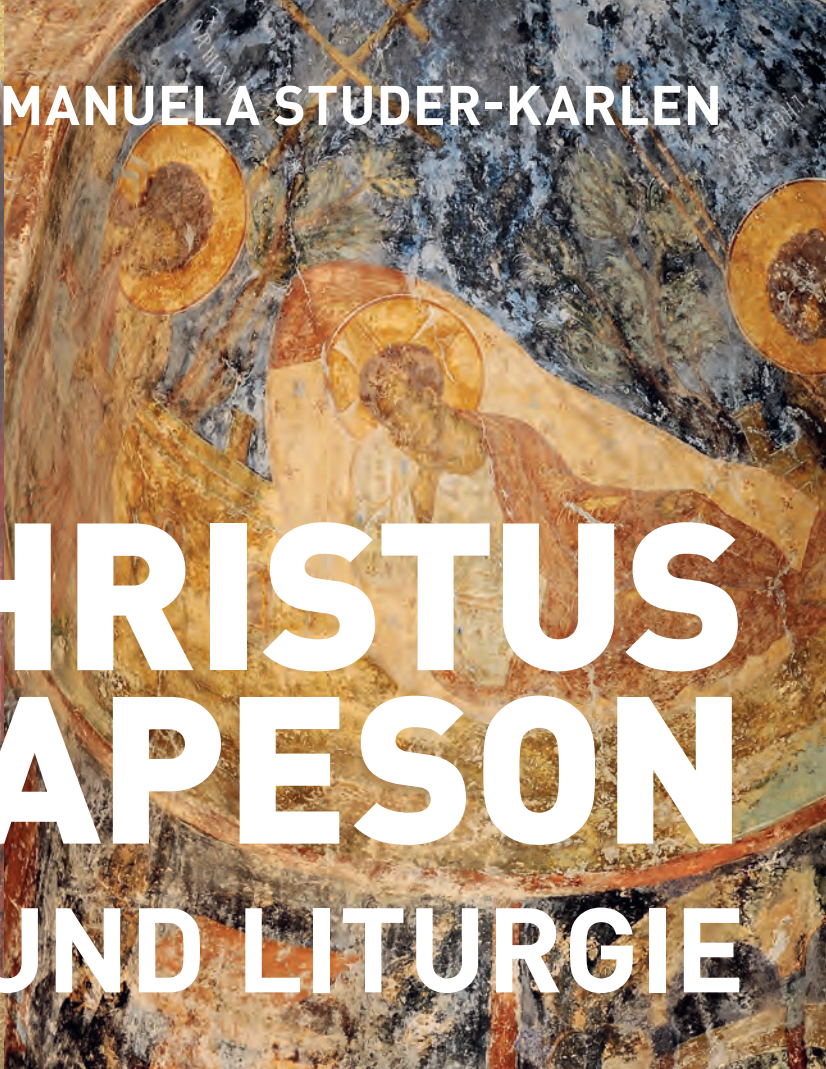
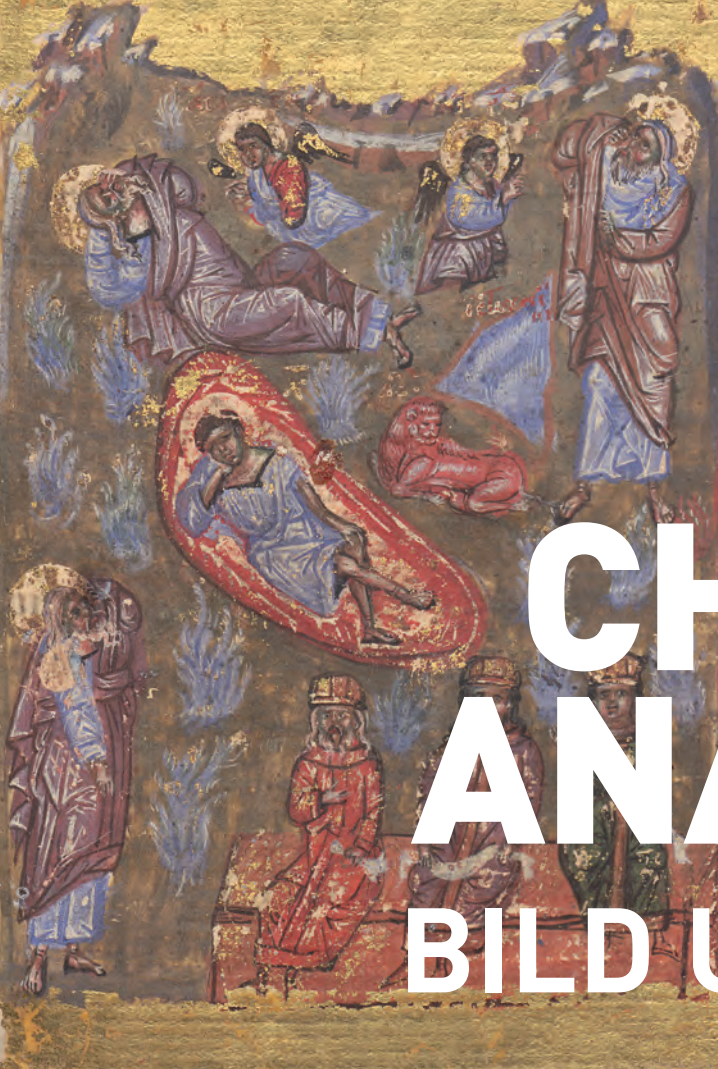


MANUELA STÜDER-KARLEN

CHRISTUS ANAPESON BILD UND LITURGIE



SCHWABE VERLAG

Η ΠΙΣΤΙΣ ΕΝ ΙΣΤΗ



Manuela Studer-Karlen

Christus Anapeson

Bild und Liturgie

Schwabe Verlag

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Erschienen 2022 im Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Čučer, Sveti Niketas. Naos, südöstlicher Pfeiler, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen. / München, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Slav. 4, fol. 98r. Christus Anapeson. / Mistra, Peribleptos. Diakonikon, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien). / Nabachtevi, Muttergotteskirche. Bema, Westwand, Christus Anapeson. Tisia Kildaze. / Berende, Sveti Petar i Pawel. Ostwand, Christus Anapeson. Emmanuel Moutafov.

Cover: icona basel gmbh, Basel

Layout: Simone Hiltcher, Schopfheim

Satz: Simone Hiltcher, Schopfheim

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printet in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4604-4

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4614-3

DOI 10.24894/978-3-7965-4614-3

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Dank

Die Forschung zum Christus Anapeson konnte ich 2012 als Summer Fellow in der Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington) beginnen. Von 2014 bis 2016 wurde ich vom Schweizer Nationalfonds mit einem Marie-Heim-Vögtlin-Stipendium unterstützt, welches es mir ermöglichte, weitere Forschungsaufenthalte in Washington sowie Studienreisen durchzuführen. Diese waren umso wertvoller, da in der vorliegenden Arbeit auch viele noch nicht oder schlecht publizierte Monumente analysiert werden. Vor Ort haben mir zahlreiche Institutionen und Kolleginnen und Kollegen geholfen, denen ich zu grossem Dank verpflichtet bin. Insbesondere möchte ich für die Erlaubnis der Besichtigung der Kirchen sowie der Publikation der Fotos die Ephorien in Herakleion, Lasithi, Chania, Rethymnon, Chios, Kastoria, Lakonien und in Athen sowie das George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation in Tbilisi nennen. Allen Freunden, die mich in irgendeiner Art während meiner Forschung unterstützt und/oder mir Fotos zur Verfügung gestellt haben, danke ich von ganzem Herzen: Ekaterine Gedevanishvili, Zaza Skhirtladze, Athanasios Semoglou, Branislav Cvetković, Natalia Chitishvili, Emmanuel Moutafov, Marika Didebulidze, Tsisia Kildaze, Ioanna Rapti, Mzia Janjalia, Dieter Korol, Jean-Michel Spieser, Catherine Jolivet-Lévy, Didier Clerc, Margaret Mullett, Michele Bacci, Antje Steiner, Martina Horn, Barbara Schellewald, Miodrag Marković, Gregor Emmenegger und Nebojša Stanković. Besonderen Dank möchte ich Stavros Mamaloukos aussprechen, der mir mannigfach geholfen hat, und Georgios Fousteris, der für diese Arbeit hervorragende Pläne anfertigte.

Teile der Habilitation haben dankerwise Stefan Studer, Stefanie Agoues, Thomas Kaffenberger und Stefan Matter gelesen. Christos Stavrakos war mir bei der Lesung von Inschriften behilflich, für die Übersetzung der Inschriften erhielt ich ausserdem wertvolle Unterstützung von Didier Clerc, Branislav Cvetković, Emmanuel Moutafov, Vasiliki Tsamakda und von Natalia Chitishvili.

Diese Arbeit wurde 2018 an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz als Habilitation angenommen. Sie profitierte enorm von den wertvollen Bemerkungen der Gutachterinnen Vasiliki Tsamakda, Neslihan Asutay-Effenberger und Ulrike Koenen. Vasiliki Tsamakda danke ich zudem von Herzen für die zahlreichen Hinweise insbesondere zu den kretischen Kirchen, das permanente Interesse an meiner Forschung und natürlich vor allem für die Freundschaft.

Arlette Neumann sowie Jelena Petrovic, dem Lektorat sowie allen Mitarbeitern des Schwabe Verlags möchte ich meine grosse Dankbarkeit für das ausserordentliche Engagement für dieses Buch ausdrücken. Dem Schweizer Nationalfonds bin ich dankbar für die Finanzierung dieser Publikation.

Meine Familie hat mich auf zahlreichen Forschungsreisen begleitet und mich stets und vollumfänglich unterstützt. Ich danke euch von Herzen für alles – ohne euch wäre alles nichts.

Zifferverweis der Pläne

In dieser Arbeit sind achtzehn Pläne enthalten, welche die Szenenverteilungen in den jeweiligen Kirchen illustrieren. Im Text korrespondiert die Ziffer in Klammern nach der Nennung einer Szene mit der Ziffer auf dem entsprechenden Plan.

Für Stefan, Juliana, Flavia & Aaron

Inhaltsverzeichnis

1	Fragestellung und Forschungsgrundlage	9
2	Liturgische Texte und Ritus	13
2.1	Der Physiologus und die Beschreibung der Eigenarten des Löwen	13
2.2	Exegese und Liturgie	15
2.3	Gen. 49:9 und Psalm 120(121) in der Liturgie	19
2.4	Die Wehklage der Gottesmutter	23
2.5	Der Epitaphios Threnos	25
2.6	Der Grosse Einzug	27
2.7	Der Aër-Epitaphios	29
2.8	Der Epitaphios Threnos und der «Christus Anapeson»	31
2.9	Christos Paschon	33
3	Verwandte Bildkonzeptionen	35
3.1	Theotokos mit Kind (11. Jh. bis Ende 13. Jh.)	35
3.2	Theotokos mit Kind (14. Jh. bis 18. Jh.)	41
3.3	Hypapante	43
3.4	Threnos	45
3.5	Melismos	50
3.6	Wurzel Jesse	54
3.7	Jakobstraum	56
3.8	Fazit zu den möglichen Vorlagen und den verwandten Bildkonzeptionen	61
4	Ikonographische Analyse zum «Christus Anapeson»	63
4.1	Sog. Utrecht Psalter; Utrecht University Library, fol. 25 ^r (ca. 820–825)	63
4.2	Christus Emmanuel	66
4.3	Theotokos	73
4.4	Engel	81
4.5	Andere Begleiter	84
4.6	Der Hintergrund des Bildes	87
4.7	Fazit zur ikonographischen Untersuchung	88
5	Anbringungsort und Bildlegenden	89
5.1	Platzierung und liturgische Kontextualisierung	89
5.2	Die Bildlegenden	100
6	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der byzantinischen Kirchen (13. – Mitte 15. Jh.)	111
6.1	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen auf dem Berg Athos	116
6.2	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen im serbischen Reich (FYROM, Kosovo und Serbien)	136
6.3	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Griechenland	171
6.4	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Georgien	219
6.5	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm einer Kirche in Bulgarien	254
6.6	Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der kretischen Kirchen	259
7	Der «Christus Anapeson» auf Stoffen, Objekten und in Manuskripten	345
7.1	Episkopale Stoffe	345
7.2	Der «Christus Anapeson» in den Handschriften	351
7.3	Der «Christus Anapeson» auf unikalnen Beispielen	356
8	Der «Christus Anapeson» in der westlichen Kunst	361

9	Nachleben: Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen des 15.–18. Jhs.	363
9.1	Berg Athos	363
9.2	Georgien	366
9.3	Bulgarien	367
9.4	Griechenland	368
9.5	Kirchen an der Moldau	369
9.6	Albanien	372
9.7	Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen des 15.–18. Jhs.	375
10	«Christus Anapeson»: Fazit	377
10.1	Interdependenz mit dem liturgischen Text und Relevanz für die Liturgie	377
10.2	Entstehung des Bildes	378
10.3	Ikonographische Untersuchung des Anapesonbildes	378
10.4	Das Potential des Bildes	378
10.5	Bezug zwischen Situierung im Raum und Bedeutungsebenen	380
10.6	Zeugnis für die Orthodoxie	381
10.7	Zusammenhang zwischen Patronat und Anapeson	382
10.8	Abschliessende Bemerkungen und Ausblick	382
11	Anhang	385
11.1	Liste der behandelten Beispiele	385
11.2	Abkürzungen	387
11.3	Literatur	389
12	Register	439
12.1	Texte	439
12.2	Personen	443
12.3	Monumente, Objekte, Manuskripte	448
12.4	Ikonographie	453

1 Fragestellung und Forschungsgrundlage

Die Relationen zwischen liturgischen Texten und Bildern sind vielschichtig. So vermögen die Hymnen und Homilien nicht nur die bestehenden Bilder zu modifizieren, sondern auch neue zu generieren.¹ Insbesondere die Einwirkung der liturgischen Kommentare, die sich mit den zeitgenössischen Doktrinen befassen, schuf einen sakramentalen Realismus.² Neben der Textkomponente ist das liturgische Ritual bestimmend, mit Hilfe dessen die Teilhaber die Bedeutung zwischen Text und Bild erfassen können. Unter den zeitgenössischen, spirituellen Reflexionen ist in erster Linie der Hesychasmus hervorzuheben.³ So vertrat die palamitische Doktrin die Auffassung, dass der Mensch mit der Göttlichkeit mittels der Sakramente bzw. der Liturgie in Kontakt treten konnte.⁴ Gerade auch um diese sakramentale Realität zu konkretisieren, wurden in bestehenden Programmen oft innovative Einzelbilder eingefügt,⁵ wodurch ein neues, komplexeres, aber auch heterogeneres Kirchenprogramm entstand. Diese ikonographischen Neuerungen wurzeln in liturgischen und theologischen Texten – zu diesen Innovationen ist auch das enigmatische Bild des Christus Anapeson (Ἀναπεσῶν) zu zählen.

Neben der Problematik der Interdependenz von Wort und Bild in den zeitgenössischen Bildprogrammen stellt sich auch die Frage nach der Funktion des Kirchenraumes, an dem sich die Liturgie orientiert. Die liturgischen Texte und Kommentare, der Ritus, das Bildprogramm, die im Ritus verwendeten Objekte sowie die Architektur sind nämlich als Einheit zu verstehen.⁶ Die enge Verbindung zwischen Bild und Liturgie resultiert aus der Verknüpfung des Bildprogramms mit dem rituellen Funktionsraum und betrifft neben Ikonographie und Auswahl der Einzelbilder auch den ikonographischen Kontext der Bilder, die Platzierung und ihre Lesbarkeit auf mehreren Ebenen. Das komplexe Beziehungssystem der byzantinischen Kirchen belässt den Betrachter nicht nur im Dialog mit einem einzelnen Bild, sondern integriert diesen als aktiven Teilnehmer in den von der ausführlicheren theologischen Diskussion bestimmten Raumkontext.⁷

Das integrale System von Bild und liturgischem Text bietet dem Rezipienten eine weitere Sinnenebene. Wie das Wort illustriert auch das Bild mehr als nur eine Erzählung. Beide schildern auch ihren Wahrheitsgehalt, wie er vom Ritus vorgegeben wird.⁸ Zudem vermitteln die Bilder dem Betrachter auf direktem Wege Symbole für eine Meditation über die Bedeutung des Lebens, des Todes und die erhoffte Rettung durch Christus oder die Theotokos.⁹ Damit pointiert das Bild eine Steigerung gegenüber dem Text. Aufgrund der zeitgenössischen Vorstellung von einer funktionalen Analogie von Bild und liturgischem Ritus ist das Bild eine permanente Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte. Die mimetischen Eigenschaften regen zur Imitation und schliesslich zur Interzession an.¹⁰

Die beiden wichtigsten Aspekte der byzantinischen Doktrin – die Inkarnation sowie die Auferstehung Christi¹¹ – werden früh in der Exegese in Zusammenhang gebracht und spätestens ab dem 12. Jh. im Kirchenraum zum Hauptthema.¹² Um die göttliche und menschliche Natur Christi – insbesondere beim Tod bzw. der Auferstehung – und das Mysterium der In-

1 Maguire 1980/81, 261–69; Schellewald 2008b, 47–48; Gerstel 2019, 113–15.

2 Ray 2018, 78–100.

3 Congourdeau 2011, 293–307.

4 Meyendorff 1970, 226–32; Meyendorff 1975, 98; Velmans 2006, 186.

5 Mellas 2020, 49–60.

6 Velmans 1968, 125; Spieser 1991, 589–90; Schellewald 1992, 53–74; Maguire 1994. Zum Aspekt der Abhängigkeit zwischen Liturgie und Architektur: Ousterhout 1998, 81–120; Marinis 2010, 284–302; Marinis 2014. Betancourt hat gezeigt, welche wichtige Funktion die liturgischen Objekte im Kirchenraum einnehmen können: Betancourt 2015, 534–35.

7 Savage 2008, 101–02; Larin 2013, 67–88.

8 Spieser 1991, 589–90; Kalavrezou 2005, 103; Ševčenko 2006b, 127–53.

9 Kalavrezou 2005, 103–04.

10 Schnitzer 1996, 242–45.

11 Perl 1998, 39–55; Constan 2016, 13–32.

12 Zarras 2016, 240–46, Abb. 11.1. Zarras zeigt das System an der Nea Moni in Chios auf.

karnation zu erklären, bedient sich die byzantinische Exegese der Antithese, die in zahlreichen Hymnen und liturgischen Texten auftaucht.¹³ Auch in der Kunst tritt diese Gegenüberstellung auf, wobei nicht nur die Position der Szenen in den Kirchen darauf ausgelegt war, sondern auch die Ikonographie und die Struktur der Szenen diesem System angepasst wurden.¹⁴ Diese Rhetorik ist bereits seit dem 10. Jh. in den Kirchen weitverbreitet und gewinnt mit der Zeit stärker an Prägnanz.

Eine bedeutende Konfrontation ist beispielsweise diejenige der Geburt Christi und der Koimesis, die in der Rhetorik, in den Hymnen sowie in der Kunst bekannt ist, um die Rolle der Theotokos bei der Geburt Christi sowie die Rolle Christi beim Tod der Theotokos auf ihren kleinsten Nenner, die Inkarnation Christi, zu reduzieren. Weitere Gegenüberstellungen, auf die im Kirchenraum sinnbezogen zurückgegriffen wird, sind etwa die Geburt Christi und die Kreuzigung, die Geburt Christi und die Threnosszene,¹⁵ die Geburt Christi und die Anastasis¹⁶ oder die Threnosszene und die Präsentation im Tempel. Die jeweiligen Themen sind räumlich, ikonographisch und inhaltlich kombiniert. Die Antithese visualisiert die Spannung zwischen der Inkarnation und der Passion, das Programm gewinnt an Dramatik.¹⁷ Bereichert wird das paläologische Repertoire durch die Hinzufügung symbolischer Bilder des auferstandenen Christi, die die Heils- und Erlösungshoffnungen mit den theologischen Doktrinen und liturgischen Assoziationen koppeln.¹⁸

In diesen Kontext gehört auch das Anapesonbild (Ἀναπεσῶν). Der ruhende oder liegende Christusknabe, Anapeson, ist ein vielsagendes und vieldeutiges, der byzantinischen Kunst eigenes Motiv. Die Meinung von Baltoyanni, der Typus sei bereits in vorikonoklastischer Zeit bekannt, fand in der Forschung keinen Zuspruch.¹⁹ Dagegen wurde die Auffassung vertreten, dass dieser Typus in den Quellen des 12. bzw. 13. Jhs. beschrieben worden sei.²⁰ Auch dies ist rein spekulativ, der Beschreiber könnte vielmehr ein anderes Bild vor Augen gehabt haben: Denn der Christus Anapesontypus entwickelte sich mittels der Übernahme eines vertrauten, wiedererkennbaren Bildformulars.²¹

Zum ersten Mal erscheint das Anapesonbild allerdings erst kurz nach 1300. Das Thema bleibt in den Kirchengeschmückerungen und der Ikonenmalerei des 15.–18. Jhs. beliebt²² und wird auch in moderner Zeit häufig gemalt.²³

13 In der Einführung zu seiner Homilie über die Kreuzigung kombiniert etwa Proklos von Konstantinopel (ca. 390–446) die beiden Ereignisse. Text: Leroy 1967, 208; Consta 2003. Zur Interpretation: Maguire 1994, 53–83; Zarras 2016, 242–43 (mit Beispielen dieser Antithese in Kirchen und weiteren Szenenmöglichkeiten an Gegenüberstellungen).

14 Maguire 1994, 53–83, 109–10; Zarras 2016, 246–61; Vojvodić 2012, 127–42.

15 Dies ist etwa in der Georgskirche in Kurbinovo der Fall. Hadermann-Misguich 1975, 109–18, 155–58, 532, 539–40, Abb. 44, 46–47, 74, Sch. 3–4 n. 24, 33; Zarras 2016, 246–47.

16 Vojvodić 2012, 127–42.

17 Zarras 2016, 246.

18 Zarras 2016, 261–75.

19 Baltoyanni 1994, 79–120, pls. 50–68; Baltoyanni 2000a, 150–51, 467–67.

20 Pallas 1965, 194–95; Lucchesi Palli 1968a, 397. Zu den relevanten Textstellen, in denen Christus beschrieben wird siehe Kapitel 2.2.

21 Siehe Kapitel 3.

22 Um das Nachleben des Bildes aufzuzeigen, werden einzelne Exemplare aus dieser Zeit in der vorliegenden Untersuchung analysiert, siehe Kapitel 9.

