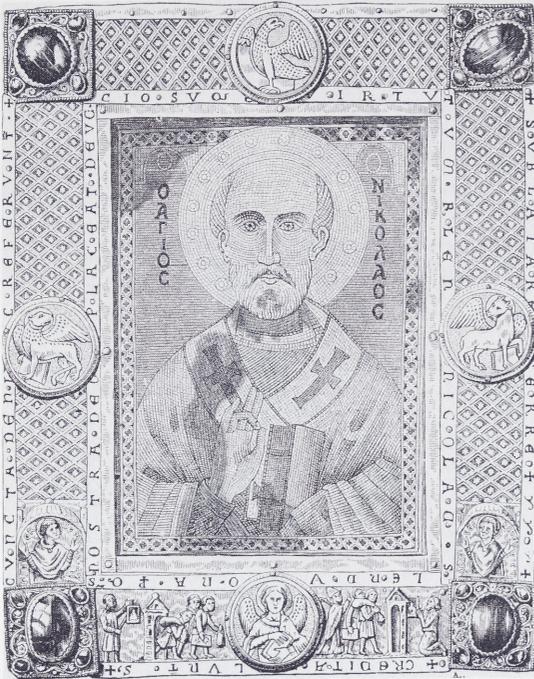


Abb. 2  
Die Burtscheider Nikolausikone  
nach einer Zeichnung von Bock  
(Überreste der musivischen Arbeit  
dunkel gekennzeichnet)

erste Wiederherstellung, von der wir Kenntnis haben, erfolgte im Jahre 1706 durch einen unbekanntes Künstler. Der lateinischen Inschrift *RENOVATUM 1706* auf dem unteren Rand des inneren Metallrahmens nach zu urteilen, wurden zugleich mit der Wiederherstellung des Bildes auch die schmalen Silberstreifen um das Miniaturmosaik gelegt. Zwar hält Schnock es für möglich, »daß die Renovation lediglich in der Anbringung des Rähmchens bestanden«<sup>61</sup> habe, doch ist verschiedenen Hinweisen zu entnehmen, daß das hochverehrte Gnadenbild zu dieser Zeit bereits so in Mitleidenschaft gezogen war, daß sowohl eine Überarbeitung des Rahmens als auch des musivischen Bestandes dringend vonnöten war.

Am 8. Juli 1706 wurde die Nikolausikone zusammen mit dem ausgelagerten Reliquienschatz, der im Jahre 1701 – zu Beginn des spanischen Erbfolgekrieges (1701–1713/14) – zum Schutz in die Annakapelle des Aachener Münsters übertragen worden war, in die Burtscheider Abtei zurückgeführt; im Anschluß daran wurde – wie dem Kassenjournal des Jahres 1706 zu entnehmen – verschiedenen kostbaren Objekten eine gründliche Erneuerung zuteil.

In einem heute im Bischöflichen Diözesanarchiv zu Aachen befindlichen Kassenjournal von 1641–1708 ist

die Nikolausikone unter dem Posten *Ausgab Abn Golt-schmitt und Reparation* im Jahre 1706 auf Blatt 35 erwähnt. Einen kurzen Vermerk beinhalten auch die Unterlagen der Abtei, die heute im Düsseldorfer Hauptstaatsarchiv aufbewahrt werden. Im Aktenband Nr. 38, der Aufzeichnungen über Zeremoniell, Kirchenornamente und Reliquien enthält, findet sich im *Memoriall der Reliquien so überlibert* auf Blatt 4 unter Nr. 19 folgende Eintragung: *Ein bild des Helige Nicolay 1706 ein Silber Rämgen darumb lassen machen*. Diese Arbeit ist auch nochmals auf Blatt 9 unter Nr. 18 aufgeführt: *Ein bild des H: Nicolay anno 1706 ut ein Silber Ramgen gemacht*.

Wie Schnock<sup>7)</sup> recherchierte, soll eine private Stifterin: ein Fräulein von Renesse die Kosten, die sich auf »15gl 5m 3b« beliefen, übernommen haben. Aus den Unterlagen, in die mir Einsicht gewährt wurde, ist ein solcher Hinweis jedoch nicht zu entnehmen; lediglich die Auslagen, nicht aber die Stiftung sind in dem Kassenjournal von 1706 angeführt. Schnock selbst macht leider keinerlei Angaben über seine Quelle. Die schmalen, silbernen Bandstreifen könnten aus der Werkstatt des Aachener Goldschmieds Reutgers stammen, der im selben Jahre nachweislich an verschiedenen Objekten des Burtscheider Reliquienschatzes tätig war.

#### b) J. A. Ramboux und seine restauratorische Tätigkeit

Im Jahre 1854 wurde die Nikolausikone durch den Kölner Konservator Ramboux erneut umfassend wiederhergestellt. Die Restaurierung erfolgte im Auftrag von Pfarrer Keller, der seit 1833 als Seelsorger der neuen Gemeinde St. Johann Baptist vorstand; nach seinem Amtsantritt ordnete er eine umfassende Restaurierung der noch verbliebenen Kunst- und Reliquienschatze aus dem ehemaligen Abteibesitz an.<sup>61</sup>

Zwar ist nicht grundsätzlich auszuschließen, daß die Ikone noch weitere restauratorische Eingriffe, eventuell gar schon erheblich früher, erfuhr, doch ist darüber nichts bekannt. In den Unterlagen findet sich jedenfalls kein entsprechender Vermerk und auch der Kanonikus Bock, der solche gewiß nicht unerwähnt gelassen hätte, wenn er davon Kenntnis gehabt hätte, kommentiert nur ausführlich die beiden belegbaren Wiederherstellungsbemühungen.

Fehlstellen im Kopfbereich, an Hand und Gewandung bieten Anhaltspunkte dafür, daß unter der obersten Malschicht eine frühere Fassung offensichtlich noch in recht gutem Zustand erhalten zu sein scheint. Wie wenig Ramboux sich jedoch in Details an diese vorgegebene Fassung gehalten hat, läßt sich besonders deutlich unter dem linken Auge des Heiligen ablesen, wo in einer Fehlstelle der obersten Malschicht die noch tadellos erhaltene frühere

Fassung sichtbar wird. Diese Abweichung findet sich nur unter dem linken Auge am Tränensack, während die Pupille in beiden restaurierten Fassungen nahezu dekungs-gleich ist. Demnach hat Ramboux den Kopfbereich nicht freigelegt, sondern nur in dicker Schicht übermalt, d. h. es wurden auch keine weiteren Mosaiksteinchen mehr freigelegt, bis auf jene vereinzelt am Kinn und im Barthaar erhaltenen, die ja dann auch konserviert wurden.

Die gemalten Flächen treten gegenüber den mosaizierten erhaben hervor; es ist also durchaus möglich, daß unter der Übermalung stellenweise noch musivische Reste verblieben. Als Hinweis darauf könnte u. a. der der Schädelkalotte folgende, nur notdürftig mit Wachs ausgefugte Spannungsriß zu werten sein. Solche Dehnungsrisse treten meist an Stellen auf, wo unterschiedliche Materialien aufeinandertreffen. An den Werkstoffgrenzen, wo noch erhaltene Mosaikpartien und gemalte Schichten zusammenstoßen, zeigen sich diese tiefen Spannungsrisse. Die feinen Sprünge innerhalb der Malzonen sind wohl darauf zurückzuführen, daß zuviel Leim für die Grundierung genommen wurde. Ferner weist der Firnis feine Kackeluren auf.

Ob es dem Konservator Ramboux – wie Bock lobend vermerkt – gelungen ist, »alle diese einzelnen kleineren oder größeren Überreste der ursprünglichen musivischen Arbeit am Nikolaus-Bilde bei der jüngsten Restauration mit aller möglichen Schonung erhalten und wieder zur Anschauung gebracht zu haben«<sup>9)</sup>, darf jedoch bezweifelt werden.

Denn zumindest im Kopfbereich – für die übrigen Partien ließe sich der Nachweis schwerer führen – hat Ramboux ja offensichtlich nur das nachvollzogen, was im wesentlichen bereits durch die frühere Fassung vorgegeben war.

Nach byzantinischem Vorbild entstand das Haupt des heiligen Nikolaus neu. Zu einem stilistischen Vergleich kann es – bedingt durch die Problematik der umfassenden Eingriffe – nur noch mit Vorbehalt herangezogen werden!

Gewiß darf davon ausgegangen werden, daß der Kopf nicht gänzlich zerstört war. Ob bei der Restaurierung die verbliebenen Mosaikreste abgetragen wurden oder noch unter der dicken Malschicht stecken, bleibt offen. Diese Frage ließe sich nur klären, wenn man sich dazu entschließen könnte, das Tafelbild für eine Röntgenaufnahme zur Verfügung zu stellen.

Erst in jüngerer Zeit konnte sich – abgesehen von wenigen Ausnahmefällen – ein Begriff von *Restaurierung* durchsetzen, der nicht länger nur am Geschmack des Re-

staurators und dem Stilempfinden seiner Zeit, sondern an dem zu restaurierenden Objekt selbst orientiert ist.

Unglücklicherweise hatten die Miniaturmosaike oftmals ein noch schwereres Los als die gemalten Tafelbilder. Zwar sind die Tesserae kaum vergänglich, doch da Wachsbedeutung und Bindemittel nur wenig widerstandsfähig sind, gingen im Laufe der Zeit viele dieser subtilen, empfindlichen Werke entzwei, bzw. ihre Tesserae verloren. Jene mehr oder minder schweren Beschädigungen, die im allgemeinen weniger auf Gewalteinwirkung als vielmehr auf die enorme Wärmeempfindlichkeit zurückzuführen sind, lassen sich nur schwer beheben, da die Restaurierung ungemein problematischer ist als etwa die gemalter Ikonen. Im Gegensatz zu den Monumentalmosaiken bestand bei den Mosaikminiaturen kaum die Möglichkeit, verlorengegangene Tesserae originalgetreu durch solche von andern Objekten übriggebliebene zu ersetzen. Auch das bei Wand- und Fußbodenmosaik praktizierte Verfahren, Steine von gleicher Art, Größe und Farbe zu setzen, bzw. die Smalten nach vorgefundener Muster zu produzieren, war bei den Mosaikikonen wegen des erheblichen zeitlichen und technischen Aufwandes zum Scheitern verurteilt.