23 Ein aktuelles Beispiel ist die Ausmalung im Kloster des Hagios Stephanos in Meteora. Das Anapesonbild ist im Naos in der westlichen Lünette über der Eingangstüre dargestellt und orientiert sich an den beiden Beispielen aus dem 16. Jh. in Meteora, so im Kloster der Verklärung (1552) sowie im Varlaamkloster (1548). Etwas ausserhalb des kretischen Bergdorfes Kroustas ist in der Kirche, die dem Hl. Johannes dem Evangelisten geweiht ist (1347/48), ein Christus Anapeson dargestellt (Abb. 23, 120). In der modernen Dorfkirche ziert dasselbe Bild aus dem 20. Jh. das Tympanon über der westlichen Haupttüre des Naos (Abb. 167). Dasselbe lässt sich auch in der 1028 geweihten Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki beobachten. In der Kirche Hagion Taxiarchon in Thessaloniki, die im 14. Jh. erbaut wurde, ist über dem Eingang zum Diakonikon ebenfalls ein Anapeson zu finden. Die Malereien wurden bei der Restaurierung in den

Das älteste uns bekannte Bild aus der Monumentalkunst befindet sich im Kloster Protaton in Karyes auf dem Berg Athos (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 1).²⁴ Christus Emmanuel liegt auf einem purpurnen Lager. Den mit einem Kreuznimbus versehenen Kopf stützt er auf den rechten Ellbogen. Seine Augen sind geöffnet. Seine linke Hand ruht schlaff auf seinem linken, ausgestreckten Bein und hält einen Rotulus. Gekleidet ist er in einen verzierten, weissen Chiton, welcher mit einem blauen Band gehalten wird, und in ein langes Himation. Begleitfiguren sind keine vorhanden. Eine erklärende Inschrift gibt es nicht. Das Bild lässt sich mit keinem biblischen Geschehen identifizieren und ist daher schwierig zu deuten. Diese Ikonographie zeigt auf, dass die Kunst keine blosse Illustration der Bibel oder der christlichen Lehre bietet, sondern eine eigenständige Interpretation der theologischen und dogmatischen Lehre ist.



1 Berg Athos, Karyes, Kloster Protaton. Christus Anapeson. Naos, Westwand. Kakavas 2008, Abb. 44.

Grabar hat sich als einer der ersten Wissenschaftler mit dem Anapeson beschäftigt.²⁵ Der Schwerpunkt seiner Forschung lag auf dem messianischen Charakter des Anapesons im Hinblick auf die Prophetie Jakobs zur Abstammung Christi aus dem Stamm Juda. Abgesehen von diversen Lexikaeinträgen²⁶ hat besonders Pallas das Thema in einem Kapitel seines Buches mit besonderem Blick auf die Quellen und die Liturgie besprochen.²⁷ Alleine von Todić wurde eine umfassendere Übersicht vorgelegt, in der er 26 Beispiele aus der paläologischen Epoche aufzählt, beschreibt und vergleicht.²⁸ Im Übrigen wird die Darstellung in den Monographien zu den einzelnen Kirchen zwar genannt, aber selten ausführlich diskutiert. Den späteren Bildern ab dem 15. Jh. widmeten Meinardus, Haustein-Bartsch sowie Ciobanu verschiedene Studien.²⁹

Die Untersuchung der bekannten Beispiele aus der byzantinischen Kunst trägt zu einem besseren Verständnis des Bildes bei und klärt seine Rolle innerhalb des Programms.³⁰ Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund dieses Bild um 1300 kreiert wurde bzw. welche Bedeutungen ihm immanent sind. Dafür müssen in einem ersten Schritt insbesondere die relevanten Textquellen analysiert werden. Ohne liturgischen Bezug steht am Anfang der Physiologus, der die wichtigen Eigenschaften des Löwen beschreibt, die ebenfalls charakteristisch für das Anapesonthema sind. Des Weiteren wird die Untersuchung der liturgischen Texte und Kommentare sowie der Exegese die Funktion des Bildes im Kirchenraum erhellen. Sicher steht das Anape-

50er Jahren ausgeführt. In beiden Darstellungen des 20. Jhs. in Thessaloniki sitzt die Theotokos auf einem Thron und hält einen Schleier über den Kopf Christi, wie dies beispielsweise in 16. Jh. auf den Meteora im Kloster der Verklärung (1552) vorkommt (Abb. 162). Die Liste der Beispiele könnte noch beliebig erweitert werden.

24 Dieses Beispiel wird permanent in der Forschung als Hauptvertreter des Themas genannt, es vertritt jedoch nur eine ikonographische Variante, die zudem relativ selten auftritt. Pallas 1965, 181; Todić 1994, 135; Tsigaridas 2003, 29; siehe Kapitel 6.1.1.

25 Grabar 1928, 223–27.

26 Wessel 1966, 1011–12; Lucchesi Palli 1968a, 396–98; Ševčenko 1991b, 439.

27 Pallas 1965, 181–96.

28 Todić 1994, 134–65.

29 Meinardus 1971, 195–203; Meinardus 1976, 205–14; Haustein-Bartsch 1999, 213–50; Ciobanu 2012, 17–82.

30 Da insbesondere auf Kreta, wo das Thema häufig auftritt, viele Kirchen noch nicht publiziert sind, kann davon ausgegangen werden, dass auch diese Arbeit nicht die Gesamtheit der byzantinischen Anapesondarstellungen behandelt.

sonbild in einem rituellen Zusammenhang, womit auch der Anbringungsort entscheidend ist. Nachdem diesem – wie auch der ikonographischen Untersuchung des Themas – nachgegangen wurde, werden die bekannten Beispiele aus der Monumentalkunst und der Manuskripte sowie die Objekte des 13.–15. Jhs. diskutiert.

Um Aussagen über die geographische Verteilung und eventuelle Werkstattbezüge machen zu können, wurde bei der Besprechung der Beispiele aus dem 13.–15. Jh. die geographische der chronologischen Ordnung vorgezogen. Es ist wichtig zu betonen, dass das Thema kein isoliertes Bild im Kirchenraum ist, vielmehr fügt es sich in den Kontext der paläologischen Bildfindungen ein.

Ab dem 13. und dann vor allem im 14. Jh. wird das Bildprogramm insbesondere von vier Tendenzen dominiert: Der Illustration der Gebete, der Lieder und der liturgischen Riten, der Vervielfältigung der eucharistischen Anspielungen, der symbolisch-narrativen Visualisierung der Passion Christi und der Ausarbeitung der mariologischen Zyklen.³¹ Die Wunderszenen Christi werden so im Kirchenraum angebracht, dass sie jeweils die Göttlichkeit Christi betonen.³² Die chronologische Folge spielt dabei eine untergeordnete Rolle, integraler Bestandteil sind die liturgischen Texte.³³ Der Christus Anapeson deckt sich dank der vielfältigen möglichen textlichen und liturgisch-rituellen Verknüpfungen mit allen genannten Prägungen.

31 Velmans 2006, 188–89.

32 Gouma-Peterson 1978, 198–216. Gouma-Peterson setzt diese Tendenz mit dem Hesychasmus in Verbindung.

33 Angaben zu den relevanten Texten kommen mehrheitlich aus den Typika. Zum Typikon als Inspiration für das visuelle Material: Barber 1994, 198–214.

2 Liturgische Texte und Ritus

2.1 Der Physiologus und die Beschreibung der Eigenarten des Löwen

Als einer der ersten Forscher erkannte bereits 1865 Graf Uvarov den Zusammenhang zwischen dem Anapesonbild und den Ausführungen des Physiologus zum Löwen.¹

Das von einem anonymen Autor in griechischer Sprache verfasste Werk deutet die den zahlreichen, teils realen, teils fabulösen Tieren sowie einigen Pflanzen- und Gesteinsarten zugeschriebenen Eigenschaften natursymbolisch und bezieht sie mit Hilfe von Zitaten aus der Bibel metaphorisch auf Gott, Christus, die Trinität,² die Kirche, den Teufel, die Taufe, die Auferstehung und den Menschen.³ Es handelt sich somit um die früheste und wichtigste Schrift typologischer Naturerklärung. Sie ist nachweisbar in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. und eventuell bereits sogar im 2. Jh., wohl in Ägypten, entstanden.⁴ Der Physiologus ist eines der populärsten sowie weit verbreitetsten Bücher im Mittelalter und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt.⁵

In Zusammenhang mit dem Christus Anapeson interessiert das erste Kapitel des Physiologus, welches die drei Eigenarten des Löwen als den König der Tiere beschreibt.⁶ Bei der Schilderung der ersten Vorzüge des Löwen zitiert der Physiologus eine Stelle aus der Offenbarung (Apok. 5:5):

Siehe, es hat gesiegt, der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids.⁷

Als zweite Beschaffenheit werden vom Physiologus die offenen Augen des Löwen beim Schlafen beschrieben:

Die zweite Eigenart des Löwen ist diese: Wenn der Löwe in seiner Höhle schläft, dann wachen seine Augen, denn sie sind offen. Und im Hohelied bezeugt das Salomon: Ich schlafe, und mein Herz wacht (Cant. 5:2). So schläft der Körper meines Herrn am Kreuz, seine Gottheit aber wacht zur Rechten Gottes, des Vaters. Denn der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht (Psalm 120[121]:4).⁸

Der schlafende Löwe mit den offenen Augen ist eine Metapher, die gleichzeitig den menschlichen Tod und das göttliche Leben umschreibt und sich auf Christus bezieht.⁹ Der Tod am Kreuz des inkarnierten Christus-Logos erscheint als vorübergehender Schlaf und die Grabesruhe wird antizipiert. Der Schlaf soll die paradoxe Simultaneität von menschlichem Tod und göttlichem Leben in Christi anschaulich machen. In diesem Abschnitt wird zudem der zweite Vers aus dem 5. Kapitel des Hohelieds von Salomon angeführt, der zwar im Hohelied beschreibt, wie der

1 Uvarov 1865, 125–34.

2 Da die wesensgleiche Dreifaltigkeit erst vom Kirchenvater Basil genannt wird, kann der entsprechende Abschnitt erst ab 365 in den Physiologus aufgenommen worden sein. Dies ist nicht der einzige Nachtrag, vielmehr entwickelt sich das Werk ständig weiter, weswegen seine exakte Datierung erschwert wird.

3 Gerlach 1971, 431–36; Curley 1980, 1–10; Declerck 1981, 148–58; Cox 1983, 433–43; Curley 2009. Ursprünglich enthielt das Werk 48 kurze Geschichten.

4 Die Datierung des Physiologus ist umstritten. Zusammenfassend und mit Verweis auf die ältere Literatur: Scott 1998, 430–41.

5 Beck 1971, 33–35 (mit der älteren Literatur); Henkel 1976; Peters 1976; Curley 1980, 1. Schon vor dem 12. Jh. sind eine bulgarische und zwei russische und kurz danach fünf serbische Übersetzungen überliefert.

6 Übersetzung und Edition: Treu 1981, 5–8, 133; Curley 2009, 3–5, 68–69.

7 Ἴδου ἐνίκησεν ὁ λέων ὁ ἐκ τῆς φυλῆς Ἰουδα, ἡ ρίζα Δαυὶδ.

8 Treu 1981, 6.

9 Belting 1981, 161. Christus wird in den allermeisten paläologischen Anapesondarstellungen mit offenen Augen gezeigt, was ebenfalls ein Hinweis auf den nur vorübergehenden Schlaf sowie seine Wachsamkeit ist. Nur auf dem Epigonation in Patmos (Ende 14. Jh., Abb. 28) sind seine Augen geschlossen.

Gastgeber in Erwartung auf einen Besuch seiner Freunde wachsam ist,¹⁰ hier isoliert aber einen direkten Bezug zum schlafenden, wachsamem Christus herzustellen vermag. In den Kirchenräumen wird die Darstellung von Salomon gelegentlich in direkten Zusammenhang zum Anapersonbild gesetzt, auf seiner offenen Buchrolle wurde aber nie diese Textstelle aufgenommen.¹¹ Der letzte Vers dieses Abschnitts ist das Zitat aus dem Psalm 120(121):4, der ebenfalls während des Gottesdienstes am Karfreitag und am Karsamstag verlesen wird.¹²

In dieselbe Deutungsrichtung wie die zweite Eigenschaft des Löwen geht auch die dritte beschriebene Anlage des Löwen, bei der die erwartete Auferstehung zum Hauptthema wird:

Wenn die Löwin das Junge gebiert, so gebiert sie es tot und wacht bei der Leiche, bis der Vater kommt am dritten Tag, ihm ins Gesicht bläst und es so weckt. So hat auch unser Gott, der Allherrscher, der Vater aller, am dritten Tage seinen erstgeborenen Sohn, der vor aller Schöpfung war, unseren Herren Jesus Christus von den Toten auferweckt. Schön hat es Jakob gesagt: Du legst Dich nieder wie ein Löwe und schläfst wie ein Löwenjunges. Wer wird ihn wecken (Gen. 49:9)?¹³

Der Kontext dieser Stelle aus dem ersten Mosesbuch ist die Segnung der sechs Söhne Jakobs durch Jakob selbst, wobei Jakob seinem dritten Sohn und dessen Stamm, Juda, eine besonders hervorgehobene Rolle voraussagt:¹⁴ Denn aus seiner Linie wird der versprochene Messias geboren werden, worauf die erste genannte Stelle in diesem Kapitel, wie oben gesehen, bereits anklingt (Apok. 5:5).¹⁵ Die Identifikation des Löwen Israels mit Christus wird im Physiologus mit mehreren Textstellen dargelegt.

In diesem Abschnitt führt der Physiologus die Charakteristika des Löwen aus und setzt sie explizit in Verbindung mit der dreitägigen Grabesruhe und der Auferstehung Christi.¹⁶ Als eine der Eigenarten der Löwin wird dargelegt, dass sie bis zum dritten Tage neben ihrem toten Jungen wachen würde, genauso wie der Körper Christi am Kreuz geschlafen, seine Gottheit aber gewacht und ihn schliesslich am dritten Tage auferweckt hätte.

Als weitere Besonderheit wird unterstrichen, dass die Löwin ihr Junges zunächst tot zur Welt bringe, dieses aber am dritten Tage durch das Anhauchen seines Vaters zum Leben erweckt würde, so wie der tote Jesus am dritten Tag durch seinen Vater erweckt wurde. Das tote

10 Keel 1994, 185–88.

11 Eine Kohärenz der Darstellung von Salomon zusammen mit David und dem Anapersonthema ist in drei kretischen Kirchen aus dem 14. Jh. dokumentiert: Antonioskirche in Koutsouras (Abb. 106, 107, 109), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 122), Panagia Mesochoritissa in Malles (Abb. 139). Als ausserkretisches Beispiel ist die Darstellung im Manasijakloster in Resava hinzuzufügen, in welcher die beiden Propheten ebenfalls in programmatische Beziehung zum Anaperson treten (Abb. 30).

12 Zur Rezeption und Bedeutung der alttestamentlichen Stellen während der Liturgie: Krueger 2010, 216–21. Der Psalm 120(121): «Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht.» wird zudem in den Klöstern während der Beerdigungsgottesdienste zitiert: Velkovska 2001, 38–39.

13 Treu 1981, 6.

14 Bereits in der Synagoge in Dura Europos wird um 240 in der mittleren Zone der Westwand der Löwe über der Segnung Jakobs und Davids visualisiert und mit Gen. 49:9 in Verbindung gebracht. Kraeling 1979, 215–25, Abb. 56, Plate XXXIII, XXXIV.

15 Xydis 1961, 1023. Er diskutiert noch weitere Textstellen aus dem Alten Testament, die den Löwen nennen.

16 Lucchesi Palli 1968a, 396–97; Treu 1981, 6–7; Curley 2009, 4. Da in diesem Abschnitt die Trinität genannt wird, handelt es sich sicher um einen Nachtrag aus dem Ende des 4. Jhs. (ab 365). Der Löwe wird im Kontext des Anapersons aber nur selten dargestellt. Das einzige bekannte Beispiel aus dem 13.–15. Jh. ist die komplexe Komposition im Serbischen Psalter (Ende 14. Jh., Abb. 31) auf fol. 98^r, in welcher der Löwe auch bildlich Christus gegenübergestellt wird, siehe Kapitel 7.2.2. In postbyzantinischer Zeit erscheint der Löwe noch auf drei Wandmalereien in der Walachei und im Kloster Philotheou auf dem Berg Athos neben Christus (alle 18. Jh.), siehe Kapitel 9. Die Zurückhaltung bezüglich der Wiedergabe des Löwen bezieht sich auf den 82. Kanon des Konzils von Trullo, der vorschreibt, Christus in seiner menschlichen Gestalt darzustellen. Joannou 1994, 218–19; Ohme 2013, 71.

Löwenjunge wird wiederum mit dem im Todesschlaf verharrenden Jesus nach seinem Kreuzestod parallelisiert. Analog zu diesem Vergleich ist mit dem Anapeson nicht nur der mit offenen Augen wachende, sondern auch der sich im Todesschlaf befindliche Christus gemeint. Mit dem Anapesonbild wird der Tod Christi allegorisiert.

In der zweiten und dritten Eigenschaft bringt der Physiologus den Psalmvers 120(121):4 und den Genesisvers 49:9 in Zusammenhang und setzt diese sinnfällig mit dem Opfertod und der Auferstehung Christi in Beziehung. Da beide Passagen als Bildlegenden in den paläologischen Kirchen verwendet werden können, stellt sich die Frage, wie stark der Physiologus auf die Herausbildung des Anapesonbildes gewirkt haben könnte. Pallas,¹⁷ Ševčenko¹⁸ wie Todić¹⁹ argumentieren gegen einen direkten Einfluss des Physiologus auf die spätbyzantinische Ikonographie. Allerdings ist die bedeutsame Popularität des Werkes nicht zu unterschätzen, die es gleichermaßen beim Volk wie auch in theologischen Kreisen genoss. Auch wird der Physiologus in theologischen Schriften zitiert, die sich mit der Passion Christi auseinandersetzen, so etwa in den Homilien des Origenes (185–ca. 254) über die Genesis²⁰ oder von Epiphanius von Salamis.²¹ Insbesondere die im Physiologus spezifizierte Antizipation der Grabesruhe entspricht einer der wichtigsten Interpretationen des Anapesonbildes.²²

2.2 Exegese und Liturgie

Unbestritten ist, dass dem Anapesonbild der Genesisvers 49:9 zugrunde liegt:

Du hast Dich hingelegt und geschlafen wie ein Löwe und wie ein junger Löwe, wer wird Dich aufwecken?²³

Das Genesiszitat, das in der Exegese eine lange Tradition aufweist, hat zwei Hauptthemen zum Inhalt, die beide in den Schriften ausführlich ausgelegt werden: Zum einen die Deutung Christi als junger Löwe und damit als Nachfolger Davids aus der Linie des Stammes Juda, und zum anderen die allegorische Auseinandersetzung mit dem Tod Christi.²⁴ Über den ersten Aspekt berichtet bereits der Evangelist Matthäus im Prolog seines Werkes (Mt. 1:1–17), den auch der

17 Pallas (Pallas 1965, 186, 194) spricht sich aufgrund des Fehlens eines ikonographischen Hinweises auf die Kreuzigung oder den Anapeson unter den Miniaturen der seit 1921 verschollenen Physiologus-Handschrift von Smyrna (Izmi/Smyrna, Evangelische Schule, B. 8) gegen einen direkten Einfluss des Physiologus aus. Da das Löwenkapitel allerdings in dieser Ausgabe nur fragmentarisch überliefert ist (die zweite Eigenschaft fehlt ganz und die dritte ist unvollständig), greift dieses Argument nicht. Für die erste Eigenschaft wurde die Verkündigung dargestellt. Der dritten Eigenschaft ist ein nimbierter Mann, der sich über einen Sarkophag beugt, zugeordnet. Dabei könnte es sich um Petrus über dem leeren Grab Christi nach Lk. 24:12 handeln und dementsprechend ein Hinweis auf die Auferstehung geschaffen sein. Strzygowski 1899, 12–13; Demus 1976, 235–57; Walter 1982, 73–76; Corrigan 1997a, 201–12 (Corrigan bestätigt die von Strzygowski genannte Datierung des Manuskripts ins 11. Jh.); Bernabò 1998.

18 Ševčenko 1978a, 120. Ševčenko steht dem Physiologus nur einen indirekten Einfluss zu, da die Auslegung der beiden Bibelstellen, die den wachen Löwen allegorisch der Grabesruhe gleichsetzen, in der patristischen Lehre grossen Erfolg gehabt hätte.

19 Todić 1994, 142–43. Auch Todić schätzt die Wirkung der dogmatischen und liturgischen Lehre höher ein als diejenige des Physiologus.

20 Origenes, Ἐκ τοῦ Γ' τόμου τῶν εἰς τὴν Γένεσιν, XVII, 5, PG 12, col. 257–59. Edition: De Lubac/Doutreleau 2003. Zu den spezifischen Textstellen und deren Bedeutung: Xydis 1961, 1024–25.

21 S. Epiphanius, Physiologus, PG 43, col. 517, 520. Kaimakis 1974.

22 Die im Physiologus suggerierte Verknüpfung von Gen. 49:9 und Psalm 120(121):4 fehlt allerdings in den liturgischen Texten.

23 ἀναπεσῶν ἐκοιμήθης ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν.

24 Xydis 1961, 1023.

Physiologus – kombiniert mit dem Zitat der Apokalypse (Apok. 5:5) – ganz zu Beginn betont. Dieselbe Analogie findet sich ebenfalls in der Prophezeiung des Bileam im 4. Buch Moses (Num. 24:9):

Du liegst da wie ein Löwe.

Zudem wird diese Vorhersage mit den Verheissungen zur Geburt Christi in Verbindung gebracht.²⁵ Die Prophezeiung des Bileam weist grosse Ähnlichkeit mit derjenigen des Jakob (Gen. 49:9) auf. Auch im 5. Buch Moses wird auf die Analogie zwischen Christus und dem Löwen verwiesen (Dt. 33:20):

Er hat sich ausgeruht wie ein Löwe.²⁶

Diese Schriften, die den Messias prophezeien, bestätigen den gängigen und bekannten Vergleich zwischen dem jungen Löwen Juda und Christus.²⁷ In den Homilien über die Genesis setzt Origenes den Löwen aus dem Stamm Juda dem geopfertem, aber doch siegreichen Gotteslamm aus der Johannes-Offenbarung (Apok. 5:5) gleich.²⁸

Da Christus dem Geschlecht Juda entstammt, wie aus einer weiteren Stelle in der Apokalypse (Apok. 22:16) hervorgeht, wurde diese Löwenanalogie auf ihn übertragen:²⁹

Ich, Christus [...] bin aus der Wurzel und aus dem Geschlecht Davids.³⁰

Deswegen wird Christus Anapeson als jugendlicher Emmanuel dargestellt: Er ist der junge Löwe, dessen Gestalt er annimmt. Diese Interpretation fiel mit den dogmatischen Lehren über Christus, seine Fleischwerdung und seinen Tod zusammen.³¹

Interessant zu vermerken ist, dass die Prophezeiung des Bileam (Num. 24:9) nicht nur am Karfreitag und am Karsamstag, sondern auch am 25. Dezember nach dem Grossen Einzug rezipiert wird.³² Sie schafft damit einen Bezug zum inkarnierten Christus. Der schlafende Löwe mit den offenen Augen aus dem Genesisvers 49:9 ist zudem eine Metapher, die den Schlaf bzw. Tod Christi sowie seine Auferstehung umschreibt. In dieselbe Richtung gehen die im Physiologus genannten beiden alttestamentlichen Stellen: der Psalm 120(121):4 sowie der Vers 5:2 aus dem Hohelied des Salomon:³³

Ich schlafe, und mein Herz wacht.³⁴

Alttestamentliche Episoden bieten einen idealen Ausgangspunkt für eine theologische Reflexion, und die allegorische Lesung des Alten Testaments ist ein bedeutendes Instrument für

25 Der Abschnitt aus dem Pentateuch (4. Moses 24:2–3, 5–9, 17–18), in welchem der Prophet Bileam die herankommenden Israeliten segnet, anstatt sie zu verfluchen, und zugleich die Geburt Christi prophezeit, wurde in der grossen Vesper zur Geburt Christi am 25. Dezember verlesen. Mercenier 1947, 202.

26 ὡς λέων ἀνεπαύσατο.

27 Xydis 1961, 1025–28; Pallas 1965, 187–88; Todić 1994, 141.

28 Origenes, Ἐκ τοῦ Γ' τόμου τῶν εἰς τὴν Γένεσιν, XVII, 5, PG 12, col. 257–59. Edition: De Lubac/Doutreleau 2003. Origenes war überzeugt, dass dieses Zitat die Passion und die Auferstehung Christi vorankündigt und identifizierte in seinem 27. Scholion zur Apokalypse den Löwen aus dem Stamm Juda mit dem geopfertem, aber siegreichen apokalyptischen Gotteslamm (Apok. 5:5–6). Zu den spezifischen Textstellen und deren Bedeutung: Xydis 1961, 1023–25.

29 Xydis 1961, 1023.

30 Ἐγὼ Ἰησοῦς [...] ἐγὼ εἰμι ἡ ρίζα καὶ τὸ γένος Δαυὶδ.

31 Pallas 1965, 185; Todić 1994, 142.

32 Mercenier 1947, 202.

33 Xydis 1961, 1023. Zum Hohelied: Keel 1994, 185–88.

34 Ἐγὼ καθεύδω, καὶ ἡ καρδιά μου ἀγρυπνεῖ.

die Umschreibung der Heilsbestrebungen und Erwartungen.³⁵ Die frühen Kirchenväter setzen den Genesisvers 49:9 explizit mit dem Tod und der Auferstehung Christi in Verbindung,³⁶ so etwa Eusebios von Caesarea (ca. 260–ca. 340),³⁷ Kyrill von Jerusalem (313–386),³⁸ Epiphanius von Salamis (ca. 351–403)³⁹ und Johannes Chrysostomos (ca. 347–407).⁴⁰ So beschreibt Johannes Chrysostomos in einer Predigt über die Auferstehung Christus als den ersten vom Tode Aufgestandenen von denen, die eingeschlafen sind.⁴¹ Weitere Kirchenväter, die den Genesisvers mit dem Tod Christi allegorisch in Beziehung bringen, sind Kyrill von Alexandria (375/80–444),⁴² Theodoret von Kyros (393–ca. 466),⁴³ Prokop von Gaza (465/70–526/30)⁴⁴ oder Andreas von Kreta (ca. 650–740).⁴⁵ Diese Traktate wurden unter anderem während der Karwoche verlesen, wie dies das Synaxarion des Evergetisklosters belegt.⁴⁶

Die Metapher Tod – Schlaf, die die paradoxe Simultaneität von menschlichem Tod und göttlichem Leben in Christus anschaulich machen soll, taucht auch in den späteren liturgischen Texten mehrfach auf. Eine Kreuzpredigt (*Oratio in dominici corporis sepulturam*) des Patriarchen Germanos II. (1222–1240) widmet sich der Klage der Gottesmutter am Karsamstag und gibt ebenfalls einen Hinweis auf den Schlaf.⁴⁷ Dramatisch vergleicht er das Kreuz, auf dem Christus schlief, mit dem Bett Salomons nach Cant. 3:7.⁴⁸

Das Kreuz, auf dem er den lebensbringenden Schlaf schlief und freiwillig das Haupt neigte.

- 35 Krueger 2010, 213–21.
- 36 Brockhaus 1924, 102; Xydis 1961, 1023–28; Pallas 1965, 187–88; Todić 1994, 142.
- 37 Edition: Heikel 1913, 364. Zum Text: Woodfin 2012, 83.
- 38 S. Cyrilius, Catechesis XIV. 3, De Christi Resurrectione, PG 33, col. 849AB. Bouvet 1993, 213. Er verbindet die Textstellen Gen. 49:9 und Num. 24:9.
- 39 S. Epiphanius, In divini corporis sepulturam, PG 43, col. 440. Valliant 1958, 6–100. S. Epiphanius, Physiologus, PG 43, col. 517, 520. Kaimakis 1974. In seinem Text verweist Epiphanius eindeutiger auf den Physiologus.
- 40 S. Ioannis Chrysostomi, Ὁμιλία ΕΖ', PG 53, col. 574. Edition: Brottier 1998. Zur Bedeutung des Textes: Lange 1999, 39–43. Zu den spezifischen Textstellen und deren Bedeutung: Xydis 1961, 1023, 1025–26; Pallas 1965, 181, Anm. 187.
- 41 S. Ioannis Chrysostomi, Sermo Catecheticus in Pascha, PG 59, col. 721. Edition: Wenger 2005.
- 42 S. Cyrillus, Alexandrinus Archiepiscopus, Γλαφυρῶν εἰς τὴν Γένεσιν, Βιβλίον Ζ', PG 69, col. 353–54. Xydis 1961, 1025; Pallas 1965, 187, Anm. 568. Er betont, dass Juda ein Vorfahre Christi ist und Christus wie ein Löwe auferstehen wird.
- 43 Theodoretus, Εἰς τὴν Γένεσιν, PG 80, col. 217BD. Xydis 1961, 1025. Edition: Hill/ Petruccione 2007, 204–11. Die Vorfahren Christi werden im Text diskutiert. Ausserdem schildert Theodoret von Kyros, dass selbst ein schlafender Löwe schrecklich und gefährlich ist. Und genauso schrecklich ist der Teufel und so gefährlich der Tod Christi. Zur Christologie von Theodoret von Kyros: Clayton 2007.
- 44 Procopius Gazaesus, Εἰς τὴν Γένεσιν Ἑρμηνεῖα, PG 87/1, col. 499; Pallas 1965, 187, Anm. 568; Metzler 2016, 413–17. Prokop vergleicht Christus mit dem Stab Aarons, der ein Sinnbild der Auferstehung ist. Unter dem Ausdruck «Du fielst nieder» versteht er, dass der Tod nicht ungewollt war, Christus konnte ja alle besiegen «wie ein Löwe» und war auch dem Tod nicht untertan. Und so, wie der Löwe nicht nur wachend, sondern auch schlafend Furcht erregt, so erregte auch Christus nicht nur vor dem Kreuz, sondern auch an ihm Furcht.
- 45 S. Andreas Cretensis Archiepiscopus, Homiliae XXI, PG 97, col. 832–3; Auzépy 1995, 1–12; Cunningham 1998, 278–86; Kazhdan 1999, 37–54; Krueger 2014, 160–61; Mellas 2020, 114–40. Andreas von Kreta assoziiert den jungen Löwen mit Christus und seinem Vorfahren David.
- 46 Pallas 1965, 30–31; Belting 1981, 155–58; Barber 1994, 204–06; Maguire 1994, 97–98, 102; Todić 1994, 143; Jordan 2000, 454–506; Jordan 2005, 494–505; Krueger 2010, 216–17.
- 47 Die Predigt wird zuweilen Germanos I. († 733) zugeschrieben, die Zuweisung an Germanos II. (ca. 1175–1240) ist aber wahrscheinlicher. Alexiou 1975, 121.
- 48 S. Germanus Archiepiscopus, Λόγος εἰς τὴν θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, PG 98, col. 244–289, bes. 269, 272C; Pallas 1965, 193; Alexiou 1975, 121–22; Maguire 1980/81, 268 (mit Originaltext und Übersetzung); Maguire 1994, 100; Taft 1995b, 83–84; Tsironis 2005, 92–94.

Die Annahme, der Patriarch Germanos II. habe diese Homilie unter dem Eindruck einer Anapesonikone verfasst, ist allerdings spekulativ.⁴⁹ Sie basiert auf einer Erwähnung in einem Schatzinventar des Jahres 1281 aus Ragusa, in welchem eine Ikone beschrieben wird: *In qua erat Christus sicut dormivit*.⁵⁰ Da das Anapesonthema im Westen nicht bekannt ist und erst ab dem 16. Jh. auf Ikonen vorkommt, kann es sich hier nicht um eine Ikone mit einem Christus Anapeson gehandelt haben, sondern wahrscheinlich war es eine seit dem 11. Jh. bekannte Passionsikone.⁵¹

Ebenfalls Johannes Mauropous, Metropolit von Euchaita (11. Jh.), akzentuiert mit seiner Aussage in seinem 31. Epigramm über die Kreuzigung, Christus schliefe am Kreuzesholz, gleicherweise die Antithese Tod und Leben.⁵² Zudem beschreibt Anna Komnena (1083–ca. 1148) eine Ikone Christi, «der einen süßen Schlaf schläft».⁵³ Im Text deutet nichts weiter mit Sicherheit darauf hin, dass sie einen schlafenden Christus vom Anapesontypus vor Augen hatte.⁵⁴

In seinem religiös-philosophischen Kompendium *Dioptra* schildert der Zeitgenosse der Anna Komnena und Mönch aus dem Berg Athos, Philippos Monotropos, den Gang Christi in den Hades und setzt diesen mit dem Ritus am Vormittag des Karsamstags in Verbindung:⁵⁵

Komm und erblicke heute den aus Juda, der schläft, und lasst uns ihn loben: Niedergebückt, schließt Du wie ein Löwe. Wer soll es wagen, Dich zu wecken, oh König?⁵⁶

In gleicher Weise fasst der Mönch Dionysios von Fournä (ca. 1670–1744) vom Berg Athos in seinem Malerhandbuch, der *Hermeneia* (Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης), die Genesisstelle (Gen. 49:9) als die Grablegung Christi auf, die mit dem Anapesonbild veranschaulicht worden sei.⁵⁷ Das Zitat wird mit jenem aus dem 4. Buch Moses (Num. 24:9), der Stelle aus dem 5. Buch Moses (Dt. 33:20) und der Grablegung Christi in einen Sinnzusammenhang gebracht. Hier stellt sich die Frage, aus welchen Quellen Dionysios schöpfte und wie verbindlich dieses Handbuch für die Maler auf dem Berg Athos war. Dionysios von Fournä rezipiert in seinem Werk nicht nur

49 Für diese Hypothese sprachen sich aus: Pallas 1965, 194–95; Lucchesi Palli 1968a, 397. Es ist eher ein Einfluss dieser Texte auf die spätere Passionsikonographie bzw. auf den trauernden Ausdruck der Theotokos anzunehmen. Maguire 1980/81, 269; Belting 1981, 183. Ausserdem könnte der Patriarch ein anderes Bild vor Augen gehabt haben, wie etwa eine Muttergottesikone. Dass sich der Text eher auf die Theotokos als auf Christus bezogen haben könnte, suggeriert die Tatsache, dass das Motiv «Bett des Salomon» als Präfiguration der Muttergottes schon früh in den byzantinischen Homilien bekannt war: Linardou 2004, 76–77.

50 Belting 1981, 161. Es handelt sich um das Depositum der Königin Beloslava: Čremošnik 1932, 53.

51 Bei der *Imago Pietatis* handelt es sich um eine Ikone, die aus dem Osten in den Westen importiert und dort rezipiert wurde. Christus als Brustbild ist immer mit geschlossenen Augen dargestellt. Belting 1981, 142–46.

52 Joannes Euchaitensis, Versus Iambici, PG 120, col. 1148. Zu den Schriften von Johannes Mauropous: Hussey 1951, 478–82; Belting 1990, 302–03.

53 Sola 1911, 375–76. Der erste Teil des Epigramms ist publiziert in: Pallas 1965, 194, n. 593. Zu Anna Komnena als Autorin: Gouma-Peterson 2000.

54 Dies wird voreilig in der Literatur angenommen: Pallas 1965, 194–95; Belting 1981, 183; Todić 1994, 134; Constan 2001, 104. Da aber Vergleichsbeispiele aus dem 11. und 12. Jh. fehlen und das Anapesonbild ausserdem erst spät in die Ikonenmalerei eindringt, kann von einer solchen Vorlage nicht ausgegangen werden, sondern eher von einer Mariaikone mit Christus in den Armen. Ein triftiges Argument gegen diese Referenz ist zudem die Aussage von Sola, der nicht von einem einzelnen, sondern von zwei verschiedenen Epigrammen ausgeht: Sola 2011, 375–76.

55 Prokhorov/Miklas 2008; Afentoulidou-Leitgeb 2012, 181–91; Afentoulidou-Leitgeb/Fuchsbaier 2014, 331–52. Das Werk war insbesondere im 14. Jh. populär.

56 Philippos Monotropos, *Dioptra*, 2.11. Edition: Lauriotos 1920, 94. Zum Text: Constan 2001, 104–05.

57 Das Handbuch wurde zum ersten Mal 1909 von Papadopoulos-Kerameus editiert (Papadopoulos-Kerameus 1909). Die Paragraphangaben beziehen sich jeweils auf diese Edition. *Hermeneia*, § 81, 205. Hetherington 1981, 30, 85; Kakavas 2008, 130–33. Zu den relevanten Stellen auch: Xydis 1961, 1024.

die Malereien des Protaton, sondern befasste sich mit unterschiedlichen Modellen.⁵⁸ Im 18. Jh. bekundeten viele Maler ein grosses Interesse an der byzantinischen Kunst, wobei ihnen weniger das Handbuch, sondern vielmehr die athonitische Kunst – und im Speziellen die Malereien des Protaton – als Referenz diente.⁵⁹ Für die Verbildlichung der letzten drei Psalmen konnte beispielsweise nachgewiesen werden, dass das Malerhandbuch nicht überall als Vorlage gedient hatte.⁶⁰ Die Ausführungen in der *Hermeneia* decken sich aber grösstenteils mit der Bedeutung des Anapesons im Kirchenprogramm.⁶¹

2.3 Gen. 49:9 und Psalm 120(121) in der Liturgie

Auf Basis der zahlreichen Schriften werden in den liturgischen Kommentaren zur Fastenzeit die Prophezeiung des Jakob (Gen. 49:9) sowie der Psalm 120(121):4 bzw. die Metapher des Schlafes für den vorübergehenden Tod, das Erwachen und die Auferstehung thematisiert.⁶² Der Genesisvers gehört dem *Megas Hesperinos* (dem Grossen Vesperoffizium) des Palmsonntags an, der die Offizien zur Passion einleitet und im Narthex abgehalten wurde.⁶³ Die alttestamentliche Prophezeiung über den Christus-Löwen wird ebenfalls beim *Orthros* am Karsamstag genannt: Während der Gottesdienste am Karfreitag und am Karsamstag werden die Genesisstelle 49:9 wie auch der Psalm 120(121) intoniert.⁶⁴ Vor dem Kleinen Einzug wird in der Prothesis bei der Zeremonie der Proskomide⁶⁵ während der Vorbereitung des konsekrierten Brotes das 18. Kathisma rezitiert, darunter auch der Psalm 120(121).⁶⁶ Diese Stelle pointiert die Rolle des Herrn als Behüter und verleiht ihr einen eschatologischen Charakter. In der Mitternachtsliturgie wird der genannte Psalm nochmals gesungen.⁶⁷ Die Psalmen werden immer in der Ich-Form verlesen und versetzen insbesondere während der Fastenzeit die Gläubigen mitten ins Geschehen.⁶⁸

58 Soria 2013, 179–94 (mit älteren Literaturhinweisen).

59 Siehe Kapitel 9.1.

60 Schiemenz 1996, 223–36; Schiemenz 2010, 275–92.

61 Dennoch ist immer auf die im Vergleich zu den Malereien relativ späte Entstehung des Malerhandbuches hinzuweisen. Dieses gibt zwar einen Überblick über die Darstellungsgewohnheiten, die sich im Verlauf des byzantinischen Mittelalters herausgebildet haben, konzentriert sich aber dennoch insbesondere auf die postbyzantinischen Ausschmückungsprinzipien der Athosklöster. Das Malerhandbuch kann nur eingeschränkt als Quelle herangezogen werden.

62 Eine grosse Anzahl von liturgischen Kommentaren und Hymnen zur Gleichsetzung von Schlaf und Tod sind genannt bei: Xydis 1961, 1023–28. Ausserdem: Alexiou 1975, 120; Todić 1994, 147–48.

63 Mercenier 1947, 74; Xydis 1961, 1023; Pallas 1965, 187.

64 Psalm 120(121): «Ich habe erhoben meine Augen zu den Bergen, von dannen kommen wird meine Hilfe. Meine Hilfe ist von dem Herrn, der da gemacht hat den Himmel und die Erde. Er wird deinen Fuss nicht gleiten lassen, und nicht wird schlafen, der dich behütet. Siehe, nicht schläft noch schlummert er, der Israel behütet. Der Herr behütet dich, der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand. Des Tages wird die Sonne dich nicht brennen, noch der Mond des Nachts. Der Herr behütet dich vor allem Übel, es behüte deine Seele der Herr. Der Herr behüte deinen Eingang und deinen Ausgang, von nun an bis in Ewigkeit!» Der Psalm 120(121) wird zudem in den Klöstern während der Beerdigungsgottesdienste zitiert: Velkovska 2001, 38–39.

65 Zur Proskomide: Ștefănescu 1936, 45–55; Mercenier 1947, 9–12; Edelby 1967, 501–60; Taft 1975, 350–74; Schulz 1980, 64–67; Descoedres 1983, 85–126; Pott 2000, 169–96; Alexopoulos 2009; Jolivet-Lévy 2009, 161–62. Der Nersessian hat gezeigt, dass der Ritus schon seit dem 11. Jh. in Manuskripten bildlich umgesetzt wurde: Der Nersessian 1960, 76–77.

66 Edelby 1967, 515; Alexopoulos 2009, 146–49, 299–302. Maltzew 1890, 344–45.

67 Hausteil-Bartsch 1999, 217–19.

68 Damit kommt den Psalmen während der Liturgie eine wichtige Rolle zu: Parpulov 2010, 77–105; Larin 2013, 67–88; Krueger 2014, 17–26; Mellas 2020, 33–40. So notiert beispielsweise Nikolaos Kabasilas, dass die Hymnen und Psalme in die Liturgie integriert wurden, um die Gläubigen zur Tugend zu führen und sie Gott günstig erscheinen zu lassen. Salaville 1943, 69; Ray 2018, 89–91.

Auf die Genesispassage (Gen. 49:9) wird im Morgengottesdienst des Karsamstags in der ersten Stasis verwiesen, die erst am Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jhs. in die Liturgie integriert wird.⁶⁹ Das simultane Auftauchen des Anapesonbildes dürfte kaum ein Zufall sein.⁷⁰ In der Spätzeit der byzantinischen Malerei hat die direkte Umsetzung literarischer Vorlagen, insbesondere von Hymnen, Konjunktur.⁷¹

Während der Laudes auf die Auferstehung am Karsamstag werden nach der dritten Stasis die folgenden Worte gesungen:

Kommt her, lasst uns heute rufen wie der Prophet zu unserem Gott aus Juda, dem schlafenden Sohn. Du liegst und ruhest wie ein Löwe, oh König, wer soll Dich wecken?⁷²

Dieses Idiomelon, welches Sophronios von Jerusalem zugeschrieben wird, ersetzt «ihn» aus Gen. 49:9 mit «König»:⁷³

Τὶς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ.

Obwohl die Exegeten im «ihn» des Genesistextes wohl ebenfalls den König bzw. Christus sahen,⁷⁴ spricht sich Sophronios noch expliziter für Christus als König aus. In einigen Bildlegenden des Anapesonbildes wird diese liturgische Stelle dem Wortlaut des Genesisverses vorgezogen.⁷⁵

Diese Beispiele umschreiben die Phase der mittel- und spätbyzantinischen Zeit, als in der kirchlichen Dichtung das allegorische Bild «Christus – Junger Löwe» und «Tod – Schlaf» wieder aufgegriffen wurde.⁷⁶ Im 13. Jh. wird das Thema des schlafenden Königs auch in der Liturgie paraphrasiert. Wichtig ist festzuhalten, dass Gen. 49:9 sowie Psalm 120(121) vornehmlich in der Liturgie der Fastenzeit genannt werden, miteinander aber in den liturgischen Texten in keiner engen Verbindung stehen, wie dies der Physiologus suggeriert.⁷⁷

Ebenfalls seit der paläologischen Epoche bewirken die Eothina Perikopen einen starken narrativen Einfluss auf die Ikonographie und werden sogar zu einem der wichtigsten Zyklen in den Kirchengeschmückerungen.⁷⁸ Der Erfolg dieser Bilder ist der Lesung der korrespondierenden Perikopen zuzuschreiben, in welchen die theologische Bedeutung der Leidensgeschichte

69 Kirchhoff 1937, 138–44; Mercenier 1947, 224–25; Xydis 1961, 1023; Alexiou 1975, 119–20; Alexiou 2002, 65–66. Das bedeutet, dass der Vergleich Christus – Junger Löwe in der liturgischen Dichtung wieder stärker in den Mittelpunkt rückt.