Abb. 3  
Hl. Georg  
Tiflis, Nationalmuseum

War man nicht bereit, die Lücken im Mosaikverband hinzunehmen, wie etwa bei der Tifliser Georgsikone<sup>10)</sup> (Abb. 3) oder der Hodegetria von Chilandari<sup>11)</sup> (Abb. 4), wo stellenweise das blanke Holz des Ikonenbrettes zutage tritt, was aber bei der Burtscheider Ikone wegen des enormen Ausmaßes der Beschädigungen schlecht möglich gewesen wäre, so blieb denn keine andere Alternative, als die Fehlstellen der verlorenen Mosaiktesserae mit Malerei auszufüllen. Immerhin unternahmen die Restauratoren dies in dem Bemühen, die Mosaikstruktur zu imitieren, um so eine annähernd einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen.

Wie gelungen die Restaurierung Ramboux' ansonsten im Detail ist, wage ich nicht zu beurteilen; jedenfalls gibt es aber Anzeichen genug, daß sie keineswegs so *ängstlich und stylgetreu* ausgeführt wurde, wie Bock vermutete; vielmehr wurde sie nicht immer mit Rücksichtnahme auf den noch verbliebenen Originalbestand vorgenommen. Dennoch, es bleibt das Verdienst des Restaurators, das Nikolausbild so weit wiederhergestellt zu haben, daß es wieder zur Anschauung gebracht werden konnte.

Wie wenig vom Originalbestand erhalten blieb, wurde gezeigt. Wann und wie es zu diesen extrem starken Beschädigungen kam, die so umfassende restauratorische Maßnahmen erforderten, ist ungeklärt.

Zwar ist es recht unwahrscheinlich, daß ein so hochverehrtes, die meiste Zeit im Abteischatz gehütetes Gnadensbild über Jahrhunderte hinweg so vernachlässigt wurde, daß derweil dermaßen viele Mosaiksteinchen hätten verloren gehen können, doch denkbar wäre, daß etwa eine Kerze zu nahe vor dem Bild aufgestellt wurde, so daß das empfindliche Wachsbett schmolz und die Tesserae herausfielen.

Auch durch den Brauch, die Nikolausikone zu Schwangeren in das Haus zu tragen, damit der Heilige der Gebärenden in ihrer schweren Stunde beistehe, mag sie unter Umständen zusätzlich in Mitleidenschaft gezogen worden sein. Eventuell erlitt das Mosaikbild gar schon während des langen Transportes auf dem Wege von Konstantinopel in den Westen Schaden. Doch ob das Bild altersbedingt oder etwa durch Gewalt- oder Brandeinwirkung beschädigt war, darüber sind der Phantasie und Spekulation weiter Spielraum belassen. Eine diesbezügliche Nachricht findet sich jedenfalls nicht überliefert.

Von der ersten Wiederherstellung haben wir nur durch die Silbergravur *RENOVATUM 1706* und die kurze Notiz im Kassenjournal des Jahres 1706 Kenntnis; über den Künstler und seinen Tätigkeitsbereich fehlt jede Nachricht. Sofern es je umfassendere Unterlagen über diese erste uns bekannte Restauration gab, so sind sie wohl in den



Abb. 4  
Gottesmutter mit Kind  
Athos, Kloster Chilandari

Wirren der französischen Revolution und der nachfolgenden Auflösung der ehemals gefürsteten Reichsabtei zu Burtscheid verloren gegangen.<sup>12)</sup>

Ausreichend dokumentiert sind dagegen die restauratorischen Maßnahmen des 19. Jahrhunderts, durchgeführt von Johann Anton Alban Ramboux.

Der am 5. Oktober 1790 in Trier geborene Maler, Lithograph und Bilderrestaurator war seit 1844 Konservator der Wallraf'schen Sammlung in Köln, wo er bis zu seinem Tod am 2. Oktober 1866 wirkte.<sup>13)</sup> Ramboux verbrachte seine ersten Lehrjahre bei dem Malermönch Jean-Henri Gilson, gen. Frère Abraham d' Orval<sup>14)</sup>, was für den tiefreligiösen Künstler und sein weiteres Wirken von prägender Bedeutung war und sicherlich auch im Hinblick auf seine Restaurierung der Nikolausikone Früchte trug.

Der junge Ramboux war Schüler von Jacques Louis David, ehe er im Frühjahr 1816 nach Italien ging, wo er nach bewegten Wanderjahren im Juni 1822 in Rom Anschluß an die Nazarener fand, deren Kunst nachhaltigen Ein-

fluß auf ihn ausübte; zudem nahm er auch zahlreiche Anregungen durch italienische Bildwerke auf. Für seinen weiteren künstlerischen Werdegang war vor allem der Kontakt mit dem Lukasbund und dem Malerkreis um Friedrich Overbeck bestimmend. »Allerdings wurde, fast typisch für die Romantiker, durch den Umgang mit dem Kreis um Overbeck, den »Nazarenern«, seine katholische Gläubigkeit im Sinne eines romantischen, ja schwärmerischen Katholizismus vertieft; das sollte für seinen späteren Lebensweg entscheidend werden.«<sup>15)</sup>

In Italien begann Ramboux auch seine berühmte Sammlung von Aquarellkopien nach Denkmälern der italienischen Tafel- und Wandmalerei, insbesondere des 14. – 16. Jahrhunderts; diese sind so getreu, daß sie sogar zur Rekonstruktion von mittlerweile verlorenen, bzw. beschädigten Originalwerken herangezogen werden könnten.

Seit 1830 betätigte sich Ramboux nur noch als Kopist; hier lag seine Stärke. Er war ein guter Beobachter, mit viel Liebe zum Detail. Seine Kopien zeichneten sich vor allem durch malerische Feinheit aus; selbst kleine Eigentümlichkeiten der alten Werke in Bezug auf Pinselführung und Farbbehandlung, Grad der Verwitterung etc. trachtete er sorgfältig wiederzugeben. So mag es denn um so mehr verblüffen, daß Ramboux offenbar auf die Restaurierung der Bartscheider Nikolausikone vergleichsweise erheblich weniger Sorgfalt verwandte, scheint dies doch so gar nicht in das Bild zu passen, wie es von ihm ansonsten skizziert wird.

Die ausführlichsten Schilderungen bieten die Nekrologe von Becker und Vosen<sup>16)</sup>, die ein umfassendes Bild von Ramboux, seinem Charakter und seinem Wirken zu zeichnen versuchen, jedoch – wie alle Nachrufe – nur mit kritischem Vorbehalt heranzuziehen sind. »Sittenrein und fromm, ohne Arg, kindlich naiv, anspruchslos, schlicht, schweigsam, zurückhaltend, von mildem, aber treffendem Urteil . . .« so wird Ramboux von Ennen<sup>17)</sup> charakterisiert, und in ähnlichem Grundtenor bewegen sich auch jene anderen Biographien, in denen des öfteren betont wird, daß Ramboux ein »guter Christ« war, sich aber nur selten ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Maler-Konservator findet.

Gewiß gilt es von diesem verklärt-beschönigten Bild, das in all jenen Nachrufen von Ramboux entworfen wurde, Abstriche zu machen; revisionsbedürftig ist dies wohl auch in dem Punkt, der bislang zumeist unangetastet als ein Charakteristikum galt, das selbst Ramboux' Feinde und Kritiker nicht leugneten: seine durch langjährige Kopistentätigkeit geschulte Einfühlungsgabe und seine oftmals bis zur Pedanterie ausartende Genauigkeit. Ganz so genau scheint Ramboux aber nicht in allen Belangen gewesen zu sein.

Zu dem 1850 restaurierten Antependium von St. Ursula in Köln vermerkte Ramboux: »Zur Zeit hergestellt, indem die Hälfte daran ermangelte von Rx.« In der Tat wurde aber noch beträchtlich mehr als die Hälfte der Malerei und Vergoldung erneuert, was allerdings in den Museumskatalogen von 1862 und 1864, denen zufolge die Maleien der Zeit Meister Wilhelms zugeordnet wurden, mit keinem Wort Erwähnung fand.

Gegen von »kunsstsachverständigen Personen« geäußerte Rügen, »es sei weniger restauriert als übermalt worden«<sup>18)</sup>, hatte sich Ramboux auch in der Folgezeit noch des öfteren zu wehren. Auch im Falle der Bartscheider Mosaikikone liegt die Vermutung nahe, daß jene mehr Übermalungen erfuhr, als erforderlich waren, um die Lücken im Mosaikverband zu füllen. Doch gilt es zu berücksichtigen, daß im 19. Jahrhundert allgemein ein anderes Verständnis von »Restaurierung« vorherrschte, so daß Ramboux' restauratorische Arbeit nicht an strengen, heute gültigen Kriterien zu messen und bewerten sein dürfte. In scharfem Kontrast zu dem bereits zitierten Lob Bocks<sup>19)</sup> und der Ansicht Schnocks, daß es sich um »eine gründliche im ganzen wohlgelungene Erneuerung des Bildes«<sup>20)</sup> handele, steht das harte Urteil Faymonvilles<sup>21)</sup>, der die Wiederherstellung der Ikone schlicht als »unkünstlerisch« bezeichnete.

Seine Arbeit als Restaurator vollzog Ramboux durchaus nicht immer zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber. Die Liste der kritischen und negativen Äußerungen zu den diversen restauratorischen Bemühungen von Ramboux ist umfangreich; die breite Skala der Ablehnung reicht von Sulpiz Boisserées kritischer Haltung bis zu dem negativen Urteil des angesehenen Kunstforschers Ernst Weyden, der sich 1851 pauschal zu dem Problem äußerte: »Ramboux' meiste bisherigen Restaurationen, nicht allein von ihm, jedoch unter seiner Leitung vorgenommen, sind schlecht.«<sup>22)</sup>

Schon seine Berufung zum Konservator der Wallraf'schen Sammlung war umstritten und auch in der Folgezeit riß die Kette heftiger Kontroversen nicht ab. Während seiner Restauratorenzeit in Köln hatte Ramboux, der als »Sonderling« galt, starke Anfeindungen und viel Kritik an seiner Person wie an seiner künstlerischen und restauratorischen Arbeit hinzunehmen. Ob und inwieweit diese im Einzelfalle immer gerechtfertigt war, gilt es hier nicht zu entscheiden. Auch sollen keineswegs seine Verdienste um die Erhaltung mancher Kunstwerke, die ohne seinen tatkräftigen Einsatz für die Nachwelt für immer verloren gegangen wären, geschmälert werden. Doch um die Restaurierung der Nikolausikone durch Ramboux richtig beurteilen zu können, müssen wir uns zunächst ein möglichst umfassendes Bild von Ramboux, seinen widersprüchlichen Ambitionen, seiner Auffassung von Restaurierung machen.