70 Pallas 1965, 188 (mit den Texten); Todić 1994, 141–42, 152; Haustein-Bartsch 1999, 219.

71 Schellewald 2008b, 64; Gerstel 2019, 113–15.

72 δεῦτε σήμερον, τὸν ἐξ Ἰουδα ὑπνοῦντα θεώμενοι, προφητικῶς αὐτῷ ἐκβοήσωμεν. Ἀναπεσὼν κεκοίμησαι ὡς λέων, τίς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ. Siehe auch: Kirchhoff 1937, 141; Mercenier 1947, 252–53; Xydis 1961, 1023; Ševčenko 1978a, 119–20; Todić 1994, 140–41.

73 Bornert 1966, 210–11. Bornert gibt zu bedenken, dass es sich beim Autor nicht um Sophronios I. (633–639) gehandelt haben kann, sondern eher um Sophronios II., der von ca. 1059 bis kurz nach 1064 Patriarch von Jerusalem war. Diese Zeitspanne korrespondiert besser mit den vier Manuskripten, die den kompletten liturgischen Kommentar von Sophronios (13.–16. Jh.) wiedergeben.

74 Beispielsweise: Theodoret von Kyros: Theodoretus, Interpretatio in Psalmos, PG 80, col. 1429C. Edition: Hill 2001, 279. Prokop von Gaza: Procopius Gazaetus, Εἰς τὴν Ἰένεσιν Ἑρμηνεῖα, PG 87/1, col. 499. Edition: Metzler 2016, 407–08. In zahlreichen alt- wie neutestamentlichen Texten wird der Herr als König charakterisiert: Psalm 9(10):37, Psalm 23(24):8, Psalm 43(44):5, Joh. 18:37. Ladouceur 2006, 49.

75 Berende, Sveti Petar i Pawel (Abb. 44); Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45, 149). Auch in den beiden Manuskripten wird diese Stelle zitiert: Tetraevangelium des Klosters Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12^r (Abb. 13), Serbischer Psalter in München, cod. slav. 4, fol. 98^r (Abb. 31).

76 Xydis 1961, 1026; Pallas 1965, 188.

77 Haustein-Bartsch 1999, 217, 219.

78 Andronikof 1985, 150–66; Janeras 1988, 95–113; Zarras 2006/07, 95–113; Zarras 2011; Zarras 2016, 258–72.

und vor allem der Auferstehung mittels verschiedener Episoden erklärt wird. Diese werden am Gründonnerstag sowie am Karfreitag verlesen.⁷⁹ Für die Visualisierung der Versiegelung und des Bewachens des Grabes Christi (Mt. 27:62–66) wird z. B. in der Transfigurationskirche in Zrze das Anapesonbild verwendet (Abb. 24).⁸⁰

Ab der mittelbyzantinischen Zeit steht in zahlreichen liturgischen Texten und Gesängen die Dualität «menschlicher Tod» und «göttliches Leben Christi» im Vordergrund. Christus ist der inkarnierte Logos, der Löwe, der schläft und dann geweckt wird.⁸¹ Das Anapesonbild passt zu den zeitgenössischen, liturgischen Abhandlungen, es fungiert als visuelle Äquivalenz. Daher ist es nicht verwunderlich, dass das Thema nicht mit ausschliesslich einer einzelnen Textquelle in Verbindung gebracht werden kann.

Unbestritten ist die Tatsache, dass die Liturgie – oder vielmehr das liturgische Ritual – ein wichtiger Schlüssel ist, mit dessen Hilfe das System der Ausschmückung der byzantinischen Kirchen verstanden werden kann.⁸² Bereits die Kirchenväter des 4. Jhs. hoben die andauernde Existenz des Bildes gegenüber dem nur punktuell verlesenen Text im Kirchenraum hervor, insbesondere weil die Bilder verschiedene Aspekte des Textes illustrieren konnten.⁸³ Diese Abhängigkeit erklären im 14. Jh. beispielsweise die liturgischen Kommentare von Nikolaos Kabasilas (ca. 1319–1391), die den Symbolismus während des Offiziums betonen.⁸⁴ Zuerst nennt Kabasilas das gesprochene Wort, dann erklärt er die Liturgie mittels der Bilder. Er beschreibt Wesen und Funktion der liturgischen Gebete, Lesungen, Gesänge und Handlungen und ihre affektive Wirkung auf die Liturgieteilnehmer. Die Gläubigen werden, wie er am Ende des ersten Kapitels bemerkt, von den Bildern stärker inspiriert als von den Worten.⁸⁵ Kabasilas insistiert zudem auf der Partizipation der Gläubigen am Offizium.⁸⁶ Die Liturgie macht das vergangene Erlösungswerk Christi sakramental präsent, wobei die Bilder auf eine dem Ritus analoge, mimetische Weise als Vergewärtigung für das vergangene Geschehen fungieren.

Es war ein Anliegen, die Bilder erklärender und anschaulicher zu gestalten. Reziprok dienen die Bilder des Kirchenraumes in erster Linie zur Veranschaulichung dessen, was in der Liturgie oder in den jeweiligen Festtagsoffizien bildhaft mittels Sprache evoziert wird. Besonders eindrücklich wird dieser Zusammenhang von Simeon von Thessaloniki (ca. 1381–1429) beschrieben, der in seiner mystagogischen Interpretation der Kirchenarchitektur das Kirchengebäude mit dem Kosmos vergleicht. Simeon sieht den einzigen Unterschied zwischen der Kirche im Himmel und der Eucharistie unter den Menschen in der Tatsache, dass unter den Menschen die Messe mittels Symbole erklärt, durchgeführt und verstanden wird.⁸⁷ Die Liturgie auf Erden galt als Abbild der göttlichen Mysterien, der Göttlichen Liturgie, und war geprägt durch den sich dadurch ergebenden mystischen Symbolismus.⁸⁸ Die Feier der Liturgie im Kirchenraum etabliert sich zu einer dramati-

79 Andronikof 1985, 150–66.

80 Todić 2011, 216–21.

81 Xydis 1961, 1026.

82 Spieser 1991, 575–90.

83 Maguire 1987, 8–9; Schellewald 1992, 53; Lange 1999, 13–38, 92, 96–100.

84 Congourdeau 1989; Congourdeau 1990; Velmans 1983, 50–58; Habelea 2002, 249–93; Ray 2018, 89–91. Zu den mystagogischen Aspekten in seinem Werk: Bornert 1966, 215–44.

85 Schulz 1980; Spieser 1991, 577; Taft 2006a, 59–60.

86 Salaville 1943, 65–74. Zum Text: Spieser 1991, 577.

87 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De Sacro Templo*, PG 155, col. 337D, 340AB, 348D, 704BCD, 708C. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 84–85. Zum Text: Schulz 1980, 114–24. Zum Leben und Werk von Simeon von Thessaloniki: Bornert 1966, 245–64; Conostas 2006, 165–67; Taft 2006a, 55; Conostas 2014, 206–08; Ray 2018, 91–94. So assoziiert Simeon von Thessaloniki beispielsweise die drei Hauptteile der Kirche (Narthex, Naos, Sanktuarium) mit dem dreigeteilten Kosmos (Erde, Himmel, Orte weiter als der Himmel) sowie mit den drei Regionen der sichtbaren Welt (Erde, Paradies, sichtbarer Himmel). Zur mystagogischen Interpretation der Kirchenarchitektur ausserdem: Ousterhout 1998, 81–120.

88 Taft 2006a, 55–56; Woodfin 2010, 303–19; Eastmond 2015b, 71–93; Marinis 2021, 255–68.

schen Inszenierung.⁸⁹ Bilder, die durch ihre polyvalenten Aussagen eine vielschichtige, symbolische Bedeutungsebene eröffnen konnten, waren folglich sehr beliebt.

Neben dieser dogmatischen Funktion kam den Bildern noch eine emotionale Rolle zu. Beim Anapesonbild ist der Kontext zur Leidensgeschichte Christi evident, es handelt sich indes nicht um ein narratives Bild des Todes Christi, sondern die Darstellung setzt sich allegorisch und theologisch mit diesem auseinander. Damit ist ein Problem, nämlich wie der auferstandene Körper darzustellen ist, beim Anapesonbild umgangen. Die Bilder der Passion und Auferstehung Christi appellieren an die Pietas und die Sensibilität des Betrachters, sie sollten die Gläubigen emotional sowie intellektuell ansprechen und zu ihrem narrativen Paradigma ein kontemplatives Element hinzufügen.⁹⁰ Dies bedeutet eine Steigerung des Textes, denn das liturgische Ritual ist, insbesondere jenes der Passion, aufgrund der zahlreichen Hymnen und Psalmen auf eine Bildhaftigkeit angelegt. Die grundlegenden Dogmen der Inkarnation und der Passion sind die zentralen Momente der Liturgie,⁹¹ wie dies auch gerade in der Szenenwahl der kleinen Kirchen zu sehen ist. Der Dekor der Kirchen wiederholt die Ereignisse der Liturgie für die Gläubigen.⁹² Der Gläubige war nicht nur Zuschauer, sondern ein aktiver Teilnehmer der Feierlichkeiten.⁹³ Die Performativität der Hymnen können einen Grenzraum eröffnen, in dem die Gläubigen eine polytemporale Vision der Schöpfung, des Sündenfalls, der Inkarnation und insbesondere der Passion erfahren und zu Protagonisten dieser Geheimnisse werden, die sich während der Liturgie vor ihnen entfalten.⁹⁴

Diese Interdependenz zwischen Bild und Wort vergegenwärtigt auch der Christus Anapeson. Die Polyvalenz und Vielschichtigkeit der Lesbarkeit haben Konsequenzen für die Wahrnehmung, sobald die Darstellung nicht als isoliertes Bild betrachtet, sondern den kontextuellen Bezugssystemen sowie der Verortung des Bildes im Raum Rechnung getragen wird. Die Architektur der Kirchen orientiert sich wiederum an der Liturgie,⁹⁵ und auch die während der Liturgie verwendeten Objekte – in Bezug auf den Anapeson ist dies speziell der Aër-Epitaphios – fügen sich ins komplexe Beziehungssystem ein.⁹⁶

Einer der grundlegendsten Zusammenhänge für die Interpretation des Anapesons ergeben sich mit der Theotokos, da sie gleichzeitig die Inkarnation und mittels ihrer Wehklage die Passion symbolisiert. Komplementär forciert der Anapeson als derjenige, der im Grabe ruht, ihre Lamentation. Diese Aussagen werden im Kirchenraum anhand der Worte wie der Bilder evoziert und dramatisiert.

89 White 2015, 47–85.

90 Analog werden gerade in der paläologischen Zeit viele neue liturgische Offizien eingeführt, beispielsweise widmete gegen 1335 Nikephoros Kallistos Xanthopoulos der Theotokos als Quell des Lebens eine Akoluthie, die Aufnahme in das *Pentekostarion* gefunden hat. Das relevante Offizium sollte am Freitag nach Ostern (*Diakainisimos*) gefeiert werden. Kniazeff 1961, 30–31; Velmans 1968, 124; Pallas 1971, 201–02; Talbot 1994, 136–65; Velmans 2002a, 227–28; etach 2009, 261–317; Ousterhout 2009, 229–46.

91 Taft 2006a, 54–55.

92 Spieser 1991, 578–79, 585, 589–90.

93 Larin 2013, 67–88.

94 Zu diesem Aspekt ausführlich: Mellas 2020.

95 Ousterhout 1998, 81–120.

96 Betancourt 2015, 534–35.

2.4 Die Wehklage der Gottesmutter

Die Wehklage der Gottesmutter, der in den Evangelien kaum Beachtung geschenkt wird,⁹⁷ hat bereits seit dem 6. Jh. eine lange literarische Tradition.⁹⁸ Von Beginn an fokussiert die byzantinische Literatur auf die Menschlichkeit der trauernden Gottesmutter. Das erste datierte Beispiel ist das Kontakion des Romanos Melodos aus dem 6. Jh.⁹⁹ In einem dramatischen Dialog zwischen Christus und seiner Mutter werden das Unverständnis über den Tod am Kreuz sowie die Trauer der Mutter akzentuiert. Als Vorbild könnten Romanos zumindest teilweise die poetischen Homilien gedient haben, welche zwar Ephraim Syros (ca. 306–373)¹⁰⁰ zugeschrieben werden, aber nur in einer lateinischen Übersetzung erhalten geblieben sind.¹⁰¹ Das Thema der bewegenden Wehklagen der Theotokos spielte ebenfalls eine grosse Rolle in den Schriften des Maximus Confessor (580–662),¹⁰² des Josef des Hymnenschreibers († ca. 886)¹⁰³ und des Georg von Nikomedien (9. Jh.).¹⁰⁴ Im Unterschied zum Werk des Romanos zeigen die späteren Hymnen die Tendenz, den Kummer der Muttergottes vom Kontext der Kreuzigung zu isolieren.¹⁰⁵ Jene kirchlichen Gedichte, die als *Stavrotheotokia* bekannt sind und regelmässig während des ganzen Jahres im täglichen Ritus gesprochen und gehört wurden, waren ebenfalls ein etablierter Teil der liturgischen Tradition.¹⁰⁶ Bekannterweise können Hymnen und Homilien, die sich im Laufe ihrer Transmission immer wieder verändern, wichtige Elemente der regulären Liturgie werden. Sie bieten den Zuhörern in einem oralen Kontext eine mit Emotionen aufgeladene Vision der Wahrheit.¹⁰⁷ Wohl bereits seit dem 9. Jh. sind reziproke Einflüsse zwischen der Liturgie und den Hymnen für den Karfreitag und den Karsamstag anzunehmen.¹⁰⁸ Wie dies in den Typika des 11. bzw. 12. Jhs. zu verifizieren ist,¹⁰⁹ wurde im Anschluss an die Gesänge der Theotokia

- 97 Johannes macht zwei kleine Hinweise (Joh. 19:25–27, Joh. 20:11), Lukas nennt zwar die Wehklage, er erwähnt allerdings die Theotokos nicht explizit (Lk. 22:27–28).
- 98 Alexiou 1975, 111–18; Maguire 1994, 90–96; Alexiou 2002, 62–78; Allen 2011, 69–88; Tsironis 2011, 179–96; Ševčenko 2011, 248–49.
- 99 Grosdidier de Matons 1964, 158–87; Catafygiotou Topping 1977, 18–37; Koder 2006, 534–54, 757–60; Gador-Whyte 2013, 77–92. Zur Struktur, zum Aufbau und der Bedeutung des Werkes: Alexiou 1975, 11–40, 112–18; Alexiou 2002, 142–45; Koder 2005, 25–48; Mellas 2020, 71–112. Zur Bedeutung der Texte von Romanos Melodos für die Gläubigen: Krueger 2014, 29–65.
- 100 Petersen 1990, 274–81; Koder 2005, 757–60.
- 101 Alexiou 1975, 114–15; Alexiou 2002, 63.
- 102 Bornert 1966, 83–124; Shoemaker 2011, 53–67; Ray 2018, 81–85.
- 103 S. Josephus Hymnographus, *Mariale*, PG 105, col. 1345–49. Alexiou 1975, 116; Conostas 2016, 25–27.
- 104 Georgius Nicomediensis, In SS. Mariam assistentem cruci, PG 100, 1476A–1477B. In diesen Homilien wünscht sich Maria, sie könnte die Qualen anstelle ihres Sohnes ertragen und bittet ihn um ein letztes Trostwort, an welches sie sich in Zukunft erinnern kann. Zu diesen Texten: Alexiou 1975, 116, 121; Kalavrezou 1990, 169–70; Tsironis 1996, 573–77; Cameron 2000, 8–10; Shoemaker 2011, 53–67.
- 105 Diese Werke sind weniger dramatisch, dafür umso pathetischer. Der Muttergottes fehlt die tiefe Menschlichkeit und die Individualität des von Romanos erschaffenen Charakters. Alexiou 1975, 117; Alexiou 2002, 63.
- 106 Den Bezug dieser 256 Hymnen und der Passionsikonographie wurde bereits von Belting festgestellt: Belting 1981, 162. Zu den Texten sowie deren Funktion in der täglichen Feier: Shoemaker 2011, 53–67; Conostas 2016, 21–32. Die Datierung der Hymnen ist nicht gesichert.
- 107 Vor allem Cunningham untersuchte den Kontext und den Aussagewert von Homilien und Hymnen in Bezug auf das Publikum: Cunningham 2011b, 83–98. Die Predigten sind insbesondere hinsichtlich der rhetorischen Methodik bedeutsam. Zur homelitischen Tradition in Byzanz: Cunningham 1990, 29–47; Mellas 2020, 74–81.
- 108 Alexiou 1975, 117; Maguire 1994, 108; Alexiou 2002, 63; Mellas 2020, 79–81. Textbeispiele zu den relevanten Hymnen: Xydīs 1961, 1027–28; Bouvier 1976. Zum Offizium und Zeitpunkt, wann welche Texte gelesen werden: Janeras 1988, 431–33.
- 109 Pallas 1965, 30–31; Belting 1981, 155–58; Todić 1994, 143. So im Typikon des Evergetisklosters aus dem 11. Jh.: Barber 1994, 204–06; Jordan 2000, 454–506; Jordan 2005, 494–505; und im Typikon des griechischen Salvatorklosters in Messina aus dem 12. Jh.: Arranz 1969, 236–39.

im Frühgottesdienst am Karfreitag das Kontakion des Romanos vorgetragen: «Kommt lasst uns preisen jenen, der für uns gekreuzigt wurde!»¹¹⁰ In diesem Offizium wurde auch die Homilie Georgs von Nikomedien verlesen.¹¹¹ Das Offizium gipfelt im 14. Jh. im *Kanon Threnodes*, dem Klagegesang der Gottesmutter an der Karfreitagsvesper (*Apodeipnon*), der wahrscheinlich mit dem Kanon des Simeon Metaphrastes identisch ist.¹¹² Am Karfreitag findet kein Messopfer statt, den Kern der Gebetsgottesdienste des Karfreitags stellen die Verehrung des Hl. Kreuzes und die Erinnerungsfeier der Grablegung dar (*Epitaphios Threnos*). Der präzise Ursprung dieser Bestattungszeremonie bleibt gleichsam unsicher und es ist anzunehmen, dass sich diese Zeremonie während der Jahrhunderte weiterentwickelt hat.¹¹³

Die meisten Verse des *Kanon Threnodes*, der die Geschehnisse zwischen dem Tod am Kreuz und der Grablegung Christi erörtert, sind der Muttergottes in den Mund gelegt und beschreiben ihren Kummer.¹¹⁴ Sie spricht kurze Sätze, die sich zumeist auf die Vergangenheit beziehen.¹¹⁵ Der Kanon behandelt das Thema bildlich, lyrisch und beinahe mystisch: Er pointiert Antithesen wie Leben und Tod, Gott und Mensch sowie Mensch und Natur. Die Trauer der Muttergottes ist in den Kontext der universalen Lamentation des Menschen und der Natur gesetzt.¹¹⁶ Eine Passage daraus setzt den Tod Christi explizit mit dem vorübergehenden Schlaf in Verbindung:¹¹⁷

Mit der Neigung Deines göttlichen Nackens schläfst Du, mein Erlöser, am Holz den lebendbringenden Schlaf. Die ganze Schöpfung ist erschüttert, und es erzittern die himmlischen Heerscharen der Engel, wenn sie Dich im Fleische leiden sehen.¹¹⁸

Diese Enkomia¹¹⁹ wechseln sich mit Stellen aus dem Psalm 118(119), dem *Amomos*, ab.¹²⁰ Zudem wurde das bekannte Kontakion von Kosmas Melodos verlesen:¹²¹

Alas! Die Prophezeiung des Simeon ist vollbracht. Dein Schwert sticht durch mein Herz, Emmanuel.¹²²

- 110 Belting 1981, 156–57; Schellewald 2008b, 56–57; Mellas 2020, 81–82. Das Porträt des Hl. Romanos Melodos als Diakon ist insbesondere in den kretischen Bildprogrammen beliebt, was auf die Bedeutung seiner Texte auf die byzantinische Liturgie schliessen lässt. Tsamakda 2012, 61–63.
- 111 Arranz 1969, 239.
- 112 Simeon Metaphrastes, Oratio in lugubrem Lamentationem sanctissimae Deiparae, PG 114, col. 209A–218C, bes. 209A und 216B. Das älteste Manuskript mit dieser Zuweisung datiert ins 14. Jh. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 30–33; Alexiou 1975, 122; Maguire 1980/81, 267–68; Belting 1981, 157, 161; Hörandner 1981, 91–111; Janeras 1988, 227–28; Maguire 1994, 98–100; Todić 1994, 145, 148; Alexiou 2002, 65–66, 68; Schellewald 2008b, 56–57; Ševčenko 2011, 247–50. Andere Namen für diesen Kanon in den Quellen (zitiert nach Ševčenko): *kanon threnodes*, *kanon threnetikos*, *kanon eis ton epitaphion threnon*, *kanon eis ton threnon tes hyperagias Theotokou*.
- 113 Alexiou 1975, 120–21; Alexiou 2002, 77. Der *Epitaphios Threnos* wird heute noch ausgeübt, variiert allerdings je nach Region.
- 114 Neben den erhaltenen Texten von Simeon Metaphrastes sind auch jene von einem Nikolaos, einem Patriarchen von Konstantinopel (wahrscheinlich Nikolaos I. Mystikos, † 925), bekannt. Zu den erhaltenen Manuskripten und Editionen: Ševčenko 2011, 247–48.
- 115 Maguire 1994, 96–97.
- 116 Alexiou 1975, 119–21; Alexiou 2002, 65–66.
- 117 Alexiou 1975, 120.
- 118 Simeon Metaphrastes, Oratio in lugubrem Lamentationem sanctissimae Deiparae, PG 114, col. 217. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 188–89; Maguire 1977, 161; Hörandner 1981, 91–111.
- 119 Der älteste Codex (Athos, Vatopedi, 1199), der diese Enkomia (Megalyria) des *Epitaphios Threnos* enthält, wird auf das Jahr 1346 datiert. Xydis 1961, 1027; Pallas 1965, 39–41; Schellewald 2013, 327.
- 120 Touliafos-Banker 1984, 200–11; Janeras 1988, 423–24. Der *Amomos* selbst ist ein standardisiertes Element des *Orthros* im Offizium an jedem Samstag.
- 121 Kazhdan 1999, 107–26; Constan 2016, 16.
- 122 Cosmas Hierosolymitanus, Hymni, PG 98, col. 511. Mercenier 1947, 213–18; Mother Mary/Ware 1977, 422; Maguire 1980/81, 268; Weyl Carr 1993/94, 244–45. Das Schwert wird eindeutig auf die Passion bezogen: Kartsonis 1986, 103.