Ein objektiv-gerechtes, nicht von verklärenden Nekrologen bestimmtes Bild von Ramboux und seiner Tätigkeit als Restaurator zu entwerfen, ist allerdings nicht so einfach, blieb doch kaum ein persönliches Zeugnis aus seinen Kölner Jahren erhalten; keine Tagebücher oder Korrespondenzen – abgesehen von dem amtlichen Schriftverkehr<sup>23)</sup> – geben Aufschluß über sein Privatleben, seine Pflichten als Konservator, seine Ansichten über sein Amt. Bekannt ist nur, daß Ramboux Mitglied in mehreren Kölner Kunstvereinen war und lange Jahre auch Vorsitzender des Ausschusses für christliche Bilderei.

Seine Kölner Zeit kommentiert Hella Robels: »Nicht aber entging er dem Historismus, der aus der in den vierziger Jahren in Köln erwachten, neugotischen Strömung zu verstehen ist. Ramboux war in Köln zu einem Heiligenmaler geworden.«<sup>24)</sup> War es das, was ihn zu der Restaurierung der Burtscheider Nikolausikone prädestinierte? Oder fiel diese Aufgabe ganz einfach nur in seinen Kompetenzbereich? Da sowohl seine Personalakte als auch seine Dienstanweisung von 1844 verlorenging, läßt sich sein Aufgabenbereich nicht mehr genau umreißen.

Trotz des erheblichen Umfangs der anstehenden Restaurierungsprobleme fand Ramboux erstaunlicherweise daneben noch ausreichend Zeit zu eigener künstlerischer Betätigung. Als Konservator des städtischen Museums war er nebenher auch noch mit manch anderen konservatorischen Aufgaben in der näheren und fernerer Umgebung betraut. Die von Vey zusammengestellte Liste der Aufträge, denen Ramboux noch nebst seinen offiziellen Pflichten nachkam, ist recht umfangreich. Auch die Wiederherstellung der Nikolausikone findet dort kurz Erwähnung: »1854 restaurierte Ramboux die Mosaik-Ikone aus Aachen-Burtscheid; allerdings eine beiläufige Arbeit.«<sup>25)</sup>

Als solche scheint sie denn auch Ramboux aufgefaßt zu haben. Selbst wenn wir ihm zugute halten, daß er – vorwiegend spezialisiert auf altdeutsche Malerei – dieser Aufgabe eventuell nicht ganz gewachsen war und zudem wohl auch in dieser Zeit, die ganz im Zeichen seiner großen Pilgerfahrt nach Jerusalem stand, unter erheblichem Zeitdruck arbeitete, so ist doch damit die bildimmanente Problematik noch nicht ganz zu klären. Die Frage ist doch, ob Ramboux einfach nur unsorgfältig gearbeitet hat oder den Veränderungen andere Motive zugrunde liegen, wobei es auch zu bedenken gilt, daß *Restauration* im letzten Jahrhundert sich nicht nur auf die Sicherung des Materials beschränkte, sondern durchaus auch *Korrektur zur schönen Linie* beinhaltete, selbst um den Preis der Verunklärung durch stillfremde Elemente.

Wenn aber ein übereinstimmend als bedächtigt charakterisierter und ansonsten eher ängstlich getreu arbeitender

Restaurator solchermaßen verändernd auf den Bildbestand einwirkte, so sollte es doch sicher Gründe dafür gegeben haben. Die naheliegende Vermutung, daß Ramboux bei der Restaurierung der Nikolausikone als Orientierungshilfe eine Bildvorlage diente, die ihn zu verschiedenen »Korrekturen« animierte, wirft die Frage auf, wo man eine solche Vorlage zu suchen hat. Am ehesten kämen in diesem Falle wohl russische Ikonen in Betracht, die wegen der Ähnlichkeit mancher Detailgestaltung diese Annahme zu bestätigen scheinen.

Auch gilt es zu berücksichtigen, daß Ramboux bei seinen Reisen in Italien, wo er sich – wie Ziemke betont<sup>26)</sup> – besonders intensiv mit der christlichen Bildwelt auseinandersetzte, gewiß auch ausreichend Gelegenheit zum Studium der in Italien reichlich vorhandenen byzantinischen, bzw. byzantinisch beeinflussten Tafelbilder hatte. Das kam Ramboux sicherlich auch bei der Restaurierung der Nikolausikone zugute, und so blieb denn, trotz der starken Überarbeitung und einiger postbyzantinisch-russischer Anklänge, das byzantinische Grundschema der Komposition gewahrt. Das, was dort von Restauratorenhand – ja man kann fast sagen: neu entstand, ist kein westlicher, sondern ein nach wie vor dem traditionellen byzantinischen Kanon verhafteter Nikolaustypus.

Die restauratorischen Eingriffe gehören nicht nur zur Geschichte des Bildes, sie prägen vielmehr sein heutiges Gesicht wesentlich und sind – wie immer man sie auch beurteilen mag – längst ein integrierter Bestandteil der Ikone, der nicht mehr wegzudenken ist. Darüberhinaus könnte man sogar so weit gehen, diese restaurierte Fassung wegen ihres beachtlichen Umfangs als eine Art »zweites Bild«: als *gemalte* Ikone anzusprechen.

Die Rolle, die Ramboux dabei spielte, ist – wenn auch nicht fest zu umreißen – so doch nicht zu unterschätzen. Über die von seiner Hand durchgeführte Überarbeitung sind wir nur durch eine kleine Notiz unterrichtet. Einen Arbeitsbericht, dem Ausmaß der Beschädigungen und Umfang der notwendigen Reinigungs-, Konservierungs- und Ausbesserungsmaßnahmen zu entnehmen wären, suchte ich in dem noch verbliebenen Ramboux-Nachlaß – soweit dieser mir zugänglich war – vergebens; es darf wohl auch bezweifelt werden, daß ein solcher je angefertigt wurde, was im letzten Jahrhundert ja auch noch nicht üblich war.

Da Ramboux in großen Partien übermalte und sich die Malschichten der beiden Restaurierungen bis auf die bereits erwähnten Fehlstellen nicht differenzieren lassen, ist nicht zu klären, welche Korrekturen und »Zutaten« (wie z. B. das kleine Brustkreuzchen?) von seiner Hand stammen und wo er das bereits Vorgegebene nur nachvollzog.

#### 4. Veränderungen des Bildbestandes bei der Restaurierung

Inwieweit wirkten nun die Wiederherstellungsbemühungen verändernd auf die Darstellung ein? Mit Sicherheit läßt sich eine solche Veränderung, wie bereits gezeigt, für die segnende Rechte aufweisen und belegen. Auch die abweichend von der originalen Vorlage auf dem roten Schnitt des Codex in schwarz aufgemalten Streifen, die wohl Verschlüsse darstellen sollen, fanden bereits Erwähnung.

Da zahlreiche Codices durch metallene oder lederne Schließen zusammengehalten wurden, und sich der Restaurator offenbar weniger am Bildbestand denn an einer solchen Vorlage orientierte, rekonstruierte er jene auch beim Buch des hl. Nikolaus. Zwar ließen sich ausreichend Bildbeispiele anführen, wo der Codex auch ohne Verschluß offensichtlich ganz gut zusammenhält, doch waren diese Ramboux eventuell nicht bekannt.

Der hl. Nikolaus ist in einer Haltung dargestellt, die der des Pantokrators entspricht: mit der Rechten spendet er den Segen, während die Linke das Evangelienbuch hält, nur mit dem kleinen Unterschied, daß der Bischof dieses mit der ehrfurchtsvoll *verhüllten* Linken umfaßt.

Die Verhüllung der Hand – eine im Rahmen des traditionellen Bildkanons durchaus geläufige Geste – zeigt die hohe Verehrung, die der heiligen Schrift so zuteil wird. Ungewöhnlich ist in diesem Falle jedoch die Perspektive bei der Darstellung des Buches; abgesehen von wenigen Ausnahmen, werden die meisten Codices in geschlossenem Zustand so gehalten, daß sowohl die Oberkante (manchmal auch die Unterkante), als auch die Langseite im Schnitt sichtbar sind, wobei der Buchdeckel frontal – ohne perspektivische Verkürzung – dem Betrachter zugewandt ist. (Vgl. Abb. 6)

Bei dem Evangelienbuch, das der Heilige hier in seiner Linken trägt, ist – abweichend vom üblichen Konzept – nur der seitliche Kantenschnitt angegeben; durch die Drehung des Codex entfällt die Aufsicht auf die Oberkante. Inwieweit die heutige Zeichnung, die nicht zuletzt durch die für byzantinische Bildschemata ungewöhnliche Perspektivenangabe recht modern anmutet, dem Originalzustand entspricht, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit klären, da nur der untere Teil des Evangelienbuches in musivischer Technik erhalten ist, und somit offen bleibt, ob der Ansatz richtig fortgeführt wurde.

Der Berliner Pantokrator<sup>27)</sup> (Abb. 41) hält in seiner unverhüllten Linken ein geschlossenes Evangelienbuch, dessen seitlicher Schnitt – von schmalen Verschlüssen überspannt – in der oben beschriebenen Weise sichtbar

ist. Der reich verzierte Buchdeckel ist – anders als bei der Burtscheider Ikone – in Frontalansicht gegeben.

Das kleine, goldene Kreuzchen, welches der Bischof an einem dünnen Kettchen um den Hals trägt, ist lediglich aufgemalt; da sich in diesem Bereich unterhalb des Halses keinerlei musivische Restbestände erhalten haben, bleibt demnach die Frage offen, ob es auch zum ursprünglichen Bestand gehörte. Ein vergleichbares Beispiel aus byzantinischer Zeit findet sich jedoch nicht. So liegt denn die Vermutung nahe, daß es sich hier um eine spätere Zutat von Restauratorenhand handelt.

Die tiefgreifendste und umfassendste Veränderung – wobei in diesem Falle gewiß eine schärfere Formulierung wie »Verfälschung« den Sachverhalt am zutreffendsten charakterisieren dürfte – erfolgte im Tafeloberteil: im Bereich von Kopf, Nimbus und Beischrift.