In den Texten (Homilien, *Kanon Threnodes*) wird insbesondere die Trauer bei der Beweinung Christi mit vielen Emotionen evoziert. Dies gilt ebenfalls für die Darstellung des Threnosthemas in der Kunst.¹²³ Die Mimik der Theotokos sowie von Johannes und Josef von Arimathäa ist von grossem Kummer geprägt, zum Teil begleiten zudem weinende Frauen die Szenerie.¹²⁴ Die Beweinung Christi wird dabei im Kirchenraum oft mit der Geburt Christi parallelisiert.¹²⁵ Dies konnte Maguire in der Georgskirche in Kurbinovo (1191) aufzeigen, bei der das Programm mittels der symbolischen und komplexen Gegenüberstellung der Narrationen mit dem Ziel der Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den Wänden ausgelegt wurde.¹²⁶ Das Arrangement der Malereien in Kurbinovo hebt die Threnosszene im Zentrum der Nordwand hervor und stellt sie direkt der Geburt Christi auf der Südwand gegenüber. Zudem sind die bergigen Hintergründe der beiden Kompositionen ähnlich konzipiert, auf beiden ist eine Höhle zu erkennen.¹²⁷ Dieselbe Analogie wie im Bild wird im Text von Germanos in seiner *Historia mystagogica* ausgedrückt:

In einer Höhle bist Du auf der Welt erschienen, in einer Höhle verschwindest Du von der Welt.¹²⁸

Er vergleicht die Prothesis mit der Geburtshöhle und die Hauptapsis mit der Grabeshöhle und setzt damit den Ort der Gabenbereitung mit der Kreuzigung in Verbindung. Diese Diskrepanz zwischen Geburts- und Todesverständnis bestimmt den Inhalt der liturgischen Symbolik.¹²⁹

2.5 Der Epitaphios Threnos

Der früheste Bestattungsritus, der *Epitaphios Threnos*, ist bereits im Konstantinopler Typikon des Theotokos Evergetisklosters aus dem 11. Jh. fassbar.¹³⁰ Das Typikon unterrichtet uns, welcher Text wo in der Kirche von wem zu welchem Offizium verlesen wird. Auch im Typikon des Salvatorklosters in Messina (1131) werden diese Texte genannt.¹³¹ Der *Epitaphios Threnos* wird von der Klage der Gottesmutter (*Kanon Threnodes*) begleitet. Diese erweiterte Zeremonie des *Megas Hesperinos* gehörte zum Ritus am frühen Karsamstag (*Orthros*), d. h. zur Einleitung zu den Offizien des Passionszyklus. Ausserdem werden darin noch andere – z. T. bereits weiter oben genannte – liturgische Predigten und Gesänge zitiert, die das Thema um den Tod Christi variieren und regelmässig den Vergleich mit dem schlafenden Löwen herstellen, der mit dem Anapeson visualisiert wird.¹³² Der liturgische Zusammenhang der relevanten Textstellen ver-

123 Maguire 1994, 91–108. Zum Threnos s. Kap. 3.4.

124 Hadermann-Misguich 1975, 155–59; Sinkević 2000, 50–52. Zur Bedeutung der Szene: Belting 1980/81, 1–17.

125 Zarras 2016, 246–67.

126 Hadermann-Misguich 1975, 109–18, 155–58, 539–40, Abb. 44, 46–47, 74, sch. 3–4, n. 24, 33; Maguire 1994, 102–06, Abb. 98–105.

127 Hadermann-Misguich 1975, 532, Abb. 46, 74.

128 S. Germanus Archiepiscopus, Ἱστορία Ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία, PG 98, col. 388. Für den Text: Bornert 1966, 135–42; Mango 1972, 141–43. Zur Interpretation: Schulz 1980, 121; Taft 1980/81, 45–75; Meyendorff 1985, 58, 84; Maguire 1994, 104; Altripp 2002, 33; Ray 2018, 85–87.

129 Auch für Theodor von Andida sowie für Simeon von Thessaloniki war die Prothesis ein Abbild Bethlehems bzw. der Geburtshöhle. Walter 1982, 210–11; Marini 2014, 32, 34. Theodor von Andida, PG 140, 429C; Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, De sacra liturgia, PG 155, col. 264C, 384AB. Michael Psellos stellt diesen Vergleich ebenfalls in einem didaktischen Gedicht her. Zum Gedicht: Bornert 1966, 207–20; Wybrew 1989, 139–44.

130 Pallas 1965, 30–31; Belting 1981, 142–98; Maguire 1994, 97–102; Barber 1994, 204–06.

131 Arranz 1969, 236–39.

132 Xydis 1961, 1023–27; Pallas 1965, 30–31; Belting 1981, 155–58; Todić 1994, 141–43. Diese Informationen

leiht dem Anapeson eine enorme Aktualität und einen unmittelbaren Realismus. Insbesondere die Integration der bereits genannten ersten Stasis, in welcher im Morgengottesdienst des Karstags auf Gen. 49:9 verwiesen wird, in die Liturgie am Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jhs. dürfte einen entscheidenden Effekt auf die simultane Ausbildung des Anapesonthemas gehabt haben.

Wie ein Löwe, Herr, bist Du entschlafen, und wie ein Löwenkind, stehst Du auf vom Tode.¹³³

Die Entstehungsgeschichte des Ritus des *Epitaphios Threnos* lässt sich anhand schriftlicher Quellen, zumeist Typika, nachvollziehen.¹³⁴ Das Troparion *Oh edler Josef*, welches am Karfreitag nach dem *Apodeipnon* gesungen wird, wurde zu Beginn des 14. Jhs. in die Passionsliturgie eingefügt.¹³⁵ Somit ist anzunehmen, dass es im 14. Jh. einen ausgeweiteten Ritus des *Epitaphios Threnos* gibt, während dem die Klagelieder der Muttergottes gesungen werden.¹³⁶ Im 14. Jh. oder vielleicht schon früher wird der *Epitaphios Threnos* nicht mehr im *Orthros* des Karstags, sondern in der Nacht vom Karfreitag auf den Karstags zelebriert.¹³⁷ Dass sich das voll entwickelte Ritual des *Epitaphios Threnos* nicht ohne Widerstand und wohl erst zu Beginn des 14. Jhs. auch in den weltlichen Kirchen mit einer gewissen Unverbindlichkeit durchsetzt, lässt sich aus einigen Briefen des Patriarchen Athanasios I. (1289–1293 und 1303–1310) rekonstruieren.¹³⁸ Der Patriarch fordert in seinem Text, der von der Enkomia inspiriert ist, den Kaiser auf, am Ritus teilzunehmen und somit den Schmerz mit der Gottesmutter zu teilen.¹³⁹ Obschon man diesem Passionsoffizium zu Beginn wohl mit Reserviertheit begegnet ist, waren die Enkomia des *Epitaphios Threnos* – die dem Typikon der Theotokos Evergetisklosters zufolge bereits im 11. Jh. von einer monastischen Gemeinschaft gesungen und gehört wurden – dennoch spätestens im 14. Jh. auch einer weltlichen Zuhörerschaft bekannt.¹⁴⁰ Die Briefe des Athanasios I. konkretisieren allerdings keine Prozession mit dem Aër-Epitaphios, der anstelle von Christus zum Grabe getragen wurde. Nichtsdestotrotz kann angenommen werden, dass sich die Entwicklung des *Epitaphios Threnos* im Rahmen des Grossen Einzugs vollzogen hat.¹⁴¹

sind im Codex Athen, Nationalbibliothek, Nr. 788 erhalten, der die liturgische Ordnung für das Kloster der Gottesmutter Evergetis in Konstantinopel (11. Jh.) wiedergibt. Jordan 2000, 454–506; Jordan 2005, 494–505, bes. 497.

- 133 Mercenier 1947, 224–25; Xydis 1961, 1023; Alexiou 1975, 119–20; Todić 1994, 141–42; Alexiou 2002, 65–66.
- 134 Pallas 1965, 31–38; Taft 1975, 217–18; Andronikof 1985, 150–85; Boycheva 2003, 170–72.
- 135 Narration Iosephi rescripta. Pallas 1965, 43; Taft 1975, 218, 244–49; Belting 1981, 157; Andronikof 1985, 166; Gounelle 2008, 52–53; Schellewald 2013, 326; Taft/Parenti 2014, 389–92. Das Troparion lautet: «Der edle Josef nahm Deinen heiligen Leichnam vom Holze herab und hüllte ihn in reines Linnen und würzige Kräuter ein, dann besorgte er ihn und setzte ihn in einem neuen Grab bei». Die späte Integration wurde von Gounelle nachgewiesen: Gounelle 2008, 52–53. Alexiou hatte diese bereits vermutet: Alexiou 1975, 124–29.
- 136 Zur Ausbildung des Ritus des *Epitaphios Threnos*: Taft 1975, 216–19; Walter 1982, 161–63; Maguire 1994, 101; Ševčenko 2011, 249–62; Taft/Parenti 2014, 389–92. Zu diesen Gesängen: Alexiou 1975, 119–29; Alexiou 2002, 62–78. Zur Verwendung dieser Lieder während der Liturgie: Raasted 1997, 356–66.
- 137 Die Gründe für diese Änderung sowie der genaue Zeitpunkt des Wechsels sind unbekannt: Taft 1975, 217–18; Janeras 1988, 393, 401–02; Taft 1995a, 24, 31–32; Taft 1995b, 91–92; Ševčenko 2011, 262.
- 138 Pallas 1965, 38–39, 64–65, 230 (die Briefe werden im Appendix auf 299–307 publiziert); Maguire 1980/81, 267; Belting 1981, 158; Janeras 1988, 397–99; Taft 1995b, 84–87. Der Patriarch Athanasios I. schreibt zu diesem Thema verschiedene Briefe an den Kaiser sowie an das Volk (Brief 52 und 71). Talbot 1973, 11–28; Talbot 1975, 116–19, 178–79.
- 139 Janeras 1988, 423–24.
- 140 Pallas 1965, 62–65, 188; Alexiou 1975, 119. Zur Evolution der Liturgie in Zusammenhang mit dem Evergetistypikon: Taft 1994, 274–93.
- 141 Janeras 1988, 400; Spatharakis 1996, 296–97.

2.6 Der Grosse Einzug

Trotz des allmählichen Rückgangs der Prozessionen im Freien nach dem 7. Jh. behielt der byzantinische Ritus seinen Prozessionscharakter im Innenraum.¹⁴² Das wichtigste Element des Ritus war die Göttliche Liturgie, die sich durch zwei Prozessionen – den Kleinen sowie den Grossen Einzug – auszeichnete. Der Kleine Einzug war der erste Gang des amtierenden Bischofs oder Priesters mit dem Evangelienbuch vom Narthex in den Naos,¹⁴³ und beim Grossen Einzug wurden die Gaben von der Prothesis, wo Brot und Kelch zu Beginn der Liturgie vorbereitet wurden, in den Narthex getragen und dann über den Naos und die Königspforte zum Bema zurückgebracht.¹⁴⁴ Diese multisensorische Prozession, welche den Einzug nach Jerusalem sowie den Weg zum Golgotha am Karfreitag symbolisiert, wurde von Gesängen und Gerüchen (Weihrauch) bereichert.¹⁴⁵

Obschon in den byzantinischen Quellen unterstrichen wird, dass die Liturgie das gesamte Leben Christi umfasst, ist der Fokus beim Grossen Einzug auf die Passion und die Auferstehung gelegt.¹⁴⁶ Der Cherubikos Hymnos (Χερουβικὸς ὕμνος), der während des Einzugs der Gaben gesungen wird, preist das ewige Königreich Christi.¹⁴⁷ Die Mystagogie überträgt die Symbolik der Handlungen, die der Kreuzigung und dem Begräbnis Christi vorausgehen, auf die Prozession von Brot und Wein, auf die liturgischen Objekte sowie den Aër und auf deren Darbringung auf den Altar. So erinnert die Trageweise des Aër während des rituellen Trauergesangs an die Kreuztragung Christi auf dem Weg zum Golgotha.¹⁴⁸ Die teilnehmenden Gläubigen haben die Möglichkeit, in die Klagegesänge emphatisch einzustimmen und damit ihrer eigenen Trauer Ausdruck zu verleihen. Sie übernehmen die Rolle der Myrophoren – damit ist eine Partizipation der Gläubigen intendiert.¹⁴⁹ Diese Zeremonie fand jede Woche während der Eucharistie statt.¹⁵⁰ Auf vielen der Aëres gibt es Stifterinschriften, die als liturgische Fürbittformeln zu verstehen sind. Sie beziehen sich auf den Brauch, den Cherubikos Hymnos während des Einzugs der Gaben rhythmisch mit Kommemorationen für Lebende und Verstorbene zu unterbrechen.¹⁵¹

142 Taft 1980/81, 52–54; Marinis 2014, 15–16.

143 Mathews 1971, 108, 125–49; Descoedres 1983; Marinis 2014, 68, 70–71.

144 Pallas 1965, 2, 36, 40; Mathews 1971, 155–62; Alexiou 1975, 77–78; Taft 1975, 178–215; Belting 1981, 189–96; Descoedres 1983, 130–48; Janeras 1988, 393–402; Taft 1995b, 87–91; Boycheva 2003, 170–73; Gerov 2006a, 148–50; Marinis 2010, 285–86, 294; Marinis 2014, 22–23; Marinis 2021, 259–60. Nach der Ordnung des *Orthros Asmatikos* wird der *Amomos* im Narthex gesungen, daher wird vermutet, dass die Prozession durch den Narthex verlief.

145 Die wichtige Rolle der Bewegungen im Kirchenraum während der byzantinischen Liturgie lässt sich ansatzweise an den viel später entstandenen, detaillierten Skizzen des Mönches Vasily Grigorovich Barsky (1701–1747) aus Kiew nachvollziehen. Barsky 2010. Zur Bedeutung der Sinne während der Eucharistie: James 2004, 522–34. Zur synästhetischen Erfahrung der Bilder während des Ritus: Pencheva 2006, 631–55; Caseau 2013, 59–77. Zum musikalischen Rahmen der Prozessionen: White 2015, 86–119.

146 In verschiedenen Kommentaren zur byzantinischen Liturgie interpretieren die Autoren die Prozession als Mimesis der Passion Christi. Bornert 1966, 239; Mathews 1971, 155–58; Taft 1975, 35–40, 178, 244–48; Woodfin 2011, 378. Im Gegensatz dazu ist Nicolas Cabasilas einer der seltenen Kommentatoren, welche die rein praktische Funktion des Grossen Einzugs betonten: Die Gaben mussten auf den Altar gebracht werden.

147 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De sacro templo*, PG 155, col. 340; Marinis 2014, 22–23. Der Cherubikos Hymnos wird wahrscheinlich im 6. Jh. unter Justin II. eingeführt und seit dem 12. Jh. während des Grossen Einzugs intoniert: Taft 1975, 69, 119–48; Taft 1980/81, 54; Taft/Parenti 2014, 155–205.

148 S. Sophronius, *Comment. Iiturg.* 13, PG 87/3, col. 3981–4001. Zur Prozession: Taft 1975, 178–215; Marinis 2021, 259–60. Die Trageweise konnte variieren.

149 Ousterhout 2009, 229–46.

150 Taft 1975, 216–19; Taft 2000b, 103–32; Woodfin 2011, 379–80.

151 Zu den Kommemorationen während des Cherubikos Hymnos: Taft 1975, 227–34. Zu den Stifterinschriften auf den Aëres-Epithaphoi: Ćurčić 1991, 251–72; Boycheva 2017, 202–15.

Um 1380 hat Demetrios Gemistos den Grossen Einzug beschrieben.¹⁵² Seine Diataxis basiert auf dem einflussreichen und detaillierten Werk von Philotheos Kokkinos. Dieser zeichnete seine Diataxis als Abt des Klosters Lavra auf dem Berg Athos zwischen Frühling 1342 und Juni 1345 auf. Nachdem er 1354 Patriarch von Konstantinopel wurde, gewann sein Werk an Prestige und Verbindlichkeit.¹⁵³ Im Gegensatz zu früheren Diataxis hat Philotheos die Rubriken in den Text der Liturgie selbst eingefügt, und zwar an der richtigen Stelle zwischen den Gebeten, wodurch die Entwicklung der liturgischen Formeln zu ihrer heutigen Gestalt abgeschlossen wurde. Er befasste sich auch mit der Trageweise des grossen Aër beim Grossen Einzug.¹⁵⁴ Im Gegensatz zur Diataxis von Philotheos Kokkinos und früheren Diataxis, wonach der Hauptzelebrant allein den Aër von den Schultern des Diakons nimmt, um die eucharistischen Gaben damit zu bedecken, beziehen sich die entsprechenden Rubriken im Werk von Demetrios Gemistos eindeutig auf das grosse Format des liturgischen Tuches. Zudem geben sie an, dass alle Zelebranten den Aër-Epitaphios halten und das Troparion singen, während der Patriarch Kelch und Patene auf den Altar stellt.¹⁵⁵ Aufgrund der Grösse handelt es sich nicht mehr um das Parament, welches die Gaben bedeckt, sondern um den Epitaphios, der anstelle von Christus zum Grabe getragen wird.¹⁵⁶

In einem liturgischen Manuskript aus dem 11. Jh. treten Engel mit den Gaben zum Altar,¹⁵⁷ aber erst seit dem 14. Jh. kommen Darstellungen der Göttlichen Liturgie mit dem Aër-Epitaphios auch in der Monumentalkunst vor.¹⁵⁸ Diese Prozession widerspiegelt realistisch die irdische Liturgie des Grossen Einzugs, bei dem die Gaben sowie der Aër-Epitaphios von Engel-Diakonen zum Altar getragen werden.¹⁵⁹ Im 14. und 15. Jh. wird die Göttliche Liturgie beispielsweise im Tambour in der Muttergotteskirche in Gračanica (1321),¹⁶⁰ in der Kuppel der Hodegetria in Peć (um 1337),¹⁶¹ im Hilandarkloster auf dem Berg Athos (1321),¹⁶² in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349),¹⁶³ in der Prothesis der Peribleptoskirche in Mistra (um 1370),¹⁶⁴ in der Apsis

152 Taft 1991, 619; Taft 1995c, 193.

153 Philotheos cpolitanus Patriarcha, *Ordo sacri ministrii*, PG 154, col. 745–66. *PLP*, 5, 204–06, n. 11917; Taft 1975, XXXVI–XXXVII, 200–03; Schulz 1980, 165–66; Taft 1988, 192–94; Taft 1992, 191, 257–75; Taft 1995c, 191–94; Boycheva 2003, 176; Rentel 2005, 363–85.

154 Zur Stelle aus der Diataxis des Philotheos Kokkinos, der zwei verschiedene Trageweisen angibt: Rentel 2005, 368–69; Betancourt 2015, 507; Tomič Đurić 2015, 139–40.

155 Taft 1975, 244, Anm. 122; Tomič Đurić 2015, 142.

156 Boycheva 2017, 192–219.

157 Stavrou 109, Bibliothek des Griechisch-Orthodoxen Patriarchat in Jerusalem. Grabar 1954, 163–99; Schulz 1980, 141–42; Kepetzi 1982, 443–51; Spatharakis 1996, 302–03, Abb. 15; Marinis 2017, 310–18.

158 Ștefănescu 1936; Dufrenne 1968, 303; Schulz 1980, 175, 209–14; Walter 1982, 217–21; Spatharakis 1996, 293–335; Papamastorakis 2001, 135–65; Jolivet-Lévy 2009, 194–200; Tsamakda 2012, 156–60; Tomič Đurić 2014, 129–42; Betancourt 2015, 496–520; Marinis 2021, 255–68. Eine unikate Darstellung des Epitaphios ohne Prozession ist in der Zoodochos Pege Kirche in Samari (Ende 13. Jh.) erhalten. Grigoriadou-Cabagnols 1970, 182–85; Scheven-Christians 1980, 12, 149–51, Taf. 39; Gerstel 1999, 19, 68, Abb. 90; Schellewald 2013, 332, Abb. 3. Die über der Darstellung geschriebene Inschrift (Joh. 6:56: «Derjenige, der mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, ist in mir und ich in ihm») schlägt eine Brücke zu den während der Eucharistie vor der Kommunion gesprochenen Worten. Damit ist das Bild direkt mit dem sakralen Aspekt der Eucharistie verbunden: Walter 1982, 206, 232–33, 237–38. Inhaltlich stimmt die Beischrift mit jener auf den Halberstädter Kalymmata überein: Foss 1991, 1097.

159 Dufrenne 1970, 33; Woodfin 2010, 313; Spatharakis 1996, 306; Tomič Đurić 2014, 128–29; Woodfin 2014, 36–39; Tomič Đurić 2015, 138–45.

160 Hallensleben 1963, 60–64, 158–60; Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963, 36–37, 316–45; Todić 1988; Subotić 1998b, 63–78.

161 Petković 2009, 30–32. Ein Engel trägt den Epitaphios über den Schultern. Die Kirche wurde unter dem Erzbischof Danilo II. ausgeschmückt, der 1337 starb.

162 Die Wiedergabe im Hilandarkloster auf dem Berg Athos wurde allerdings 1803/04 übermalt: Marković 1998, 221–42; Toutos/Fousteris 2010, 191.

163 Ștefănescu 1936, 73–76; Gabelić 1998, 51–59; Papamastorakis 2001, 144, Abb. 104.

164 Millet 1910, Taf. 113, 1; Ștefănescu 1936, 73–77; Dufrenne 1968, 297–310; Dufrenne 1970, 14, 33, Schema XVIII a/b, planches 29–30, Abb. 62; Boycheva 2003, 175, Abb. 8; Woodfin 2004a, 296; Schellewald 2013, 328–29.

der Demetrioskirche im Markovkloster (1376/77),¹⁶⁵ in der Antonioskirche in Brontisi (1420–1430)¹⁶⁶ sowie in der Pantanassa in Mistra (1428)¹⁶⁷ abgebildet, wobei die Trageweise des Aër-Epitaphios variieren kann. Im Markovkloster tragen die Engel-Diakone den Stoff beispielsweise um ihre Schultern (Abb. 2).¹⁶⁸

Die Körperhaltungen der Engel entsprechen in jedem Fall den in den spätbyzantinischen Diataxis festgelegten Haltungen.¹⁶⁹ Während des feierlichen Einzugs kann das Tuch auch über den Köpfen getragen werden, nach Simeon von Thessaloniki repräsentiert diese Trageweise das Himmelsgewölbe.¹⁷⁰ Die Engel reflektieren die weltlichen Normen und der Einzug symbolisiert das Kommen des Reiches Gottes.¹⁷¹



2 Markov Manastir, Demetrioskirche. Engel-Diakone tragen einen Epitaphios. Apsiswand. Manuela Studer-Karlen.

2.7 Der Aër-Epitaphios

Der Epitaphios hat sich am Ende des 13. Jhs. aus dem Aër entwickelt, welcher während der Liturgie den Kelch und die Patene bedeckte und auch beim Grossen Einzug, dem Zeugnis von Philotheos Kokkinos folgend, mitgeführt wurde.¹⁷² Um 1300 wird der Epitaphios als liturgisches Element des Karsamstagsgottesdienstes spezifiziert,¹⁷³ also simultan zur Einführung des Ritus des *Epitaphios Threnos*.¹⁷⁴ Die häufige Darstellung des Christus Amnos auf den Aëres-Epitaphioi widerspiegelt den Bestattungsritus.¹⁷⁵ Weitere ikonographische Details, wie etwa die Rhipidia haltenden Engel-Diakone in den Ecken, nehmen auf den eucharistischen Kontext des Grossen Einzugs Bezug.¹⁷⁶ Die Stoffe geben dem versteckten Symbolismus der Liturgie eine materialistische Bildlichkeit. Der Epitaphios wurde nicht ausschliesslich nur am Karsamstag verwendet, sondern behielt vielmehr weiter seinen Zweck als normaler

165 Gavrilović 1999, 145–59; Bogevska 2011, 1–21; Tomić Đurić 2012, 303–31; Tomić Đurić 2014, 123–42; Tomić Đurić 2015, 129–50.

166 Spatharakis 1996, 293–335; Ranoutsaki 2011, 80–93, Abb. 23–24.

167 Dufrenne 1970, 11, 25–26, Abb. 38; Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 65–90 (das Sanktuarium wurde im 17.–18. Jh. mit Respekt vor den originalen Themen übermalt).

168 Tomić Đurić 2015, 138–39, Abb. 11. Sie geht auf die diversen Trageweisen ein.

169 Taft 1975, 206–07; Woodfin 2010, 313.

170 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de divino templo*, PG 155, col. 728AB. Edition: Hawkes-Teeple 2011, 184–85, 234–35. Zum Text: Schulz 1980, 193–94.

171 Ševčenko 2006b, 137.

172 Gonosova 1991, 27; Ćurčić 1991, 251–72; Papas 1995, 783–97; Boycheva 2003, 170–73, 176–77; Woodfin 2004a, 295–98, 312–18; Ševčenko 2006b, 130–21, 152; Muthesius 2009, 190–94; Boycheva 2017, 192–219. Simeon von Thessaloniki nennt den Epitaphios als Synonym zum Aër: Hawkes-Teeple 2011, 234–35.

173 Millet 1939, 86; Johnstone 1967, 25–26, 114–28; Taft 1975, 216–19; Belting 1990, 152–54, 158, 189–89; Belting 1980/81, 6, 12–15; Janeras 1988, 400–01; Spatharakis 1996, 296–97; Boycheva 2003, 169–71; Woodfin 2004a, 296.

174 Pallas 1995, 792; Ševčenko 2006b, 152. Höchstwahrscheinlich wurde der Gebrauch des Epitaphios während der Prozession auf dem Berg Athos geprägt: Betancourt 2015, 533–34.

175 Über die Wechselbeziehungen der Bilder des Amnos und des toten Christus auf dem Epitaphios, der seinerseits auf den Anapeson einwirkte: Walter 2000a, 229–42; Boycheva 2003, 174; Ševčenko 2006b, 136; Boycheva 2017, 196–98. Zu anderen Bildern, welche auf den Epitaphioi auftreten können: Boycheva 2017, 198–201.

176 Pallas 1995, 792–93; Woodfin 2004a, 296; Schellewald 2013, 334. Die Engel tragen auch die Kleider der byzantinischen Diakonen: Sticharion und Orarion.

Aër beim Grossen Einzug bei. Somit ist es sehr schwierig, insbesondere bei den älteren Tüchern, eine Unterscheidung zwischen Aër und Epitaphios zu treffen. Es scheint allerdings, dass gerade die vorzugsweise Verwendung des Aër mit der Darstellung des Amnos in der Karsamstagsliturgie diesen Aër zum Epitaphios wandelte, also als szenisches Element des Ritus des *Epitaphios Threnos*.¹⁷⁷ Wenn der Aër-Epitaphios nicht im Ritus gebraucht wurde, war er in der Nähe des Grabes aufgehängt und wurde als symbolisches Grab Christi wahrgenommen.¹⁷⁸

Die Gründe der Umwandlung des Aër zum Epitaphios können sowohl an der historischen Entwicklung der Liturgie liegen, d. h. besonders an der Entwicklung des Ritus der Prothesis als eigenständiger liturgischer Dienst und der Entwicklung der Grossen Einzugsprozession im 14. und 15. Jh. und ihrer symbolischen Deutung als liturgische Inszenierung der Grablegung Christi, als auch in der Notwendigkeit einer sichtbaren und erklärenden Interpretation der orthodoxen Auffassung vom Wesen des eucharistischen Opfers zu einer Zeit, als die Union von Lyon (1274) von der byzantinischen Kirche abgelehnt worden war.¹⁷⁹

Die ältesten erhaltenen Epitaphioi lassen sich um 1300 datieren.¹⁸⁰ Auf dem Epitaphios in Thessaloniki (um 1300) wird die Apostelkommunion in den Seitenpanelen, die das zentrale Bild des Threnos flankieren, aufgenommen, wodurch eine stärkere Bindung an die Eucharistie bzw. an das Opfer Christi erfolgt ist.¹⁸¹ Auffällig ist allerdings, dass, entgegen den meisten Apostelkommunionsdarstellungen, die Darreichung des Weines auf der rechten Seite des Betrachters und die Darreichung des Brotes auf der linken Seite angeordnet sind.¹⁸² Damit kann ausgeschlossen werden, dass die beiden Seitenfragmente ursprünglich, wie etwa die Poterokalymma und Diskokalymma in Halberstadt (1185–1195), als Aër benutzt wurden und erst zu einem späteren Zeitpunkt mit dem mittleren Panel vereint wurden.¹⁸³ Vielmehr ist anzunehmen, dass diese originale Komposition gerade im Kontext des Grossen Einzugs eine wichtige Funktion hatte.¹⁸⁴ Wie Betancourt nachweisen konnte, ist der Grund der Anordnung darin zu suchen, dass der Stoff um den Körper des Priesters oder des Diakons drapiert gewesen war.¹⁸⁵

Ein grossartiges Werk kirchlicher Stickkunst ist das Leinentuch des Metropoliten von Skopje (1346), Jovan, aus der Zeit um die Mitte des 14. Jhs. Es wird im Hilandarkloster aufbewahrt.¹⁸⁶ Neben der üblichen Darstellung des toten Christus auf der Bahre, der von Engeln beweint wird, sind auf diesem Textil die Verse der Enkomia des *Epitaphios Threnos* eingestickt, die vom entschlafenen Christus sprechen. Das dargestellte Bild und die Inschriften auf den Paramenten eröffnen viele Wechselbeziehungen zum Ritus des *Epitaphios Threnos* und unterstreichen die bedeutende Funktion dieser Stoffe während der Liturgie.

Im 14. und 15. Jh. wurde den athonitischen Klöstern, dem Erzbistum Ohrid sowie hochrangigen Geistlichen oder weltlichen Persönlichkeiten eine beträchtliche Anzahl von Aëres-

177 Die meisten Aëres-Epitaphioi haben eine Grösse von 200 cm x 130 cm. Pallas 1995, 784; Boycheva 2017, 194.

178 Ćurčić 1991, 251–72; Boycheva 2017, 196.

179 Meyendorff 1974b, 103–14; Cormack 2006, 116–20; Boycheva 2017, 196, 218–19. Zum historischen Kontext des Konzils: Nicol 1994, 72–106.

180 Beispiele von erhaltenen Tüchern: Millet 1939, 87–109, Taf. CLXXVI–CCVI; Pallas 1995, 790–803; Boycheva 2003, 169–94; Woodfin 2004a, 312–18; Schellewald 2013, 341–48.

181 Bouras 1987, 211–31; Muthesius 2004, 180–95; Antonaras 2013, 155–56; Betancourt 2015, 489–535. Der zwei Meter lange Stoff (2 m x 0,70 m) befindet sich aktuell in der Sammlung des Museums für Byzantinische Kultur in Thessaloniki (BYφ 57), http://odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=5486 (4.9.2021).

182 Zu den selten auftretenden Beispielen mit dieser umgekehrten Komposition und der Diskussion der Auswirkungen dieser Anordnung für den Gebrauch des Epitaphios: Betancourt 2015, 491–96.

183 Halberstadt, Domschatz, Nr. 87. Johnstone 1967, 119; Betancourt 2015, 493–96, Abb. 2.

184 Taft 1975, 206–17; Woodfin 2012, 122–29; Betancourt 2015, 497–98, 527.

185 Betancourt 2015, 502–03. So auch: Tomič Đurič 2015, 140.

186 Millet 1939, 94–97, Taf. CXC VIII; Dufrenne 1968, 303; Bogdanović 1978, 112, Abb. 94; Ivković 1980, 175; Radoiković 1998, 341–44; Walter 2000c, 222–26; Radovanović 2006/2007, 169–85. Jovan hat sein Porträt in der untersten Zone unter den Hl. Bischöfen eingereiht.

Epitaphioi gespendet.¹⁸⁷ Dies war kaum ein Zufall: Man kann vermuten, dass der Beginn dieser Schenkungswelle mit der Ablehnung der Union von Lyon und der damit verbundenen Notwendigkeit zusammenhing, den orthodoxen Charakter der byzantinischen Kirche zu bekräftigen.¹⁸⁸

2.8 Der Epitaphios Threnos und der «Christus Anapeson»

Am Karsamstag inszeniert der feierliche, mnestiche Umzug mit dem Aër-Epitaphios die Überführung des darauf abgebildeten Christus zur Begräbnisstätte (*Epitaphios Threnos*).¹⁸⁹ Auf den Altar unter einem Baldachin (*Koubouklion*), der gleichsam die Stelle des Grabes anzeigt, wird das Tuch und das Buch feierlich zur Verehrung deponiert. Bei der Niederlegung wird das Troparion *Oh edler Josef* intoniert, bei dem der mystagogische Vergleich zwischen dem Tuch, mit welchem Josef den Leib Christi umhüllte (Mt. 27:59), und dem Aër-Epitaphios in den Mittelpunkt gerückt wird.¹⁹⁰ Um dieses *Koubouklion* findet während des *Orthros* die eigentliche Begräbnisklage statt,¹⁹¹ und das Bild des toten Christus wird während der Zeremonie mit Blumen übersät.¹⁹² Das Offizium enthält mystagogische Elemente und einen psychologischen Realismus, die gesamte Zeremonie des *Epitaphios Threnos* ist auf Visualität und Interaktion ausgelegt.

Das Anapesonbild hängt mit dem Ritus des *Epitaphios Threnos* zusammen, der vor dem Hintergrund des wachsenden Marienkultes zu sehen ist. Passagen des *Kanon Threnodes*, der beim Ritus gesungen wird, verbinden explizit den Tod Christi mit dem vorübergehenden Schlaf, welcher im Anapesonbild impliziert wird. Der Ritus des *Epitaphios Threnos* ist bereits im 11. Jh. im Evergetistypikon fassbar, um 1300 wird er aber nicht mehr am Karsamstag, sondern in der Nacht vom Karfreitag auf den Karsamstag zelebriert. Im Kirchenraum sowie auf den Objekten, die während des Zeremoniells zum Einsatz kommen, generiert der Ritus neue Bilder.¹⁹³

Im Zentrum auf der Vorderseite des sog. Grossen Sakkos des Photios (1414–1417, Abb. 3) liegt auf einem Altar Christus mit Kreuznimbus und in Leinen gehüllt. Über ihm erhebt sich auf vier Säulen ein Ziborium, an dem drei Lampen hängen – das *Koubouklion*.¹⁹⁴

187 Zu den Beispielen: Boycheva 2017, 202–17.

188 Cormack 2006, 116–20; Boycheva 2017, 218.

189 Janeras 1988, 404. Zur Prozession: Taft 1975, 178–215; Taft/Parenti 2014, 342–86.

190 Narration Iosephi rescripta. Pallas 1965, 36–39, 43; Taft 1975, 244–50; Andronikof 1985, 166; Gounelle 2008, 52–53; Woodfin 2012, 122–23; Schellewald 2013, 326. Erst in der Diataxis von Philotheos Kokkinos wird der rituelle Zusammenhang zwischen dem Tuch, mit welchem Josef von Arimathäa den Leib Christi einhüllte, und dem Bedecken der Gaben hergestellt. Taft 1975, 245. Typologisch wurde das Tuch schon von Simeon von Thessaloniki mit dem Epitaphios gleichgesetzt. Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De sacra Liturgia*, PG 155, col. 288A. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 185, 235. Zum Text: Bornert 1966, 248–51; Taft 1975, 219. Die vermeintlich originale Epitaphios-Reliquie kam 958 unter dem Kaiser Konstantin VII. Porphyrogenitus nach Konstantinopel. Dabei soll das auf diesem Parament eingestickte Bild des Amnos die Darstellung des toten Christus intendiert haben: Boycheva 2003, 174; Ševčenko 2006b, 136. Auf einigen Epitaphioi ist das Troparion eingestickt: Woodfin 2004b, 316–17; Woodfin 2012, 126–27.

191 Pallas 1965, 36–40; Taft 1975, 244–50; Schellewald 2013, 327–28. Zu den späteren Riten bis in die Gegenwart: Alexiou 1975, 129–40; Alexiou 2002, 77.

192 Pallas 1965, 2–4, 10. Auf diesen Ritus beziehen sich die beim Anapeson gelegentlich dargestellten Blumen: in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 88), in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), in Sveti Petar i Pawel in Berende (Abb. 44) und in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) sowie in der Panagia in Lampini (Abb. 102).

193 Barber 1994, 204–06.

194 Mayasova 1991, 44–51; Woodfin 2002a, 102–04; Woodfin 2004a, 297–98; Woodfin 2012, 57, 60–62, 81, 91, 123, 215–20, Abb. 2.8–2.9, 2.20, 3.4, Taf. 8–9.



3 Moskau, Kremlin Armoury (ex. Coll. Synodal Sacristy). Grosser Sakkos des Photios, Vorderseite. Barkov/Vishnevskaya 2013, 489.

Zwischen den Säulen ist die Legende gestickt: ICXC Ó ÈΠΙΤΑΦΙΟΣ.¹⁹⁵ Über dem Epitaphios wird die Kreuzigung Christi abgebildet und im Feld darüber, als Pendant zum Epitaphiosbild, Christus Anapeson, der somit in eine programmatische Beziehung zum Epitaphios tritt. Der Christusknabe liegt auf einer Blumenwiese und wird von einem Engel begleitet, der, dem Passionskontext entsprechend, ein Kreuz hält. Im 13. Jh. bezeugt Demetrios Chomatenos, dass der Sakkos nur dreimal im Jahr, nämlich zu den Hochfesten von Ostern, Pfingsten und Weihnachten vom Patriarchen getragen wurde.¹⁹⁶ Simeon von Thessaloniki konkretisiert, dass es sich beim Sakkos um «den Mantel der Passion» handelte, den der Priester während des Ritus des *Epitaphios Threnos* getragen hat.¹⁹⁷ Die Szenen auf der Vorderseite reflektieren die Mystagogie der Eucharistie, während der der Priester dieses Gewand trägt. Die Verkündigung und der Anapeson zuoberst auf dem Sakkos kombinieren insbesondere die Ideen der Inkarnation und des Opfers, welche beim Prothesisritus prägend sind. Gleichzeitig bezeugt die Darstellung, dass dem Anapeson beim Ritus des *Epitaphios Threnos* eine zentrale Rolle zukommt.

Mit der Wiedergabe des Epitaphios in einigen Szenen wird explizit auf deren Bedeutung für den Ritus verwiesen. So wird in der Threnosscene der Epitaphios gelegentlich abgebildet, welcher während des Ritus des *Epitaphios Threnos* anstelle von Christus zum Grabe getragen wird. Kurz nach 1200 bekommt die Szene auch eine neue Legende: *Ἐπιτάφιος Θρήνος*.¹⁹⁸

Auch beim Mandyllion ist zumeist von einer realistischen Präsentation des Epitaphios auszugehen (Abb. 4).

Die identische Verzierung der Matratze des Christus Anapeson mit den jeweils drei angeordneten Kreisen kommt in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Mitte

14. Jh., Abb. 44), in der Sveti Niketas in Čučer (1322, Abb. 5), in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21) und in der Transfigurationskirche in Zrze (1368/69, Abb. 24) vor und lässt sich ebenfalls mit jener auf dem Epitaphios in der Threnosscene vergleichen.¹⁹⁹

195 Obwohl lange Stifterinschriften oder Gebete auf Stoffen eingestickt und auch Personen benannt sein können, werden Szenen nur selten inschriftlich bezeichnet. Zu den Legenden auf dem Sakkos: Piltz 1976, 33–41; Woodfin 2012, 219. Christus unter einem Ziborium mit hängenden Lampen wird später ähnlich auf wenigen weiteren Epitaphioi dargestellt, so beispielsweise auf dem Epitaphios aus dem 18. Jh. in Chalkidiki. Auf diesem wird Christus allerdings noch von der Theotokos, Johannes, Josef und Engeln begleitet. Skambavis 2002, 366–67.

196 Demetrios Chomatenos, *Jus Canonicum*, PG 119, col. 947–60, 952A. Walter 1982, 17–18; Woodfin 2002a, 37. Demetrios Chomatenos war von 1216 bis 1236 Erzbischof von Ohrid: Macrides 1991, 426.

197 Zur Textstelle: Hawkes-Teeple 2011, 179.

198 Zur Ikonographie dieser Szene: Weitzmann 1961, 476–90; Hadermann-Misguich 1966, 359–64; Hadermann-Misguich 1975, 155–59; Spatharakis 1995, 225–48; Sinkević 2000, 50–52. Zur Bedeutung der Szene wichtig: Belting 1980/81, 1–17. Vorher: *ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ*. Spatharakis 1995, 231. Auch das Troparion des *Oh edler Josef* kommt als Inschrift vor. Woodfin 2004b, 316–17; Woodfin 2012, 126–27. Siehe Kapitel 3.4.

199 Todić 1994, 164–65. Epitaphioi mit dieser Dekoration in der Threnosscene: Weitzmann 1961, Abb. 11, 16; Maguire 1977, Abb. 72, 77; Spatharakis 1995, Abb. 11; Sinkević 2000, Abb. 47.

Die Übermalung des Mandylions auf der Apsisstirnseite der Marinakirche in Chalepa (1330–1350) mit einem Anapeson kann auf den direkten Einfluss des neuen Ritus zurückgeführt werden (Abb. 105), da der Christus Anapeson diesen adäquater zu visualisieren vermochte.²⁰⁰

Des Weiteren lässt sich in einigen Kirchenprogrammen der Ritus des Epitaphios konkret fassen, so etwa im Narthex der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 56).²⁰¹ Auch in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh., Abb. 26) sowie in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44, 98, 99) ist die jeweilige Ausschmückung nach diesem Ritus konzipiert.²⁰²

Erst die Korrelation mit dem Rituellen und den dabei verlesenen Texten liessen die Rezipienten die symbolischen Bilder im Kirchenraum verstehen, welche als Träger der Doktrinen die biblische Narration komplementieren. Die Kohärenz des *Epitaphios Threnos* und des Anapesonthemas ist auffällig und die gemeinsamen Sinnebenen lassen vermuten, dass der Ritus als entscheidender Faktor zur gänzlichen Entschlüsselung der Szene dient. Die Mehrdeutigkeit des Bildes erlaubt diverse Berührungspunkte mit der Liturgie, weswegen das Bild auch an mehreren Anbringungs-orten im Kirchenraum funktioniert.²⁰³



4 Zarzma, Transfigurationskirche, Naos, Südwand. Mandylion, Petrus und Paulus. Manuela Studer-Karlen.

2.9 Christos Paschon

In der byzantinischen Literatur hat sich nur ein einziges Werk erhalten, das man als Drama bezeichnen könnte, nämlich das sogenannte *Christos Paschon*.²⁰⁴ Es weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem antiken Drama auf, da sich etwa ein Drittel des Werkes aus euripideischen Versen zusammenstellt.²⁰⁵ Dabei wurden gerade die emotionalsten Passagen als Quelle gewählt, die vor allem auf die mütterlichen Qualen fokussieren.²⁰⁶ Im *Christos Paschon* verknüpft die Gottesmutter die Geburt mit dem Tod Christi, wenn sie über seinem leblosen Körper weint, einige Verse sind identisch mit der ersten Strophe von Romanos' *Maria unter dem Kreuz*.²⁰⁷ Die wahre Hauptperson des Dramas ist nicht Christus, sondern die Theotokos, und das Thema ist nicht die Leidensgeschichte Christi, sondern die Leiden und Schmerzen der Theotokos stehen im Mittelpunkt.²⁰⁸ Die Protagonisten sind aus den Evangelien entliehen, der Autor erklärt aber deren Gefühle und Verhalten mittels der Verse antiker Autoren, vor allem von Euripides.²⁰⁹ Es handelt sich um das ausführlichste mimetische Werk der Passionsgeschichte, welches sich aus dem 12. Jh. in Byzanz sowie im Westen erhalten hat.

200 Spatharakis 2010, 124–25, 261.

201 Todić 2011, 218–20.

202 Siehe dazu weiter hinten bei den Besprechungen der Beispiele.

203 Siehe Kapitel 5.1.

204 Zum Inhalt und zur Struktur des Werkes samt Kommentar: Vakonakis 2011, 104–39; Mullet 2020, 204–17. Seit der Mitte des 13. Jhs. haben sich 25 Manuskripte erhalten.

205 Zum griechischen Drama bis in die byzantinische Zeit: Vakonakis 2011, 6–60.

206 Mullet 2020, 206–08.

207 Vakonakis 2011, 98–99. Es handelt sich um die Verse 454–60. Dies ist ein Indiz für die Spätdatierung des *Christos Paschon*.