Ein überdimensionierter Heiligenschein rahmt heute in wenig ausgewogener Proportionierung das Haupt des hl. Nikolaus; er überschneidet das rahmende Kreuzchenmuster, welches das Bild nach oben beschließt. Wo die Farbe abgeblättert ist, tritt das obere Drittel eines mosaizierten Kreuzchens im Bereich des übermalten Nimbus hervor; demzufolge war dieser ursprünglich wohl kleiner angelegt. Noch ungewöhnlicher als Dimension und Proportion wirken die eigenartigen Verzierungen des Nimbus in Form von dreizehn aufgemalten, schmucksteinähnlichen Gebilden. Vermutlich inspirierten edelsteinbesetzte Okladen den Restaurator zu der in diesem Zusammenhang eher befremdlich anmutenden Schmuckform. Das Streben nach einem dekorativen Effekt in der Komposition mag vielleicht auf einer russischen Bildvorlage beruhen.

Eine Reihe von Ikonen russischer Provenienz weist solchermaßen verzierte Nimben auf; doch sind diese in der Komposition ansonsten nur bedingt vergleichbar. Das gilt auch für das wohl früheste Beispiel: eine in das Jahr 1294 zu datierende, von Aleksa Petrow geschaffene Nikolausikone aus Novgorod<sup>28)</sup>, die in der Strukturierung des Nimbus noch die größte Ähnlichkeit mit der Burtscheider Tafel aufweist (Abb. 5). Wahrscheinlich hatte der Restaurator eine solche Bildvorlage vor Augen. Bei postbyzantinisch-russischen Ikonen ist auch besonders häufig zu beobachten, daß der Nimbus über das eigentliche Bildfeld hinausgeführt wird und sich bis auf die obere Rahmenleiste erstreckt.

Zwar finden sich im Kreise der Mosaikikonen, dieser »exklusiven Kunstgattung«, z. T. recht ungewöhnliche Nimbensmuckformen, wie z. B. die mit Kreuzchenmuster verzierten Nimben des hl. Theodor Stratelates<sup>29)</sup> (Abb. 67), des hl. Demetrius von Sassoferato<sup>30)</sup> (Abb. 66) und



Abb. 5  
Hl. Nikolaus  
Novgorod (um 1294)

des hl. Johannes Chrysostomos<sup>31)</sup> (Abb. 65), doch sucht man innerhalb dieser Gattung wie auch in der Tafelmalerei und Monumentalkunst vergeblich nach einem ähnlich gestalteten Beispiel.

Allein bei Treibarbeiten, bzw. erhaben gearbeiteten Ikonen sowie bei den reich verzierten Ikonenbeschlügen – die bedeutendsten und schönsten Beispiele finden sich im Museum der Ohrider Peribleptoskirche<sup>32)</sup> – bedienten sich die byzantinischen Künstler eines solchen Dekors, der eventuell zur Quelle der Inspiration für die gemalten Schmuckelemente der Burtscheider Tafel wurde.

Dem traditionellen Schema verhaftet, weisen die meisten der Mosaikikonen jene einfachen Nimbenformen auf, die in Gestalt von kreisrunden, goldenen Lichtscheiben das Haupt der göttlichen, bzw. heiligen Gestalt umstrahlen; nur Christus ist mit dem obligatorischen Kreuznimbus ausgezeichnet. Meist rahmen schmale konzentrische Kreise in Kontrastfarben die goldenen Gloriolen, die so vom ebenfalls goldfarbenen Grund abgehoben werden.

Eine nur wenige Millimeter starke, dunkle Kreislinie konturiert auch den Nimbus des hl. Nikolaus, wenn-

gleich nicht mehr in der alten Funktion, denn vom leuchtenden Goldgrund blieb kaum etwas erhalten, und der heutige Bildgrund ist wesentlich dunkler, so daß der goldene Heiligenschein sich strahlend von ihm abhebt. In seiner ursprünglichen Form, nämlich kleiner und ohne die Schmuckelemente, dürfen wir uns den Nimbus, der einst das Haupt des Heiligen umfloß, wohl in ähnlicher Weise gestaltet vorstellen, wie bei der Nikolausikone (Abb. 6), die heute im Athoskloster Stavronikita aufbewahrt wird.<sup>33)</sup>

In welchem Ausmaß die Restauration stellenweise verunklarend, ja verfälschend auf den Bildbestand einwirkte, läßt sich noch in einem weiteren Punkt aufzeigen, nämlich für den Inschriftenbereich. Zu beiden Seiten des Goldnimbus verläuft senkrecht von oben nach unten die obligatorische griechische Beischrift: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΑΟΣ, in neuzeitlicher Fassung aufgemalt.

In den Buchstabenzwischenräumen finden sich unterhalb der Wachskittung Reste des musivischen Goldgrundes; demzufolge darf es als ziemlich unwahrscheinlich gelten, daß die in Goldstiftchen gesetzte Schrift dort in jener Form weiterging. Die ursprüngliche Namensbeischrift war vermutlich von Medaillons gerahmt. Die für byzantinische Malerei unüblichen Bogenstellungen, unter denen sich die Beischrift heute befindet, sind ebenso wie diese selbst westlichen Ursprungs.



Abb. 6  
Hl. Nikolaus  
Athos, Kloster Stavronikita

Die Form eines Medaillons ist im Ansatz noch zu erkennen; sie wurde wohl bei der Restaurierung mißverstanden und in eine Arkadenstellung über Konsolen uminterpretiert. Die in der linken oberen Tafелеcke erhaltenen Mosaikreste zeigen den deutlich vom Goldgrund der Ikone abgesetzten fragmentarischen Medaillonrahmen; erhalten blieben ferner auf schwarzem Grund vom Anfang der griechischen Beischrift das goldfarbene O und vier weitere Goldtesserae, vermutlich vom oberen Ansatz des Γ herrührend, welche später dann zu dem eigentümlichen Schmuckelement umfunktioniert wurden. So aus dem Sinnzusammenhang und Schriftverband gerissen (denn daß es sich hier um den Anfang der Schrift handelte, wurde ignoriert, und so wiederholte der Restaurator auch in der gemalten Fassung unter dem vermeintlich dekorativen »Füllsel« nochmals den Artikel) wurde dieser allein in Dekorfunktion auch auf den gegenüberliegenden Schriftraum über dem Namenszug des Heiligen übertragen.

Unglücklicherweise hat sich von der ursprünglichen Schrift so wenig erhalten, daß die Möglichkeit, aus dem Duktus der Schrift einen gewissen Anhaltspunkt für die Datierung zu gewinnen, hier nicht in Betracht kommt.

Die in großen, steifen Lettern gemalte Beischrift neuzeitlichen Gepräges ist, den Nimbus tangierend, bis auf Kinnhöhe herabgeführt, d. h. sie erstreckt sich über nahezu die Hälfte der Bildhöhe; eine im Vergleich zu den meisten Ikonen enorm großzügige Längenausdehnung, die jedoch nicht so ungewöhnlich ist, daß deshalb schon gleich auf ihren westlichen Charakter geschlossen werden könnte. Auch das Mosaikbild des hl. Johannes Chrysostomos<sup>34)</sup> (Abb. 65) – zweifelsohne konstantinopolitanischer Provenienz – zeigt eine ähnlich lange Beischrift, die bis zu den Schultern des Heiligen, also bis etwa Bildmitte, herabreicht.

Die Beischrift des hl. Nikolaus wäre demnach grundsätzlich schon in dieser Form auch für den Originalbestand denkbar, wenn nicht eben ein entscheidender Faktor dagegen spräche: die musivischen Reste vom Goldgrund, auf denen sicher nicht die ebenfalls goldene Schrift prangte; daß diese in Goldstiftchen gesetzt war, daran besteht auf Grund der erhaltenen Reste kein Zweifel. Die gemalte Schrift ist ebenfalls goldfarben; sie hebt sich nur deshalb vom Bildgrund ab, weil dieser in seiner jetzigen Fassung von düsterer Wirkung ist. Der nachgedunkelte Firnis sorgt für eine zusätzliche dämpfende Wirkung.

Der große Heiligenschein beschneidet die Bogenfelder und bedrängt gar die Namensbeischrift ΝΙΚΟΛΑΟC, die aus eben diesem Grunde ein wenig seitlich versetzt erscheint. Da der Nimbus aber – wie bereits gezeigt – in seiner ursprünglichen Form wesentlich kleiner war, blieb

ausreichend Platz für Rundmedaillons, die die griechische Beischrift – wahrscheinlich in Abbrüviatur – erhielten.

Die Beischrift darf auf keinem Kultbild des Ostens fehlen; die Bezeichnung ist von kultischer Notwendigkeit und Voraussetzung für die Ikonenweihe. Die Beschriftung der Ikonen ist nach Ländern verschieden; byzantinische Ikonen wurden ausschließlich in griechisch beschriftet, wobei die Form jedoch an keinen starren Kanon gebunden war.

Medaillongerahmte Beischriften, z. T. in ungekürzter, z. T. in gekürzter Form, finden sich vorwiegend bei Christus- und Marienikonen, sind aber auch bei den bekannteren Heiligendarstellungen durchaus keine Seltenheit. Ein Blick allein auf den kleinen Kreis der uns erhaltenen Miniaturmosaiken zeigt zahlreiche Bildbeispiele mit Aufschriften im Rund. So ist z. B. die Beischrift IC XC zu Seiten des Kreuznimbus Christi sowohl bei der im Athoskloster Esphigmenou befindlichen Mosaikikone (Abb. 32) als auch bei der nach gleicher Bildvorlage gearbeiteten Christusikone von Galatina<sup>35)</sup> (Abb. 33) in Medaillons einbeschrieben. Auch der Florentiner Pantokrator<sup>36)</sup> (Abb. 42) zeigt ein ähnliches Anordnungsschema der Beischrift, nur sind die reicher ornamentierten Medaillons in diesem Falle nochmals in eine aus Quadrat und Kleeblattmuster gebildete Schmuckform eingestellt.

Am häufigsten präsentiert sich die Beischrift im Rund bei den Muttergottesbildern, nicht nur auf Ikonen, sondern auch in der Monumentalkunst; so zeigt die Mosaiklunette über dem Südeingang zum Narthex der Hagia Sophia zu Istanbul<sup>37)</sup> die thronende Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß, flankiert von Konstantin mit dem Stadtmodell zur Rechten und Justinian, der ein Kirchenmodell der Hagia Sophia überreicht, zur Linken. Die großformatige Beischrift ΜΡ ΘΥ – kreisumfänglich und in Abbrüviatur – kontrastiert mit der langen Inschrift zu Seiten der Kaiser.

Auch das Mosaikbild der Dexiokratousa im Katharinenkloster auf dem Sinai<sup>38)</sup> (Abb. 50) weist auf rotem Rund in Gold die obligatorische griechische Muttergottesbeischrift ΜΡ ΘΥ auf. Ein reich gegliedertes Medaillonmuster schmückt den gesamten Bildgrund, so daß sich in diesem speziellen Fall die Fassung der Beischrift in Medaillons nicht zuletzt schon vom Gesamtkonzept her als notwendig erwies.

Bei der im Londoner Victoria and Albert Museum aufbewahrten Verkündigungstafel<sup>39)</sup> (Abb. 35) ist nur die abbrüvierte Muttergottesbeischrift ΜΡ ΘΥ in Medaillons eingestellt, während eine Rechteckrahmung – vergleichbar der des hl. Theodor Stratelates (Abb. 67) in der Lenin-

grader Eremitage<sup>40)</sup> – die Namensbeischrift des Engels Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΙΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ beinhaltet. Die Verkündigungsszene ist als solche durch die in ungerahmter Fassung am oberen Bildrand verlaufende Beischrift Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund) gekennzeichnet. Das paläologenzeitliche Festbilddiptychon im Florentiner Domschatz<sup>41)</sup> (Abb. 36 a-b) zeigt eine analoge Komposition der Verkündigungsszene. Bis in das kleinste Detail ausgewählte Form- und Farbgebung machen das verfeinerte Raffinement der Tafeln aus. Eine Tendenz zum Eklektizismus zeigt sich in der dekorativen Gestaltung der Nimbenschmuckformen und der Namensbeischriften; so sind z. B. bei der Kreuzigungsszene letztere in weißen Großbuchstaben jeweils zu Seiten der Nimben bei Christus in rote Medaillons, bei der Gottesmutter in blaue Medaillons und bei Johannes in blaue Rechteckfelder einbeschrieben. Die Beschriftung der Szene findet sich in Schwarz auf Goldgrund am oberen Bildrand.

Die Medaillenschmuckform ist jedoch nicht auf einen ikonographischen Typus fixiert, wengleich sie sich vor-

wiegend in Zusammenhang mit Christus- und Mariendarstellungen findet; auch läßt sie sich – wie die verschiedenartigen Beispiele zeigen – weder als Charakteristikum einer bestimmten Kunstgattung noch einer begrenzten Kunstepoche heranziehen.

Bei den mosaizierten Nikolausikonen finden sich Vertreter beider Schriftformen. Während das Kiewer Brustbild<sup>42)</sup> sowie das im Athoskloster Stavronikita<sup>43)</sup> (Abb. 6) eine senkrecht verlaufende Beischrift schmückt, weist ein auf Patmos im Johanneskloster befindliches Miniaturmosaik mit ganzfiguriger Nikolausdarstellung<sup>44)</sup> (Abb. 7) eine medaillongerahmte Namensbeischrift in Abbriviatur auf. Im Zentrum der Komposition ist der hl. Bischof stehend in Frontalansicht gegeben, flankiert von Christus mit dem Evangelienbuch zur Linken und Maria, die ihm das Omophorion überreicht, zu seiner Rechten. Die Medaillons sitzen hier nicht zu Seiten des Kopfes; da dieser ausgezeichnete Platz den halbfigurigen Bildnissen Christi und Mariae vorbehalten war, rückten sie tiefer.



Abb. 7  
Hl. Nikolaus  
Patmos, Johannes-Theologos-Kloster

Da – wie oben gezeigt – in der byzantinischen Kunst mehrere Varianten, sowohl senkrecht verlaufende Beischriften als auch solche in Medaillons, gleichzeitig Verwendung fanden, ist es nicht möglich, Rückschlüsse für die zeitliche Einordnung oder gar auf bestimmte Werkstattgruppen zu ziehen.

## 5. Zusammenfassung zur Restaurierungsproblematik

Aus den vorausgehenden Untersuchungen ergibt sich, daß die Rekonstruktion der Bartscheider Nikolausikone an einigen Stellen ohne Rücksicht auf den noch verbliebenen Mosaikbestand erfolgte, so insbesondere im Bereich des Nimbus, der ehemals kleiner war, sowie der Beischrift, welche sich ursprünglich in Medaillons präsentierte; diese sind ansatzweise noch zu erkennen, wurden bei den restauratorischen Eingriffen jedoch in Bogenstellungen umfunktioniert, unter denen die Beischrift in der erneuerten Fassung zu beiden Seiten des Nimbus verläuft.

Warum eine solch tiefgreifende Veränderung der griechischen Beischrift erfolgte, bleibt nicht nur ungeklärt, vielmehr in dieser Ignoranz des noch so deutlich erkennbaren originalen Bestandes letztlich auch unverständlich. Aber auch abgesehen von der Beischrift wäre der Bischof eindeutig als hl. Nikolaus zu identifizieren, entspricht er doch ganz dem für Byzanz und seinen Einflußbereich gültigen Bildkanon.

## II. Nikolausikonographie

### 1. Byzantinische Nikolausikonographie

Der hl. Nikolaus zählt zu den am häufigsten dargestellten Heiligen der Orthodoxie. In der byzantinischen Kunst prägte sich schon früh ein fest fixiertes Darstellungsschema, demgemäß Nikolaus stets barhäuptig im bischöflichen Ornat mit dem charakteristischen kreuzverzierten Omophorion erscheint, welches in zwei breiten Streifen auf dem weiten Bischofsmantel ruht. Y-förmig wird das Omophorion über beide Schultern hinweg zur Mitte der Brust geführt, wo sich die Bänder vereinen und senkrecht bis fast zum Boden herabfallen; andererseits können diese auch in der Weise um Brust, Schultern und Nacken geschlungen werden, daß nach einer Wendung vorne die Bandenden von der linken Schulter nach vorn und hinten lotrecht herunterfallen.<sup>45)</sup>

Unter dem die Gestalt locker und faltenreich umfließenden Bischofsmantel trägt der Heilige die bodenlange tunica talaris<sup>46)</sup>, von der stets nur ein den Unterarm eng um-

schließendes, verschiedentlich mit ornamentalen Mustern verziertes Ärmelstück sichtbar wird, das aus der weiten Mantelmanschette hervorragt.

Als kirchlicher Würdenträger charakterisiert, ist Nikolaus meist in einer Haltung dargestellt, die der des Pantokrators entspricht. In seiner angewinkelten Linken hält er den Evangeliencodex, wobei die Hand abwechselnd bald unverhüllt, bald in den weiten Bischofsmantel oder das Omophorion eingeschlagen ist. Die in Brusthöhe erhobene Rechte erweist den byzantinischen Segensgestus; mit dem zum Daumen gebogenen Ringfinger und dem gestreckten Zeigefinger wird – gemäß der Symbolik – der Name Jesu (IC) angedeutet.<sup>47)</sup>

Insofern entspricht das Bild des hl. Nikolaus dem obligatorischen Schema, wie es für die Darstellung bischöflicher Heiliger überhaupt in der byzantinischen Kunst allgemein üblich war. Seine Individualität, durch die er auf den Denkmälern sogleich kenntlich wird, gründet sich allein auf seinen prägnanten physiognomischen Typus. Denn obwohl keine spezifischen Attribute den hl. Nikolaus auszeichnen – die Beifügung individueller Attribute erfolgte erst später unter westlicher Einflußnahme – und er sich in Haltung und Aufmachung kaum nuanciert von den anderen Bischofheiligen abhebt, ist er doch meist schon auf den ersten Blick zu identifizieren.

Zu seiner persönlichen Charakterisierung dient in erster Linie die Bildung des Gesichtes. Dieses ist für gewöhnlich oval, meist länglich und hager (Daphni, Hosios Lukas), oft mit eingefallenen Schläfen und Wangen (Kiew, Bartscheider Ikone), die den asketischen Zug unterstreichen; bisweilen auch voller und runder (Menologium des Basileios, Cod. Vat. gr. 1613, insbesondere auch auf Siegelbildern und Enkolpien).

Bei der Charakterisierung als Asket fallen vor allem die kahle, hohe Stirn und die Betonung der Schläfen- und Augenpartie auf. Die Tendenz, durch die »realistischen« Züge hindurch das irreal, intellektuell-vergeistigte Moment erscheinen zu lassen, gipfelte in der Überbetonung der Schädelkalotte; im Verhältnis zu dieser erscheinen Gesicht und Körper oft nahezu schwächling.

Als dem hl. Nikolaus eigenstes Charakteristikum ist vor allem der greise, rundgeschnittene Bart anzusehen, der, das Gesicht in schmalen, weißen Streifen rahmend, nahtlos in das Haupthaar übergeht, das die breite, freie Stirn bekränzt und sich vereinzelt auch mit einer kleinen Locke über dem Nasenansatz herabringelt. Das unbedeckte Haupt ist meist nimbiert.<sup>48)</sup>

In diesem fest fixierten Standardtypus, der im Einzelfall natürlich jeweils diverse Abweichungen aufweisen kann

(Bart teils länger, teils kürzer; asketischer Zug mehr oder weniger betont etc.), erscheint der hl. Nikolaus durchgängig, ob in der Buch-, Tafel- oder Wandmalerei, in der Mosaik- oder Kleinkunst, ob als Kopf-, Brust- oder Gesamtbild. Entsprechend den modischen Strömungen der Zeit und auf Grund der unterschiedlichen Formensprache der Künstler (auch bei gleicher Vorlage) unterlag das Nikolausbild – nicht nur in verschiedenen Epochen, sondern auch innerhalb eines Zeitraums – diversen kleinen Änderungen, doch blieb die Ähnlichkeit mit dem »Prototypus« in den Grundzügen zu allen Zeiten stets gewahrt.

Anliegen der byzantinischen Kunst war es, die Hauptzüge des Dargestellten so herauszustellen, daß dieser sogleich auf Grund der für ihn charakteristischen Merkmale zu erkennen war, ohne daß die Gläubigen erst die Beischrift zu entziffern hatten. Für so bedeutende Heilige wie Nikolaus war dies gewiß der Fall.