208 Bryant Davies 2017, 188–212.

209 Kazhdan 1991a, 442–43.



Die handschriftliche Tradition bestimmte Gregor von Nazianz als Autor.²¹⁰ Aber schon seit dem 16. Jh. widerlegt die Kritik diese Autorenschaft und datiert das Werk in das 12. Jh.²¹¹ Der bis heute andauernde wissenschaftliche Diskurs über Autorenschaft und Datierung brachte keine Einigung, allerdings weisen viele Indizien auf eine Spätdatierung.²¹² Die Entstehung dieses Werkes im 12. Jh. beweist das grosse zeitgenössische Interesse an der Passionsgeschichte Christi auf mehreren Ebenen. Von einer breiten Bekanntheit des Werkes darf nicht ausgegangen werden, da man nicht von einem Fortbestehen des antiken Theaters in Byzanz sprechen kann. Die Voraussetzungen für die Dramenaufführungen existierten in komnenischer Zeit nicht mehr.²¹³ Vakonakis kommt zudem zum Schluss, dass die Aufführung des *Christos Paschon* aufgrund des häufigen Szenenwechsels und des nicht zusammenhängenden Ablaufs fast unmöglich zu sein scheint.²¹⁴ Dagegen denkt Mullet, dass der Text ohne Performance nicht verständlich gewesen sei.²¹⁵ Da im Mittelpunkt die Schmerzen der Frauen stehen, gibt es eine Verbindung zu den zeitgenössischen Durchführungen der Klagen wie etwa während den Begräbnisprozessionen; was eine Performance zumindest von Teilen des *Christos Paschon* wahrscheinlich erscheinen lässt.²¹⁶

Damit stellt sich die Frage, ob man der schon früh in der Literatur artikulierten Vermutung zustimmen soll, dass das Werk einen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe.²¹⁷ Mit Bestimmtheit lässt sich sagen, dass eine Interdependenz zwischen den emotionalen Ausführungen der Klagetexte und der zeitgenössischen Bilder festzustellen ist. Eine direkte Abhängigkeit zwischen dem Text des *Christos Paschon* und der Ikonographie des Anapeson lässt sich dagegen nicht ableiten.

5 Čučer, Sveti Niketas. Naos, südöstlicher Pfeiler, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen.

- 210 S. Gregorius Theologus, Χριστός Πάσχων, Τραγωδία, PG 38, col. 253. Edition: Tuilier 1969. Tuilier schrieb das Werk wie zuvor bereits Cottas (Cottas 1931a,) trotz reger Kritik Gregor von Nazianz zu.
- 211 Übersichtlich zur Forschungsgeschichte von 1542 bis 2011: Vakonakis 2011, 65–96. Auch die Beurteilung der Sprache und der Metrik des Werkes ist bei Philologen und Historikern umstritten. Dazu: Hörandner 1988, 185–202.
- 212 Hunger 1968, 63–65; Dostálová 1982, 73–82; Mullet 2020, 204, 212. Dostálová vermutet, dass das Werk im Kreis um Eustathios von Thessaloniki († 1195/97) entstanden sein könnte. Als alternative Autoren aus dem 12. Jh. werden Theodor Prodromos († 1156/58 oder 1170), Johannes Tzetzes († nach 1180) oder Konstantinos Manasses († 1187) genannt. Vakonakis ist mit diesen Vermutungen sowie mit der Spätdatierung einverstanden (Vakonakis 2011, 97–103).
- 213 Puchner 2017, 77–80.
- 214 Vakonakis 2011, 167.
- 215 Mullet 2020, 207–08.
- 216 Mullet 2020, 209–10.
- 217 Cottas 1931b; Trisoglio 1979, 338–73.

3 Verwandte Bildkonzeptionen

Wie bereits oben ausgeführt, bildet die Liturgie, welche Texte, Rituale, Handlungen und den Vollzug miteinschließt, ein komplexes Bezugssystem. Mittels des liturgischen Rituals ist es dem Teilhaber möglich, die Bedeutung zwischen Text und Bild zu erfassen. Ein wichtiger Inhalt des Rituals ist die Beziehung zwischen der Theotokos und ihrem Sohn. Die Bilder visualisieren die Inkarnation und rücken gleichzeitig die Emotionen der Theotokos stärker in den Vordergrund.¹

In diesem Kapitel werden zum einen die Bildkonzeptionen besprochen, die formal und inhaltlich dem Anapesonthema nahestehen. Es handelt sich dabei um Kompositionen, die die Beziehung zwischen Maria und ihrem Sohn visualisieren und gleichzeitig als ikonographische Vorlagen für das Anapesonbild gedient haben. Diese Analyse vereinfacht das Verorten der komplexen ikonographischen und liturgischen Bedeutung des Anapesonbildes. Christus im Typus, wie er ab dem Beginn des 14. Jhs. im Anapesonbild geprägt ist, kommt bereits ab dem 11. Jh. beim Thema «Theotokos mit Kind» insbesondere auf Ikonen vor.² Darstellungen der Theotokos mit dem liegenden Christusknaben im Typus des Anapesons überdauern bis in die Neuzeit.

Zum anderen werden Bildthemen untersucht, die dem Anapesonthema inhaltlich wie ikonographisch verwandt sind und seine Ausbildung beeinflusst haben könnten. Dies sind insbesondere die Präsentation Christi im Tempel, die Threnossszene sowie der Melismos. Zu den motivischen Vorläufern gehört des Weiteren Jakob während seines Traumes, da seine Liegeposition, die typisch für den Anapeson ist, eindeutig den Schlaf anzeigt. Es gilt, nicht nur die gemeinsamen Bedeutungsebenen herauszustreichen, sondern das Anapesonthema auch abzugrenzen, damit seine Schaffung zu Beginn des 14. Jhs. verstanden werden kann.

3.1 Theotokos mit Kind (11. Jh. bis Ende 13. Jh.)

Bildnisse der Muttergottes mit dem Christusknaben reflektieren seit dem 6. Jh. die theologischen Debatten. Unter den zahlreichen verschiedenen Typen der Bildformel «Theotokos mit Kind» ist die Vorlage des liegenden Emmanuel bereits vor dem ersten Auftauchen des Anapesonbildes bekannt und zeigt reziproke Bezüge zur Bildformel des Anapesons.³

Das Apsismosaik in der Hagia Sophia in Konstantinopel ist das erste figurative Mosaik, das kurz nach dem Ende des Ikonoklasmus in dieser Kirche angebracht wurde. In der Predigt zu dessen Einweihung (Karsamstag, 29. März 867, Homilie XVII) betont der Patriarch Photios den visuellen Aspekt: Er meint, dass das Betrachten des Bildes hilft, die Wahrheit der Inkarnation zu akzeptieren.⁴ Dabei spricht er von einem «liegenden Christusknaben» (ὡς βρέφος ἀνακλινόμενον).⁵ Baltoyanni hat vorgeschlagen, dass Photios bei seiner Schilderung einen Christus im Typus des Anapesons vor Augen gehabt habe und somit der Typus bereits im 9. Jh. etabliert gewesen sein muss.⁶ Die Beschreibung des Photios korrespondiert nicht mit der aktuellen Darstellung in der Apsis, da der Christusknabe aufrecht auf dem Schoß seiner Mutter sitzt.⁷ Die Meinung, dass Photios ein anderes, früheres Bild beschrieben hat, widerspricht

1 Zahlreiche Hymnen betonen dramatisch die tiefe Trauer der Theotokos: Tsironis 2011, 179–98.

2 Baltoyanni 2000a, 139–54.

3 Belting 1990, 42–49; Todić 1994, 156; Ciobanu 2012, 26–27.

4 Cormack erklärt, wie Photios gerade durch seine visuelle Sprache das Sichtbare interpretierte, um insbesondere die nicht sichtbare Wahrheit des Bildes verständlich zu machen. Cormack 2000, 107–14; Cormack 2007a, 47–49, Abb. 28. Zudem zur Visualität des Mosaiks: Nelson 2000, 143–68; James 2004, 523–37.

5 Mango 1958, 286–306, bes. 290; Mango 2004, 187.

6 Baltoyanni 1994, 79–120, pls. 50–68; Baltoyanni 2000a, 150–51, 467–69.

7 Eine weitere Diskrepanz ist, dass Photios die Theotokos stehend beschreibt, obschon sie sitzend dargestellt ist. Mango/Hawkins 1965, 113–51. Aus diesem Grund wird das Mosaik ins 14. Jh., als nach Erdbeben wohl Renovationen nötig waren, datiert: Bernabò 2007, 31–50. Zur Forschungsgeschichte mit den diversen Datierungsvorschlägen: Skhirtladze 2014, 369–86. Skhirtladze hält fest, dass die Wiedergabe der sitzenden



6 Phokis, Hosios Loukas, Südarm. Theotokos mit Christuskind (um 1000).
Manuela Studer-Karlen.

den zeitgenössischen ikonoklastischen Praktiken.⁸ Anzunehmen ist, dass das aktuelle Mosaik um die Mitte des 9. Jhs. ausgeführt wurde und Photios' Rhetorik sich nicht mit dem Tatbestand deckt.⁹ Photios sah das Mosaik mit anderen Augen als der moderne Betrachter.¹⁰ Seit der Antike zielte die Ekphrasis nicht auf eine genaue Beschreibung des Bildes, sondern auf dessen Bedeutungsmöglichkeiten. Denn nicht die reine Deskription, sondern die darüberhinausgehenden, symbolischen Aussagemöglichkeiten des Bildes stehen in der Ekphrasis im Vordergrund. Photios weist in seinem Text auf die zärtliche Gottesmutter, für welche es noch keine pränante bildliche Äquivalenz gab. Photios musste seine Zuhörer davon überzeugen, das Bild nicht mit der physischen, sondern mit der geistigen oder gar konzeptionellen Sichtweise zu sehen.¹¹ Somit ist die Hypothese von Baltoyanni spekulativ und bringt keine weiteren Erkenntnisse. Die im Text genannte, nicht aufrecht sitzende Position des Knaben reicht für eine Identifikation mit dem Typus des Anapesons nicht aus.¹² Beispielsweise hat der Christusknabe auf einer

Ikone im Byzantinischen Museum in Athen (12. Jh.) nichts mit dem Anapesontypus gemein.¹³ Als Indikatoren für den Anapesontypus dienen neben der liegenden, horizontalen Haltung die nackten und gelegentlich gekreuzten Beine. Die Haltung des Kindes mit gekreuzten Beinen bezieht sich jeweils symbolisch auf die Passion.¹⁴ Das blossgelegte Fleisch zeigt die Verletzbarkeit des Kindes. Zudem ist das Himation von Christus gelegentlich mit einem Band um den Bauch und über beiden Schultern zusammengehalten, was als Anspielung auf sein Priestertum verstanden werden kann.¹⁵ Ein weiteres Attribut des Anapeson ist die Buchrolle in der linken Hand.

Der in der Forschung geprägte Begriff «Anapesontypus» impliziert, dass dieser vom Anapesonbild abhängt. Dabei verhält es sich genau umgekehrt: Ab dem Ende des 13. Jhs. wurde für das neue Christusbild ein bereits bekannter Typus mit diversen, signifikanten Konnotationen gewählt. Alle aufgeführten Motive treten bereits auf Ikonen mit verschiedenen Typen der Gottesmutter mit Kind auf, wobei auch auf den Ikonen eine diverse Zusammenstellung der Indikatoren festgestellt wurde.¹⁶ In der Folge soll kurz diesem Christustypus nachgegangen werden, auf den sich die neue Bildschöpfung bezogen hat.

In der Lünette an der Ostwand im südlichen Transept des Katholikons Hosios Loukas in Phokis (um 1000) ist ein Brustbild der Theotokos mit Kind dargestellt (Abb. 6).¹⁷ Die Muttergottes

Theotokos auf dem Sinai Hexptych als Kopie der Apsisdarstellung zu verstehen ist, und dementsprechend diese bereits im späten 11. oder frühen 12. Jh. vorhanden gewesen sein muss.

8 Oikonomidis 1985, 111–15.

9 Mango 1954, 399–401; Mango/Hawkins 1965, 143–44; Belting 1990, 188–92.

10 Kalavrezou 1990, 170; James/Webb 1991, 1–17; Nelson 2000, 148–50. Nach dem Ikonoklasmus wird die Betonung der menschlichen Natur Christi wichtig, da sich diese über die Beziehung zu seiner Mutter definiert. Dieser Aspekt erscheint zuerst in den Texten.

11 James 2004, 531–32; Tsironis 2005, 95.

12 Die nicht ganz aufrechte Position auf Ikonen genügt nicht, den Anapesontypus in vorikonoklastischer Zeit zu fixieren. Baltoyanni 2000a, 150–51.

13 Athen, Byzantinisches Museum, Inv.-Nr. BM 1136, T137. Baltoyanni 2000b, 467–68, Abb. 75.

14 Corrie 1996, 43–65; Baltoyanni 1994, 17–20; Schellewald 2008b, 61–62; Ranoutsaki 2011, 144–45.

15 Siehe Kapitel 4.2. Ausführlich zu diesem Kleidungsstück: Marković 2021, 258–75.

16 Übersichtlich dazu mit der früheren Forschung: Marković 2021, 247–92.

17 Maguire 1996, 93–95; Chatzidakis 1997, 42–43; Bogdanović 2018, 166–89.

hält das aufrecht sitzende Kind auf dem rechten Arm. Es hat gekreuzte Beine. An analoger Stelle im Norden ist dasselbe Thema repräsentiert. Aber dieses Mal liegt das Kind auf dem linken Arm der Mutter, sodass der Kopf des Kindes in beiden Fällen jeweils zur Apsis gedreht ist, welche die beiden Bilder wie Ikonen einrahmen.

Im Vergleich zum identischen Thema in der Apsis sind diese leicht, aber signifikant modifiziert, da sie nicht nur die Inkarnation, sondern mittels des Motives der gekreuzten Beine auch die Passion verbildlichen.

Im Gegensatz zu den früheren Apsisdarstellungen hält die thronende Theotokos in der Apsis der Georgskirche in Kurbinovo (1191) einen halb aufgerichteten Christusknaben in den Armen (Abb. 7).¹⁸

Ihre rechte Hand umfasst die gekreuzten, nackten Beine Christi. In der linken, herabhängenden Hand hält Christus einen geschlossenen Rotulus, die Rechte hat er segnend zu seiner Mutter erhoben. Diese blickt allerdings zum Betrachter. Der Bildtypus des Christusknabens, der Aussagemöglichkeiten zur Inkarnation und der Passion zulässt, wurde bewusst gewählt.

In der Panagia Krina auf der Insel Chios, auf der Ostwand des Narthex im Tympanon über dem Eingang zum Naos, hält die Theotokos den liegenden Christusknaben mit beiden Armen.¹⁹

Christus hat seinen Blick auf den Betrachter gerichtet, in der linken, herabfallenden Hand hält er eine Buchrolle. Das Bild reflektiert die Hoffnung der Gründer auf die Fürsprache der Muttergottes im Kontext des Jüngsten Gerichts, welches in unmittelbarer Umgebung im Narthex platziert ist.²⁰ Die Malereien werden an das Ende des 12. Jhs. datiert.

Einige Charakteristika, wie etwa das Gewand und die liegende Haltung des Kindes in den Armen der traurig blickenden Mutter, gibt das Bild der Theotokos mit Kind auf der Lünette über der Eingangstüre des Katholikons im Kloster in Morača (um 1265 ausgemalt) wieder.²¹ Eingerahmt werden die Theotokos und das Christuskind von den adorierenden Halbfiguren der Erzengel, die jeweils ein Kreuz halten. Der Schmerz der



7 Kurbinovo, Georgskirche (1191), Apsis, Theotokos mit Christuskind. Manuela Studer-Karlen.



8 Chios, Panagia Krina. Narthex, Theotokos mit Christus. Manuela Studer-Karlen.

18 Hadermann-Misguich 1975, Abb. 2.

19 Pennas 1991, 61–66; Pennas 2017, 128–34, Abb. 276. Er vergleicht die Darstellung mit jener in der Panagia tou Arakou Lagoudera (1192).

20 Pennas 2017, 135–42, Abb. 277–91.

21 Das Kloster wurde 1252 von Fürst Stefan, einem Sohn von Vukan Nemanjić und Enkel von Stefan Nemanjić, gegründet; Petković 1986, 39–40, Taf. 14; Milanović 2006, 141–82, bes. 151, Abb. 1. Vasilake-Karakatsane bezeichnet das Bild fälschlicherweise bereits als Anapeson: Vasilake-Karakatsane 1971, 71, 135. Das Beispiel aus Soumela aus dem 18. Jh. kann aufgrund derselben Ikonographie und der identischen Platzierung als Weiterführung genannt werden: Meinardus 1971, 195–203.

Muttergottes, der bekannterweise aus den Szenen der Kreuzigung oder des Threnos entlehnt ist, ergänzt das Bild mit einer zusätzlichen Ebene.²²

Bei einer ikonographischen Untersuchung einer Ikone aus Nesebür (70er oder 80er Jahre des 13. Jhs.) hat Gerov auf die ideologischen Charakteristika Christi verwiesen.²³ Bakalova hat die Körperhaltung von Christus mit dem Melismos verglichen.²⁴ Die halbliegende Position des Knaben wird symbolisch mit dem Lamm Gottes assoziiert, und der Segensgestus mit Christi Rolle als Priester. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Epithet der Theotokos auf dieser Ikone, das sie als «Busen und Sterbebett des Lebens» identifiziert.²⁵ Die Theotokos präfiguriert der Kontrast zwischen der Inkarnation und der Passion. Gerov hat zudem herausgefunden, dass die Geste der Theotokos, wie sie das Himation von Christus greift, identisch mit jener des Diakons ist, wenn er das Orarion während der Epiklese hält.²⁶

Von Interesse ist die Darstellung einer Büste der Theotokos (*MP ΘV Η ΠΑΝΑΓΙΑ*) mit dem auf ihren Armen liegenden Christusknaben im zentralen Medaillon des türkisfarbenen, heute nicht mehr auffindbaren Panagiarion auf dem Berg Athos.²⁷ Christus hat gekreuzte Beine, sein Gewand reicht ihm bis zu den Knien.²⁸ Die das Medaillon umkreisende Inschrift nennt am Schluss den Stifter Alexios Komnenos Angelos.²⁹ Die zentrale Komposition wird von zwölf Brustbildern von Propheten umgeben, die mittels der Textpassagen auf ihren Rotuli auf die Inkarnation verweisen.³⁰ Der Rand des Objekts wird zudem mit einem Gedicht ausgefüllt, das mit Hilfe der Nennung von alttestamentlichen Präfigurationen und liturgischen Epitheta die symbolische Funktion der Theotokos bei der Inkarnation betont; der Stifter wird hier ein zweites Mal erwähnt.³¹ Der Name Panagiarion rezipiert das metaphorische Bild und die Funktion des Gegenstands, repräsentiert wird die Panagia als Gefäß für Christus. Während des Prothesisritus nimmt der Priester die Teilchen der Prospora zu Ehren der Panagia heraus.³² Diese gesegneten Brotstücke werden in einem Panagiarion aufbewahrt und den Mönchen zu verschiedenen Zeitpunkten verteilt, am häufigsten nach dem morgendlichen Essen. Die Theotokos ist das Instrument der Inkarnation, und das Panagiarion funktioniert als Behälter für das liturgische Brot zu Ehren der Panagia.³³ Die während des Offiziums gesungenen Psalmen beziehen sich auf sie. Der Ritus wird bereits vom Patriarchen Nicolas Grammaticus (1084–1111) und dann im 14. Jh.

- 22 Pallas 1965, 167–80; Maguire 1994, 96–108; Belting 1990, 281–96; Vassilaki/Tsironis 2000, 453–63; Marković 2021, 258.
- 23 Gerov 2006b, 3–12, Abb. 1–3, 11. Weitere Parallelen werden genannt und abgebildet.
- 24 Bakalova 2000, 128–29, Abb. 11. National Art Gallery, Old Bulgarian Art Collection, The Crypt, Sofia (Inv.-Nr. 1171). 120 cm x 98 cm. Bakalova datiert die Ikone an das Ende des 14. Jhs.
- 25 Moutafov 2006, 13–17.
- 26 Gerov 2006b, 9–10, Abb. 11.
- 27 Die Herkunft des Objekts sowie Details, wie es auf den Berg Athos kam bzw. von dort verschwunden ist, sind unbekannt. 1845 beschreibt der russische Wissenschaftler Porfirii Uspenskij das Objekt im Koutloumousiokloster: Uspenskij 1877, 197–98. Ende des 19. Jhs. befindet es sich laut Dmitrii V. Ainalov und Nikodim Pavlovich Kondakov im Panteleimonkloster: Kondakov 1902, 222–24. Von ihnen wird es in die Regierungszeit des Alexios III. Komnenos Angelos (1195–1203) datiert.
- 28 Kalavrezou 2000, 193. Kalavrezou zieht eine Parallele zum Melismos und stellt eine Verbindung zwischen der Inkarnation und dem liturgischen Bild her.
- 29 *PLP*, 5, 223–24, n. 12083. Zur Inschrift: Kalavrezou-Maxeiner 1985, 83–84, 206–07; Piatnitsky 2000, 40.
- 30 Zu diesen Inschriften: Kalavrezou-Maxeiner 1985, 84–85, 207–08; Piatnitsky 2000, 40–42, 47–49. Auf den Rotuli sind nicht die traditionellen, den jeweiligen Propheten zugeschriebenen Passagen zu lesen. Dagegen steht auf jeder Schriftrolle ein Hymnos geschrieben, der mit einem mariologischen Fest korreliert.
- 31 Zum dodecasyllabischen Vers-Gedicht und dessen Übersetzung ausführlich: Kalavrezou-Maxeiner 1985, 83–84, 206–07; Talbot 1999, 85–86. Im Gedicht wird auch auf die grüne Farbe des Objekts verwiesen.
- 32 Mercenier 1947, 191, 214; Laurent 1958, 129–30; Yiannias 1972, 227–36; Ledit 1976, 80–81; Walter 1982, 235–36; Pitarakis 2000, 51; Ladouceur 2006, 50; Bogevska 2011, 8; Hawkes-Teeple 2014, 325. Eine präzise Wiedergabe dieses Ritus findet sich auf dem Altar im Bema in Hagia Trias, Hagia Trias (1360/80): Spatharakis 1999, 15, Taf. 1; Tsamakda 2012, 152. Zur Entwicklung des Prothesisritus: Descoedres 1983, 85–126; Pott 2000, 169–96.
- 33 Ousterhout 1995, 98; Drpić 2011, 51–62.

von Pseudo-Kodinos in seinem Werk *De Officiis* beschrieben.³⁴ Im 15. Jh. erklärt Simeon von Thessaloniki, dass dieser Ritus, bei dem der Schutz der Panagia als Interzessorin angefleht wird, bei jedem Bedarf und täglich wiederholt werden könne.³⁵ Die Panagiaria wurden beim Grossen Einzug mitgeführt. Es handelt sich bei diesem Gegenstand auf dem Berg Athos um den einzigen byzantinischen Steatit mit einer historischen Inschrift, die Datierung wird allerdings kontrovers diskutiert. Entgegen den früheren Annahmen der Datierung um 1200 meinte Kalavrezou, das Objekt gehöre ins 14. Jh.³⁶ Sie identifizierte als Stifter Alexios III. Komnenos Angelos, Kaiser in Trebizond (1349–1390), dessen Titel in der Stifterinschrift aber seltsamerweise nicht genannt wird.³⁷ Piatnitsky hat mit Einbezug aller historischen Begebenheiten sowie zahlreichen stilistischen Vergleichen gezeigt, dass es sich um ein Objekt aus der zweiten Hälfte des 12. Jhs. handelt und als Stifter Alexios Komnenos Angelos, der Sohn von Theodora Komnene und Konstantin Angelos, identifiziert werden kann.³⁸ Er ist auch der Ktitor der Panteleimonkirche in Nerezi (1164).³⁹ Der spezifische Christustypus mit seiner liegenden Position und den gekreuzten Beinen passt aufgrund seiner symbolischen und liturgischen Bedeutung zum Panagiaron, die charakteristische Ikonographie fügt sich auf dem Objekt bewusst in ein metaphorisches Ganzes. Aufgrund der verwandten Bildkomposition zählt er in der Forschung zu den möglichen Vorlagen des Anapeson.⁴⁰ Der liegende, mit gekreuzten Beinen auf dem Maphorion der Gottesmutter gebettete Christusknabe visualisiert die Inkarnation.