Der im Malerhandbuch vom Berge Athos als »Greis, kahlköpfig, mit rundem Bart«<sup>49)</sup> charakterisierte Typus blieb über Jahrhunderte hinweg konstant gewahrt und bestimmt noch heute im wesentlichen das Bild des hl. Nikolaus im orthodoxen Einflußbereich.

Bemerkenswert ist, daß dieser Bildtypus offenbar schon verhältnismäßig früh kanonisch ausgebildet war; präsentiert er sich doch schon auf den Bildzeugnissen des 10./11. Jahrhunderts als voll ausgereifter, eigenständiger ikonographischer Typus. Anrich sieht hierin einen Beweis dafür, »daß die Bilder des Heiligen beträchtlich hoch hinaufreichen. In der Tat ist von einem solchen festen Typus, der den Thaumaturgen ohne weiteres kenntlich macht, nicht bloß in Quellen des 9. Jahrhunderts die Rede, sondern schon Bischof Theodoros von Myra in der von ihm auf der Synode von 787 erzählten Erscheinung des Heiligen setzt einen solchen voraus.«<sup>50)</sup>

Sobald das »Porträt« des hl. Nikolaus, nach einem »Individualisierungsprozeß«, der spätestens bis zum 10. Jahrhundert abgeschlossen war, einmal festgelegt war, wurde dieser kanonische Bildtypus dann getreu kopiert und über Jahrhunderte tradiert. Im Reigen der bedeutendsten Bischöfe der Ostkirche erschien der hl. Nikolaus im 10. Jahrhundert an der Hochschiffwand der Hagia Sophia in Konstantinopel im Mosaik, wovon wir noch in Nachzeichnungen von Fossati und Salzenberg<sup>51)</sup> Kenntnis haben.

Für die früheste Mosaikikone des hl. Nikolaus, welche sich heute im Johannes-Kloster auf Patmos befindet (Abb. 7), ist die Entstehungszeit ein wenig später anzusetzen; sie weist die Stilmerkmale der Komnenenzeit auf und wurde wahrscheinlich im ausgehenden 12. Jahrhundert gearbeitet.<sup>52)</sup>

Als charakteristische Beispiele der byzantinischen Tradition seien die Mosaikbilder in den Klöstern Daphni und Hosios Lukas<sup>53)</sup> genannt. In kappadokischen Höhlenkirchen, so z. B. in der Sümbüllü Kilise und der Saklı Kilise im Tal von Göreme<sup>54)</sup>, begegnen wir dem typisierten Bischof ebenso wie im 11. Jahrhundert in der Kiewer Sophienkirche.<sup>55)</sup> Wie schon zuvor die russische Kunst, rezipierte auch die Kunst der Balkanländer den kanonischen Typus; so entstanden unter byzantinischem Einfluß die Nikolausfresken in der Kirche des hl. Demetrius im Patriarchat von Peć<sup>56)</sup> und in der ebenfalls in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgemalten Klosterkirche Dečani.<sup>57)</sup> Dem traditionellen Bildkanon folgt auch die um 1300 geschaffene monumentale Fresko-Ikone in der Apostelkirche von Peć<sup>58)</sup>, die, den hl. Nikolaus in halbfiguriger Darstellung, flankiert von Christus und Maria, zeigt.

Die älteste uns erhaltene Nikolausdarstellung im Abendland ist die unter byzantinischer Einflußnahme entstandene Wandmalerei des 8. Jahrhunderts in S. Maria Antiqua zu Rom.<sup>59)</sup> Den byzantinischen Nikolaus zeigen auch die Bilder in San Marco, Venedig<sup>60)</sup> und in den Domen zu Cefalù und Monreale, sowie in der Martorana zu Palermo<sup>61)</sup>, die alle unter byzantinischem Einfluß im 12. Jahrhundert entstanden.<sup>62)</sup>

Die ältesten Nikolausikonen werden im Katharinenkloster auf dem Sinai aufbewahrt.<sup>63)</sup> Das früheste Exemplar (Teil eines Triptychon-Flügels), das – nach Weitzmann<sup>64)</sup> – aus vorikonoklastischer Zeit stammt und um die Wende des 7./8. Jahrhunderts in Palästina entstanden sein soll, zeigt den hl. Nikolaus in ungewöhnlicher, von dem kanonischen Typus, wie er uns aus postikonoklastischen Bildern bekannt ist, abweichender Ikonographie. Der Heilige, der durch die Beischrift Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟC zu Seiten des Nimbus eindeutig als hl. Nikolaus zu identifizieren ist, ist ganzfigurig dargestellt; er segnet mit der Rechten und hält das Evangelienbuch in der Linken. Die gedrungene Gestalt ist in die obligatorischen bischöflichen Gewänder gehüllt; auf den Schultern ruht in breiten Streifen das asymmetrisch angelegte weiße Omophorion, das mit roten Kreuzen verziert ist. Insoweit entspricht die Darstellung noch dem üblichen Schema, wie es uns aus postikonoklastischer Zeit geläufig ist. Ungewöhnlich ist das »Porträt« des hl. Nikolaus, der mit langem, spitz zulaufendem Vollbart und – anstatt der üblicherweise kahlen, hohen Stirn – hier mit tief in das Antlitz fallenden Stirnhaaren dargestellt ist.

Vergleichsbeispiele aus der Frühzeit, die diesen Typus verkörpern, finden sich nicht. Das stark stilisierte Nikolausbild auf der im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindlichen Fieschi-Morgan Staurothek<sup>65)</sup> zeigt den Heiligen mit kahler Stirn und kurzem Rundbart. Da es sich bei der Sinai-Ikone um das einzige uns erhaltene Ni-

kolausbild aus vorikonoklastischer Zeit handelt, bleibt die Frage offen, ob die ungewöhnliche Ikonographie auf koptische oder palästinensische Einflußnahme zurückzuführen ist, oder ob wir hier tatsächlich den vorikonoklastischen Nikolaustypus vor Augen haben.

In drei weiteren frühen Sinai-Ikonen, die – nach Weitzmann – alle dem 10. Jahrhundert zuzurechnen sind, haben wir ausgezeichnete Beispiele vor Augen, daß der kanonische Nikolaustypus – wie er oben beschrieben wurde – spätestens im 10. Jahrhundert voll ausgeprägt war.

Die beiden in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts entstandenen Tafelbilder, von denen das eine den hl. Nikolaus zu Seiten des hl. Zosimas zeigt<sup>66)</sup>, während das andere die Gottesmutter, flankiert von Johannes dem Täufer und dem hl. Nikolaus<sup>67)</sup>, zum Thema hat, zeigen den myrensischen Thaumaturgen in der traditionellen postikonoklastischen Bildformulierung. Beide Nikolausdarstellungen sind nahezu identisch. Bei beiden fehlt die kleine Locke auf der ansonsten kahlen Stirn des Heiligen, was jedoch auch für spätere Nikolausdarstellungen keineswegs ungewöhnlich ist und – entgegen Weitzmanns Bemühungen<sup>68)</sup> – ebenso wenig entwicklungsgeschichtlich ausgedeutet werden kann, wie die asymmetrische Anlegung der Omophorien.

Das ebenfalls auf dem Sinai befindliche Brustbild des hl. Nikolaus<sup>69)</sup>, das im ausgehenden 10. Jahrhundert gearbeitet wurde, zeigt vor Goldgrund den mittels roter Beischrift und der charakteristischen Bart- und Haartracht (hier mit Stirnlocke) gekennzeichneten Heiligen im kanonischen Bildtypus. Das mit großen, goldenen Kreuzen verzierte Omophorion ruht in zwei breiten Streifen auf dem weiten Bischofsmantel.

Das 43 x 33,1 cm große Tafelbild ist das erste monumentale Brustbild, das den hl. Nikolaus zum Thema hat, und es ist ferner das erste seiner Art, das auf den Rahmenleisten rings von Medaillons mit Heiligenbüsten gerahmt ist. Die feine stilistische Ausführung verweist auf konstantinopolitanische Provenienz.

Ein bislang ausgeklammertes Charakteristikum vieler Nikolausbilder soll hier noch Erwähnung finden: oftmals erscheinen in den oberen Bildecken zu Seiten des Heiligen – meist in Schulterhöhe in Medaillons eingeschrieben, bisweilen auch auf Wolken schwebend – Christus mit dem Evangelienbuch und die Gottesmutter, die das bischöfliche Omophorion über die Arme gebreitet hält. Nach der Legende überreichten sie dem Bischof Co-dex und Omophorion (Vgl. Abb. 8).



Abb. 8

Christus und Maria übergeben dem hl. Nikolaus das Evangelienbuch und das Omophorion  
Detail der Nikolaoskone. Patmos, Johannes-Theologos-Kloster

Die kürzelhafte Darstellung geht auf eine Episode aus dem Leben des myrensischen Bischofs zurück, welche sich folgendermaßen ereignet haben soll: Auf dem Konzil zu Nicäa stand die arianische Irrlehre zur Debatte. Als Nikolaus sah, in welcher Weise Arius gegen die heiligen Väter auftrat, überkam ihn der gerechte Zorn und er ließ sich dazu hinreißen, Arius zu ohrfeigen. Dieser beschwerte sich daraufhin bei dem Kaiser, der den Vorsitz führte und nun daran erinnerte, daß nach dem Gesetze dem die Hand abgehauen werden sollte, der sie angesichts des Kaisers wider einen andern erhebe. Die Bischöfe erwirkten, daß Nikolaus gefangen gehalten und die Fällung des Urteils bis nach Beendigung der Synode verschoben wurde. In der Nacht erschienen dem Eingekerkerten dann Christus und Maria und übergaben ihm, jener das Evangelienbuch, diese das bischöfliche Omophorion. Mit letzterem bekleidet, der Fesseln ledig und in dem Evangelienbuch lesend fand man ihn am folgenden Morgen, worauf der Kaiser und die Bischöfe ihn befreiten und um Verzeihung baten.<sup>70)</sup>

*Die Illustration dieser Legende vom Nicäischen Konzil ist seit der Frühzeit fester Bestandteil der Nikolausikonographie; bei den byzantinischen Bildern ist sie jedoch seltener anzutreffen, während sie seit dem 16. Jahrhundert dann auf kaum einer russischen Nikolausikone fehlt. Von den mosaizierten Nikolausbildern weist nur die von Patmos die flankierenden Halbfiguren auf (Abb. 7 u. 8).*

## 2. Das Bischofskreuz und die Crux-pectoralis-Tradition

Die Birtscheider Tafel hat noch eine Besonderheit aufzuweisen: die Brust des hl. Nikolaus ziert ein kleines, goldenes Kreuz, welches nur aufgemalt und wohl kaum byzantinischen Ursprungs ist, da ein solches Attribut sowohl bei Nikolausdarstellungen, als auch bei anderen Bischöfen in byzantinischer wie postbyzantinischer Zeit ganz ungewöhnlich ist. Das mag erstaunen, kann doch das Brustkreuz, welches heute als Bischofsinsigne gilt, auf eine lange Tradition zurückblicken.<sup>71)</sup> Der Gebrauch der *crux pectoralis* ist sehr alt. Bereits in frühchristlicher Zeit läßt sich die Verwendung von nichtliturgischen Brustkreuzen nachweisen, als es – nach Nussbaum – »allgemeiner Volksbrauch war, Enkolpien zu tragen und zwar auch solche in Kreuzform.«<sup>72)</sup>

Die christianisierte Bevölkerung distanzierte sich keineswegs von jener Gepflogenheit der paganen Umwelt, einen Brustschmuck, ein *Enkolpion*, anzulegen, welches Übel abwehren und dem Träger göttlichen Schutz sichern sollte; den apotropäisch-phyllakterischen Charakter solcher Anhänger bestätigen auch die Beischriften. So trugen die Christen ebenso wie ihre nichtchristlichen

Zeitgenossen solche Enkolpien, zunächst z. T. noch mit paganer Ikonographie, ehe sich in der Folgezeit verschiedene eigenständige Typen verchristlichten Brustschmuckes entwickelten.

Zu diesen gehören neben den Reliquienkapseln, welche oft in Kreuzform gebildet waren und verschiedentlich auch Kreuzpartikelchen beinhalteten, sowie den Medailonanhängern, die meist mit Kreuz- bzw. Kreuzigungsdarstellungen geschmückt waren, auch die zwei bis drei Zentimeter großen Kreuzanhänger.

Diese schlichten, metallenen Anhängerkreuzchen, die kaum größer als ein neuzeitliches Kommunionkreuzchen waren und sicher nicht als Insignien zu bewerten sind, wurden für die Christen zum Phylakterion schlechthin. Sie wurden in dermaßen großer Stückzahl gefunden, daß Dölger zu der Schlußfolgerung kommt, der Gebrauch solcher Kreuze sei ein weit verbreiteter Bestandteil der Volksfrömmigkeit gewesen.<sup>73)</sup>

Die Entwicklung des Pectorale im 5. Jahrhundert beruht – nach Nussbaum<sup>74)</sup> – auf einem Verschmelzungsprozeß verschiedener Arten christlicher Enkolpien. Das Ergebnis der Kombination von einfachen Kreuzanhängern mit Reliquienkapseln: das kreuzförmige Reliquiar wurde als *crux pectoralis* tradiert.

Diese Brustkreuze, die im Inneren hohl und für die Aufnahme von Reliquien und Kreuzpartikeln bestimmt waren, maßen bis zu 12 cm, waren also um einiges größer als die schlichten Anhängerkreuzchen.<sup>75)</sup> Sie erfreuten sich in der Folgezeit großer Beliebtheit, wobei das Interesse aber in erster Linie den Reliquien galt. Im Westen wurden sie bereits im 6. Jahrhundert an hohe kirchliche und weltliche Würdenträger verliehen; doch kam ihnen nicht der Charakter von Insignien zu.

Liturgische Brustkreuze sind noch lange Zeit bekannt; im Abendland waren sie erst im späten Mittelalter, in der orthodoxen Liturgie gar erst seit dem 18. Jahrhundert etabliert.

Zu den Enkolpien als Insignien gibt Gerstinger an, daß diese, an einer Seidenschnur, bzw. goldenen Kette getragen, im Osten hohe byzantinische Würdenträger und auch die Geistlichkeit auszuzeichnen pflegten. Bei diesen »Amtsabzeichen« handelte es sich allerdings fast ausschließlich um Medaillons. Diese ovalen Enkolpien waren meist mit Kreuzbildern verziert, bisweilen enthielten sie auch Kreuzreliquien.<sup>76)</sup> Trenkle vermutet, »daß sie ursprünglich eine kaiserliche Auszeichnung waren, denn die byzantinischen Kaiser pflegten an verschiedenen Feiertagen kleine Silberkreuzchen zu verteilen. Erst zu Beginn des zweiten Jahrtausends wurden die Brustkreuze bei Bischöfen und Priestern in größerem Umfange getra-

gen, allgemein üblich sind sie als orthodoxe Bischofsinsignien erst seit dem 18. Jahrhundert, zweifellos durch abendländischen Einfluß.<sup>77)</sup>

Die Entwicklung hin zu Insignien verlief nur zögernd und setzte erst spät ein. Die Existenz eines liturgischen Brustkreuzes ist im Westen vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht zu belegen. In keinem Sakramentar, bei keinem Liturgiker fand sie Erwähnung und auf keinem Bildokument Niederschlag. Bis zum 12. Jahrhundert hat es offenbar ein solches liturgisches Pektorale nicht gegeben.

Wie Braun<sup>78)</sup> recherchierte, wird es erst um 1170 in der Vita des 1160 ermordeten Erzbischofs Arnold von Mainz erstmals erwähnt, findet sich aber bereits vor dieser Zeit auf dem mosaizierten Grabstein des Abtes Gilbert von Maria Laach († 1152) dargestellt, der heute im Bonner Rheinischen Landesmuseum aufbewahrt wird.<sup>79)</sup>

Doch erst vom Jahre 1570 an, seit dem Erscheinen des Missale Romanum Pius' V., wurde das Brustkreuz verpflichtend zum festen Bestandteil der Pontifikalkleidung und zum Abzeichen der päpstlichen und bischöflichen Amtswürde.<sup>80)</sup> Es sollte aber noch zwei weitere Jahrhunderte dauern, bis das Brustkreuz – beeinflusst durch abendländische Riten – auch in der Ostkirche zum festen Bestandteil der liturgischen Gewandung von Patriarchen und Metropolitane wurde. In dieser Funktion kommt es auch auf dem Birtscheider Nikolausbild zum Tragen: mit jener seit dem 18. Jahrhundert allgemein üblichen Tradition vertraut, wie sie auch im Bild der orthodoxen Geistlichkeit vor Augen stand, glaubte der Restaurator wohl, daß ein solches Brustkreuz auch dem hl. Nikolaus zustünde und ergänzte das vermeintlich zum bischöflichen Ornat zugehörige Attribut.

Aus dem Fehlen der Tradition erklärt sich somit, warum wir bei den byzantinischen und postbyzantinischen Bildern vergeblich nach Parallelen für das kleine Kreuzchen des hl. Nikolaus suchen.

### 3. Abendländische Nikolausikonographie, Legenden und Wunderzyklen

Anfänglich stellte auch die abendländische Kunst den hl. Nikolaus in Anlehnung an die byzantinischen Vorlagen dar, ehe sich in der Folgezeit allmählich ein eigenständiger ikonographischer Typus entwickelte.

Aus einer Reihe von älteren Darstellungen läßt sich ablesen, wie lange der byzantinische Einfluß noch nachwirkte, besonders in Italien, wo die Kunst ja am intensivsten vom byzantinischen Formen- und Gedankengut geprägt

wurde. In Süditalien, das als ehemaliger Bestandteil des oströmischen Reiches selbst nach der Eroberung Siziliens durch die Araber und schließlich unter normannischer Herrschaft in künstlerischer Beziehung noch lange von Byzanz abhängig blieb, entstanden zu einer Zeit, da die Entwicklung im übrigen Abendlande schon längst einen neuen Weg eingeschlagen hatte, noch immer Bildwerke in Anlehnung an den byzantinischen Formenkanon. So erscheint der hl. Nikolaus – Roger II. (1101–1154) von Sizilien krönend – auf einer um 1139 entstandenen Bronzetafel in der Nikolauskirche zu Bari im traditionellen ostbischöflichen Habitus mit dem charakteristischen Omophorion, ohne die Mitra, doch bereits mit dem Bischofsstab.<sup>81)</sup>

Auch ein Bareser Steinrelief<sup>82)</sup> verrät byzantinischen Einfluß. Abgesehen von dem Lilienschmuck, der auf die anjovinische Herkunft des Reliefs verweist, ist die Darstellung des barhäuptigen, bärtigen Bischofs in Gewandung und Haltung der Hände – die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken das Evangelienbuch – noch ganz dem byzantinischen Kanon verpflichtet. Die Komposition erinnert an Vitenikonen: acht legendarische Szenen aus Vita und Wirken des hl. Nikolaus flankieren die Gestalt des Heiligen; zu Seiten seines Hauptes erscheint links in den Wolken Christus mit dem Codex, rechts die Gottesmutter mit dem Omophorion. Hier zeigen sich ebenfalls Anklänge an byzantinische Vorbilder.

Auch in der abendländischen Kunst ist der hl. Nikolaus stets als Bischof gegeben; zunächst noch in der Pontifikalkleidung des griechischen Ritus mit dem auffallenden, kreuzgeschmückten Omophorion, was auf die Befruchtung durch östliche Bildbeispiele zurückzuführen ist. So zeigen ihn nach byzantinischen Vorlagen entstandene Miniaturen des 12. Jahrhunderts, von denen als eines der charakteristischsten Beispiele hier Blatt 41V des Komburger Epistolars in der Stuttgarter Landesbibliothek<sup>83)</sup> erwähnt sei.

Die beiden Bischofsheiligen Anno und Nikolaus erscheinen in einem illustrierten Psalterium, welches nach 1183 im Auftrag der Siegburger Abtei auf dem Michaelsberg entstand und jetzt in der Wiener Nationalbibliothek (Cod. lat. 1879) aufbewahrt wird.<sup>84)</sup> Während der bartlose, mit Mitra und Bischofsstab ausgestattete Anno im wesentlichen bereits die typisch abendländischen Züge eines Bischofsheiligen aufweist, verraten Habitus und Haltung des myrensischen Bischofs noch den nach wie vor gültigen byzantinischen Einfluß. Das bärtige, unbedeckte Haupt seinem Gegenüber leicht zugeneigt, ansonsten aber in strenger Frontalansicht, nimmt Nikolaus die geläufige Pose ein: seine erhobene Rechte ist vor die Brust geführt, in seiner verhüllten Linken hält er das Evangelienbuch.

Wir haben also gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Deutschland noch Nikolausbilder, die in enger Anlehnung an das byzantinische Vorbild entstanden. Betrachten wir nun das Burtscheider Rahmenrelief, das ganz im ausgehenden 12. Jahrhundert, spätestens aber zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstand, wo in der Bekehrungsszene der hl. Nikolaus in bereits voll ausgeprägtem abendländischen Typus erscheint, so ist dieses wohl zu den frühesten erhaltenen Zeugnissen zu zählen (Abb. 14 a-c).

Als die älteste, von byzantinischer Einflußnahme freie Nikolausdarstellung gilt im allgemeinen die Holzsulptur des späten 12. Jahrhunderts aus dem Besitz der ehemaligen Abtei zu Brauweiler, die sich heute noch in Brauweiler befindet.<sup>85)</sup> Zwar hält der thronende Nikolaus hier anstelle des später in der westlichen Kunst nicht selten fehlenden Evangelienbuches bereits einen (im 18. Jahrhundert erneuerten) Bischofsstab in seiner Linken, auch der »Schifferbart« ist eine recht ungewöhnliche, lokale Interpretation, doch scheint mir die Figur ansonsten in Tracht und Haltung sehr wohl noch Anklänge an das byzantinische Schema aufzuweisen. Die Brauweiler Plastik wurde vor einiger Zeit von ihrer barocken Bemalung und Übermantelung befreit, so daß das die Darstellung prägende byzantinische Formengut wieder offensichtlicher zutage tritt (Abb. 9).

Die weitere Entwicklung des Nikolaustypus seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert läßt sich wie folgt kurz umreißen: die hieratische Gestalt des großen Thaumaturgen gewann zunehmend mehr »menschliche« Züge; der die byzantinischen Nikolausbilder durchgängig auszeichnende asketische Zug trat zurück. Auch wurde der hl. Bischof nicht länger ausschließlich als Greis gezeichnet; meist ist er bartlos, mal jugendlicher, mal mehr als gütiger, älterer Patron, als verständnisvoller Helfer in allen Notlagen, dargestellt. Dies entsprach dem Wandel in der Auffassung und Funktion des Heiligen, der so seinen sichtbaren Niederschlag in der bildenden Kunst erfuhr.

Nikolaus erscheint nun in abendländischer Maßkleidung mit Kasel und Pallium, seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert dann meist mit Pluviale. In der Anpassung der Trachtmotive an das den Gläubigen vertraute Bild eines abendländischen Bischofs wurde somit ein weiterer Schritt zur »Verwestlichung« vollzogen. Mitra und Bischofsstab wurden schon bald hinzugefügt; der Codex, bei den frühen Darstellungen noch obligatorischer Bestandteil, wurde zunehmend durch den Stab verdrängt, der dann in der Folgezeit als nahezu ständiges Attribut beigegeben ist.<sup>86)</sup>

Individuelle Attribute – das Evangelienbuch kann als solches nicht gewertet werden – wurden dem Bischof erst seit dem ausgehenden Mittelalter zugefügt. Die drei



Abb. 9  
Hl. Nikolaus (Ende 12. Jh.)  
Brauweiler, ehem. Abteikirche St. Nikolaus und Medardus,  
heute Pfarrkirche

Goldkugeln, die Nikolaus in der Hand, bzw. gewöhnlich auf dem Codex liegend trägt, spielen auf die Legende von der Aussteuer dreier Jungfrauen an, die der Heilige diesen verschaffte, indem er ihnen bei Nacht die Mitgift für eine standesgemäße Heirat zum Fenster hineinwarf und sie somit vor Schande bewahrte. Vereinzelt erscheint Nikolaus in dieser Szene wie ein jugendlicher, weltlicher Liebhaber bei den Schlafenden, im allgemeinen jedoch als Bischof.<sup>87)</sup>

Dieser, nebst dem Stratelatenwunder wohl bekanntesten Legende kommt im Abendland eine besondere Bedeutung zu, bildete sie doch den Grundstock für die Entstehung des beliebten Brauchs, am Nikolaustag die Kinder zu beschenken. Ferner entstand auf Grund dieser Legende das Patronat des hl. Nikolaus über die heiratswilligen Jungfrauen.

Unter Bezugnahme auf die sog. Schülerlegende, eine im Westen entstandene Legende, die das Wunder der Auferweckung dreier Schüler, die ein habgieriger Wirt getötet und eingepökelt hatte,<sup>88)</sup> zum Thema nahm, findet sich

zu Füßen des hl. Nikolaus ein *Bottich mit drei unbekleideten Knaben*. Seltener erscheinen *Anker* (Schifferpatronat)<sup>90)</sup>, *Brote* (Nikolaus als Patron der Bäcker und Getreidehändler; Anlaß zu diesem Patronat gab die Legende von der wunderbaren Kornvermehrung)<sup>90)</sup> oder – unter Bezugnahme auf die Legende von der Errettung dreier unschuldig zum Tode verurteilter Feldherren<sup>91)</sup> – ein *Gefangener* zu Füßen des Heiligen. Wo die spezifischen Attribute fehlen, ist der hl. Nikolaus meist durch Beischrift oder den Bildkontext eindeutig zu identifizieren.

Charakteristika und wesentliche Unterscheidungsmerkmale der byzantinischen und abendländischen Nikolausikonographie lassen sich wie folgt gegenüberstellen:

### Byzantinische Ikonographie

In der Ostkirche bildete sich schon früh ein unabänderlich festes Darstellungsschema, demgemäß Nikolaus stets *unbedeckten Hauptes*, dieses meist von einem großen *Nimbus* umgeben, im *bischöflichen Ornat* erscheint: bekleidet mit *Phelonion* und dem auffallenden, kreuzbestickten *Omophorion*.

Der Standardtypus zeigt den Bischofheiligen in der Haltung des Pantokrators, die Rechte im *Segensgestus* erheben, in der (oftmals verhüllten) Linken das *Evangelienbuch* (aufgeschlagen oder geschlossen).

Verschiedentlich ist der Bischof rechts und links von Christus und Maria flankiert, die ihm *Codex* und *Omophorion* überreichen.

Keine spezifischen Attribute zeichnen ihn aus; zu seiner persönlichen Charakterisierung dienen: kurzer bis halblanger, rund geschnittener *Bart*, *Askentypus*; Greis, runde Schädelkalotte mit *überhöhter, kahler Stirn*, *eingefallene Schläfen und Wangen*, die den asketischen Zug unterstreichen; eindringlicher Blick, tiefliegende Augen in dunkel umschatteten Höhlen, stark ausgeprägte Tränensäcke.

### Abendländische Ikonographie

In den frühen Bildern des Westens ist Nikolaus noch als ostkirchlicher Bischof dargestellt, in Tracht und Haltung noch ganz dem byzantinischen Schema verhaftet. Dieser in Anlehnung an östliche Vorbilder geprägte Typus ist bis in das 13. Jahrhundert, vorwiegend in Italien, anzutreffen.

Daneben entwickelte sich allmählich ein eigenständiger ikonographischer Typus des *römischen Kirchenfürsten* mit *Mitra* und dem *Krummstab* als Abzeichen seiner bischöflichen Würde.

Der Bischofheilige erscheint nun in lateinischer, liturgischer Gewandung; das bartlose Haupt ist mitrabekrönt. Gelegentlich ist er auch mit *Handschuben* und *Bischofs-*

*ring*, sowie einem *Pektorale* auf der Brust ausgezeichnet. Bevorzugtes Kleidungsstück ist seit dem 14. Jahrhundert das reich bestickte, von einer Agraffe gehaltene *Pluviale*. Neben dem *Bischofsstab*, der als nahezu ständiges Attribut erscheint, findet sich zuweilen auch noch das Evangelienbuch.

Seit dem ausgehenden Mittelalter erfolgte die Beigabe von individuellen Attributen wie *drei Goldklumpen*, einem *Anker*, *Bottich*, *Brot* oder auch *Gefangenen*.

## III. Nikolauskult

Der hl. Nikolaus, der im östlichen wie im westlichen Kulturbereich gleichermaßen große Verehrung genießt, ist als historische Persönlichkeit nur schwer zu umreißen, da als solche kaum faßbar. Der Überlieferung zufolge stand er im 4. Jahrhundert der Christengemeinde von Myra als Bischof vor.

Zahlreiche Anekdoten und Wundergeschichten ranken sich um die Gestalt des legendären, kleinasiatischen Bischofs, dessen Existenz jedoch nicht einmal mit Sicherheit zu belegen ist.

Als Geburtsort des hl. Nikolaus wird Patras in Lykien<sup>92)</sup> angegeben, was aber genauso wenig gesichert ist wie sein Geburtsdatum 270 n. Chr. Der Legende nach wurde Nikolaus unter Kaiser Diokletian verfolgt und eingekerkert; später rehabilitiert, soll er dann am Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) teilgenommen haben.

Mit Sicherheit läßt sich nur feststellen, daß im 4. Jahrhundert in Myra eine christliche Gemeinde existierte, der ein Bischof vorstand; wahrscheinlich ist, daß dieser auch am Nicäischen Konzil teilnahm. Vogel<sup>93)</sup> versucht nachzuweisen, daß der Episkopos Nikolaos von Myra als 305. Teilnehmer in einem armenischen Verzeichnis der Konzils Bischöfe aufgeführt sei; dabei könnte es sich aber auch um eine spätere Interpolation handeln, wie Rahmer<sup>94)</sup> zu bedenken gibt, deren Recherchen zufolge sich kein myrensischer Bischof namens Nikolaus auf der Nicäischen Kirchenversammlung nachweisen läßt. Auch im Martyrologium Hieronymianum wird sein Name nicht aufgeführt, was gelegentlich als Argument gegen die Historizität des Bischofsheiligen ins Feld geführt wird.

Nikolaus soll im Jahre 342 (oder 345, bzw. 347, die Angaben des Todesjahres differieren ebenso wie die des Geburtsdatums) friedlich entschlafen sein. Andere Quellen wissen dagegen von seiner Hinrichtung um 350 n. Chr. zu berichten (vgl. Paulus, RGG IV, 1489). Der vermutete Todestag, der 6. Dezember, wurde dann im 10. Jahrhun-