Mittels der häufigen Kombination der Theotokos auf einer Seite und der Kreuzigung auf der anderen Seite gelingt es den bilateralen Ikonen, die Spannung zwischen Inkarnation und Passion zu kreieren.⁴¹ Besonders auffällig wird diese auf der bekannten bilateralen Ikone aus Kastoria inszeniert (letztes Viertel 12. Jh.). Auf einer Seite hält die traurig blickende Theotokos ihren aufrecht sitzenden Sohn. Seine Beine sind nackt, aber nicht gekreuzt.⁴² Aus den oberen Ecken wenden sich ihnen zwei kleine Engelsbüsten mit verhüllten Händen zu. Auf der Rückseite der Ikone erscheint das erste bekannte Bild des Schmerzensmannes. Der Kontrast, den die bilaterale Ikone ausdrückt, ist charakteristisch für



9 Lagoudera, Panagia (1192), Naos, Südwand, Theotokos mit Christuskind. Manuela Studer-Karlen.

- 34 Kondakov 1902, 229–34; Laurent 1958, 129–30; Walter 1982, 235–36; Piatnitsky 2000, 51–53; Macrides/Angelov/Munitiz 2013, 162–65. Zu den weiteren schriftlichen Quellen: Yiannias 1972, 227–36
- 35 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Symeonis Dialogus contra omnes haereses*, PG 155, col. 66. Bornert 1966, 248–55; Galavaris 1970, 62–65, 130–33; Yiannias 1972, 227–36. Zu weiteren Zitaten in der homelitischen Literatur: Babić 1991a, 64.
- 36 Kalavrezou-Maxeiner 1985, 206–08, n. 132, Taf. 65; Kalavrezou 2000, 185–93, Abb. 129.
- 37 Dieser Kaiser ist auf dem Berg Athos insbesondere aufgrund seiner Stiftertätigkeit im Kloster Dionysios (1374) sowie zahlreicher liturgischer Objekte bekannt. Obschon die Datierung ins 14. Jh. eine breite Zustimmung gefunden hat, wird an der Identität des Stifters gezweifelt: Drpić 2011, 57.
- 38 Piatnitsky 2000, 40–55.
- 39 Sinkević 1996, 34–42.
- 40 Todić 1994, 156–58; Ciobanu 2012, 26.
- 41 Pallas 1965, 308–29; Vocotopoulos 1998, 291–308, bes. 303.
- 42 Belting 1981, 142–46; Strati 2013, 131–32; Conostas 2016, 13–32, mit früherer Literatur.

die Dramatik der rituellen Marienklage, die der Ikone nicht nur einen Sinn, sondern auch eine praktische Funktion liefert, nämlich, dieser Klage zu dienen und sie zu personifizieren.⁴³

Der Christusknabe in den Armen seiner Mutter in der bekannten Panagia tou Arakou in Lagoudera (1192) wurde als Anapeson bezeichnet (Abb. 9).⁴⁴

Die Theotokos steht vor einem Thron, in ihren Armen liegt ihr Sohn, der die rechte Hand segnend erhoben hat. Seine Tunika ist mit einem Band um den Bauch sowie um die Schulter geschnürt. Das Bild bezieht sich, gestützt auf die lange Stifterinschrift, auf die Verkündigung bzw. die Inkarnation.⁴⁵ Die Spannung zwischen der Inkarnation und der Passion wird im Bild insbesondere mittels der Hinzufügung der beiden aus den Ecken herabfliegenden Engel dramatisiert, die nun Leidenswerkzeuge in ihren Händen präsentieren: Der Engel links im Bild zeigt eine Lanze sowie einen Stab mit Schwamm und der andere ein Doppelkreuz. Mit der Wiedergabe des Christusknabens in diesem Typus erfährt das Fresko eine zeitliche Ausdehnung, da es als Sinnbild der Passion und der Auferstehung fungiert und somit das Heil für die Menschheit garantiert.

Schliesslich sei noch auf die häufig vorkommende Armhaltung der Theotokos hingewiesen, die wie ein liturgischer Löffel – der *labis* – geformt ist.⁴⁶ Die gleiche Aufbettung auf dem Maphorion der Theotokos wie auf dem *labis* auf dem Bild in Lagoudera könnte auf die spätere liegende Position des Anapesons auf der Matratze eingewirkt haben.⁴⁷ Auf dem *labis* ruht das Opferlamm.⁴⁸ Damit wird ein Bezug zum eucharistischen Akt hergestellt, der im letzten Satz des Cherubikos Hymnos formuliert war und in den Synoden von 1156 und 1157 bestätigt wurde.⁴⁹ Während den Synoden wird eine Predigt von Kyrill von Jerusalem verlesen, die explizit akzentuiert, dass das sich opfernde Kind zugleich der das Opfer ausführende Priester ist und darüber hinaus auch derjenige, der im Himmel alle Opfer entgegennimmt.⁵⁰ Diesem folgend wird im letzten Satz im Cherubikos Hymnos Christus als Opfer und Opfernder bestimmt. Diese duale Thematisierung geht bereits auf die Liturgie des Johannes Chrysostomos zurück, wonach der Priester im Stillgebet während des Beginns des Grossen Einzugs die Worte spricht:⁵¹

43 Belting 1981, 146.

44 Pallas 1965, 176, 181; Schellewald 2008b, 60–62; Tomič Đurič 2012, 320. Zu diesem Bild ausserdem: Hamann-Mac Lean 1976, 59; Baltoyanni 1993/94, 53–58; Nicolaïdes 1996, 79–83, Abb. 64–65; Winfield 2003, 244–49, Abb. 224–27; Maguire 2019, 12–31.

45 Zum Epigramm: Nelson 2007, 108–16; Rhoby 2009, 322–25, n. 224.

46 Die literarischen Quellen machen deutlich, dass Löffel ab dem 9. Jh. zur Kommunion verwendet wurden: Taft 1996, 209–38. Liturgische Löffel finden sich in der Malerei beispielsweise in der Szene der Kommunion der Maria von Ägypten oder in der Erzengelkirche in Lesnovo auch bei Apostelkommunion. Gerstel 1999, 57–59, 67; Jolivet-Lévy 2009, 167–69, 180. Vereinzelt ist der Löffel im Kelch auf dem Altar zu sehen, z. B. Hagia Trias, Hagia Trias (1360/80): Spatharakis 1999, 15, Taf. 1; Tsamakda 2012, 152. Kastri, Stefanskirche (1391): Spatharakis 2001, 142, Abb. 129.

47 Im Tetraevangelium Athos, Stavronikita 45 liegt Christus im Schoss der Theotokos, bezeichnenderweise fehlt hier die Matratze (fol. 12^v, Abb. 13).

48 Pseudo-Methodios, Sermo de Simeone et Anna, PG 18, col. 364B. Pallas 1965, 176–78; Belting 1981, 178–79, Abb. 66.

49 Babić 1968b, 368–86; Taft 1975, 135–36; Gerstel 1999, 44–50, 58–59; Walter 2000a, 233–34; Schellewald 2008b, 50–59, 60–62; Congourdeau 2009, 291–307; Wessel 2011, 347–51; Mitrović 2019, 45–74; Nasr 2020, 56–65. Der letzte Satz des Cherubikos Hymnos ist zum ersten Mal in der Panteleimonkirche in Nerezi (1164) und dann regelmässig in der Apsis auf dem Rotulus von Basil geschrieben. Damit kann er als offizielle Verkündigung der Orthodoxie interpretiert werden. Babić/Walter 1976, 279; Walter 1982, 204–05, 208.

50 S. Cyrilius, Dissertatio Secunda De Catechesibus, PG 33, col. 165D–168A. Edition: Bouvet 1993, 41. Zur Integration des Textes: Babić 1968b, 384; Walter 1982, 210. Zu weiteren Zitaten, die diesen letzten Satz des Cherubikos beeinflusst hatten: Walter 2000a, 234–36. «Ich sehe ein Kind, welches folgend dem Gesetz ein Opfer auf Erden bringt, aber welches im Himmel die frommsten Opfer aller erhält. Ich sehe es auf einem Cherubin Thron, sitzend wie ein Gott. Er selbst ist geopfert und gereinigt, er selbst opfert und reinigt, er ist der Opfernde und der Hohepriester».

51 Brightman 1965, 378; Felmy 2011, 218–20.

Denn du bist Opfernder und Opfer und Empfänger und Gabe, Christus unser Gott.

Dieses Paradoxon ist in den theologischen Diskussionen um die Mitte des 12. Jhs. wieder hochaktuell. Im 14. Jh. wird im liturgischen Kommentar von Nikolaos Kabasilas zum Grossen Einzug ebenfalls die dreifache Funktion Christi konkretisiert: Er opfert, wird geopfert und bekommt das Opfer:⁵²

προσφέρων και προσφερόμενος, και προσδεχόμενος.

An zahlreichen weiteren Bildern des 12. und 13. Jhs. lassen sich Reflexionen der religiösen und liturgischen Diskurse ablesen, so auch auf einer Ikone aus dem 12. Jh. auf dem Berg Sinai, der sogenannten Sinai Kykkotissa.⁵³ Im Zentrum liegt Christus in den Armen seiner traurig blickenden Mutter, in der Rechten hält er eine geschlossene Buchrolle. Die ikonographischen Details der Darstellung sowie der Kontext mit den flankierenden Propheten verweisen auf gemeinsame Inhalte mit der Hypapante. Der liegende Christusknabe avanciert zum Typus für die Verbildlichung der Vorhersage auf sein Leiden. Dieser impliziert komplizierte Aspekte, wie die Vollendung der alttestamentlichen Prophezeiungen, die Rolle der Muttergottes im Heilsplan sowie die Beziehung zwischen Inkarnation und Passion.

Diese Beispiele zeigen auf, dass wichtige Charakteristika des Anapesonbildes vor seiner ersten Erscheinung um 1300 in anderen Bildkonzeptionen bereits präsent sind: so etwa die liegende Position des Knaben mit eventuell gekreuzten Beinen, sein Gewand und seine Attribute sowie die traurig blickende Muttergottes.⁵⁴ Für die Generierung des Anapesonthemas wurde ein Christustypus adaptiert, dem aus einer eigentlichen Bildkontextualisierung die Inkarnation immanent war. Als Wiedererkennungszeichen dienten prägnante ikonographische Motive.⁵⁵ Auch wird bekannterweise auf diesen Bildern mittels der Emotionen der Theotokos ihr Schmerz bei der Passion bzw. die Leidensgeschichte antizipiert, was auch für den Anapeson zu einer zentralen Bedeutungsaussage wird.

3.2 Theotokos mit Kind (14. Jh. bis 18. Jh.)

Die Ikonen mit der Theotokos mit dem Emmanuel referenzieren auch nach dem Eintreten der ersten Anapesonbilder ab dem Beginn des 14. Jhs. weiterhin auf einen bestimmten Christustypus und nicht unbedingt auf das Anapesonbild, obschon ikonographische Analogien und Adaptionen vorkommen.

52 Nicolaus Cabasilas, *Sacrae Liturgiae Interpretatio*, PG 150 col. 477C; Congourdeau 1989; Congourdeau 1990.

53 Weitzmann 1966, 66–68, Abb. 33–40; Belting 1990, 326–28; Weyl Carr 1993/94, 239–48, Abb. 1; Weyl Carr 1997, 372–73; Aspra-Bardabakè 2000, 444–45; Folda 2004, 355–56; Marković 2021, 253–54, Abb. 12. Auf dem Rand der Ikone ist die Präfiguration des brennenden Dornbusches mittig zwischen Joachim und Anna (oben) und der Hl. Katharina zwischen Konstantin und Helena (unten) abgebildet (diese Darstellungen liessen Weitzmann annehmen, dass die Ikone für das Katharinenkloster gemalt wurde). Auf den Seiten ganzfigurig: Moses, Johannes der Täufer, Hl. Basileus und Nikolaos, Johannes Klimax und Onouphrios.

54 In der ikonographischen Untersuchung zum Christus Anapeson wird aber klar, dass die Buchrolle nur relativ selten vorkommt (nur in vier Katholika) und auch die Kleidung nicht bei allen Vertretern dieselbe ist. Zum Gewand wie auch den Attributen des Emmanuel in den Armen der Muttergottes: Marković 2021, 247–92.

55 Zur Memoriesierung via Bildmotiven: James 2003, 59–71.

Für die Analyse eines Christusknaben auf einer Ikone in Venedig aus der Mitte des 14. Jhs. hat Chatzidakis den Christus Anapeson im Protaton hinzugezogen.⁵⁶ Wiederum liegt der Christusknabe in den Armen der Mutter, ohne einen Segensgestus auszuführen. Hadermann-Misguich hat dagegen richtig bemerkt, dass sich der Vergleich mit dem Anapeson nicht aufdrängt, sondern sich die Ikone vielmehr in die bereits seit dem 11. Jh. bestehende Tradition einreihet.⁵⁷ Eine weitere Parallele wurde zwischen dem Anapesontypus und dem Fresko der Muttergottes Eleousa in Hagios Alypios Kirche in Kastoria aus dem letzten Viertel des 14. Jhs. gezogen.⁵⁸ Der liegende Christusknabe ist in den Armen seiner Mutter auf deren Maphorion gebettet. In der Forschung werden insbesondere die Ikonen ab dem 14. Jh. mit dem Typus Theotokos mit Kind oft mit dem Anapeson in Verbindung gebracht. Dies ist zumeist der Fall für die Ikonen, auf denen die Muttergottes im Typus der Glykophilousa abgebildet wird.⁵⁹ Christus ruht in den Armen seiner Mutter und berührt deren Gesicht. Für die Zuweisung zum Anapesontypus spielt in der Literatur unter anderem das eben besprochene Motiv der gekreuzten Beine als eine im Sinne einer Passionsanzeige konzipierte Bildformel eine wichtige Rolle, obschon unterstrichen werden muss, dass die gekreuzten Beine nicht fix zum Typus gehören.⁶⁰ So wird beispielsweise für die zahlreichen Darstellungen der Theotokos Glykophilousa mit dem Christusknaben in der variationsreichen kretischen Ikonenmalerei des 15. und 16. Jhs. eine Vorlage des Anapesontypus vermutet, zumal sich das Band um den Bauch und die Schultern mehrmals nachweisen lässt.⁶¹ Zudem lässt sich dieser Typus ebenfalls auf den Ikonen des Westens wiederfinden.⁶² Diese Bildvarianten hängen aber nicht direkt vom Anapeson ab, bzw. die Aussage, dass gewisse Ikonen ab dem 14. Jh. vom Anapeson beeinflusst sind, ist falsch. Korrekt ist, dass sich diese ikonographischen Charakteristika seit dem 11. Jh. auf Ikonen entwickelten und das Anapesonbild davon profitierte.

Erst im 16. Jh. erscheint das Thema Christus Anapeson in der russischen Ikonenmalerei, um im 17. und 18. Jh. dort eine Blütezeit zu erleben.⁶³ Auf diesen Ikonen ist Christus nun nicht mehr in den Armen der Muttergottes dargestellt, sondern diese steht neben ihm. Auf zwei Ikonen aus dem 16. Jh., einer in Pskov wie auf einer weiteren in Hilandar, ist zudem eine bedeutende Sachlage festzuhalten: Die Theotokos ist mit einem offenen Rotulus gezeigt, auf dem das Johanneszitat (Joh. 8:12) geschrieben steht, welches einerseits auf früheren Ikonen von Christus präsentiert wird und andererseits auch mit der Theotokos Paraklesis in Verbindung gebracht werden kann, was die dichte und verschachtelte Symbolik belegt.⁶⁴ Der Text weist auf die Rolle Christi als König des Universums hin, der der Menschheit das Heil bringt.

Da die Darstellung der Theotokos mit dem Christusknaben die Inkarnation rezipiert sowie den Tod Christi antizipiert, bot sich dieser Typus bei der Generierung des Anapesonbildes als Vorlage an. Die spezifischen Bildmotive dienten explizit zur Wiedererkennung der gewünschten Charakteristika. Bei den Ikonen ab 1300 ist von keiner Referenz auf den Anapeson, sondern vielmehr von einer Weiterführung des bereits auf Ikonen bekannten Typus auszugehen, wobei

56 Chatzidakis 1962, 9–11, Abb. 2, Taf. II. Die Ikone auf dem Sinai macht Chatzidakis später ebenfalls vom Anapesonbild abhängig; Chatzidakis 1979, 333–36.

57 Hadermann-Misguich 1983, 12.

58 Tsigaridas 2000, 309–13; Ranoutsaki 2011, 145, Abb. 184.

59 Baltoyanni 1992, 219–38; Schellewald 2008b, 61–62. Zum Typus der Glykophilousa: Thierry 1979, 59–70; Lechner 2005a, 72–80; Pentcheva 2006, 177–80.

60 Dazu übersichtlich: Corrie 1996, 43–65.

61 Ranoutsaki 2011, 145–46. Zu den späten Ikonen mit dem sog. Anapesontypus: Baltoyanni 1992, 219–38; Baltoyanni 2003, 79–85, Taf. 61, 63–65, 70, 73, 75–76. Wie Marković belegen konnte, weist das Gewand nicht spezifisch auf den Anapeson, weswegen aufgrund von diesem nicht automatisch auf den Anapeson geschlossen werden kann. Marković 2021, 258–75.

62 Bacci 2015, 567–76.

63 Haustein-Bartsch 1999, 243–50.

64 Petković 1997, 170; Haustein-Bartsch 1999, 243, Taf. 27. Zu den Ikonen mit Christus, der einen offenen Rotulus mit dem Johanneszitat hält: Marković 2021, 255–57.

festgehalten werden muss, dass aufgrund der identischen Bedeutungsebenen (Inkarnation, Passion) der beiden Bilder (Theotokos mit Christusknabe, Anapeson) die Aussagen nicht verändert werden. Auf den Ikonen kommt das Anapesonthema erst ab dem 16. Jh. vor.

3.3 Hypapante

Bereits Schellewald wie Ranoutsaki haben das Bild der Präsentation Christi im Tempel mit dem Anapeson in Verbindung gebracht.⁶⁵ Tatsächlich sind für beide Themen typologische wie ikonographische Gemeinsamkeiten auszumachen.

Bei der Präsentation Christi im Tempel ist der Fokus der prophetischen Worte Simeons auf die Passion und die Auferstehung Christi gelegt (Lk. 2:34–35).⁶⁶ Die Darbringung des Kindes bildet eine Parallele zum Opfertod Christi, bereits als Kind wird Christus mit seinem späteren Schicksal konfrontiert. Eine Homilie zur Präsentation im Tempel wurde wahrscheinlich von Georg von Nikomedien (9. Jh.) verfasst, der für seinen emotionalen Ton bekannt ist.⁶⁷ Seine Opferungs- und Hingabenachricht geht über die Erzählung der zeremoniellen Darbringung Christi im Tempel hinaus. Die Präsentation setzt er der Inkarnation gleich und versteht sie als Vorhersage der Passion.⁶⁸ Auf einer bereits weiter oben genannten Ikone auf dem Berg Sinai (12. Jh.) verweist die liegende Haltung des Kindes in den Armen seiner traurig blickenden Mutter auf die Passion Christi. Insbesondere die Texte auf den Rotuli der das Zentrum einrahmenden Propheten suggerieren die Wahrsagung des Simeon über das Schicksal Christi. Die der Ikone immanente Verbindung zwischen der Präsentation im Tempel, der Passion sowie den Propheten wird schon in der Homilie von Georg von Nikomedien erfasst.⁶⁹

Entscheidend für die Modifikationen des Bildes im 12. Jh. sind die in der Forschung intensiv besprochenen und bereits weiter oben genannten aktuellen, theologischen Dispute. In den Synoden von 1156 und 1157 wird der Realismus des eucharistischen Opfers und die Frage der Transsubstantiation von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi verhandelt. Im Mittelpunkt stehen die Diskussion um das Mysterium der Eucharistie und die sich im Cherubikos Hymnos spiegelnde Auffassung, dass Christus beides ist – derjenige, der opfert, wie auch der, dem im Zusammenhang der Trinität das Opfer dargebracht wird.⁷⁰ Der Cherubikos Hymnos wird während dem Grossen Einzug gesungen und bildet den theatralischen Höhepunkt des Rituals.⁷¹

Entsprechend diesen schriftlichen Quellen wird das Symbolgewicht des Intimbildes Simeon mit Christus in der spätbyzantinischen Ikonographie zugespitzt, indem die figurenreichere Szene der Präsentation im Tempel, bei der zumeist die Mutter das Kind trägt, ab der zweiten Hälfte des 12. Jhs. auf den Greis und Christus reduziert wird, wie es etwa auf der Südwand in

65 Schellewald 2008b, 59–69; Ranoutsaki 2011, 142–46.

66 Zur Ikonographie der Szene mit der früheren Literatur: Maguire 1980/81, 261–69. Maguire erklärt auch, wie in den relevanten Predigten die Aussagen übertrieben werden, damit der Sinn optimal erfasst werden kann: Maguire 1994, 84–90.

67 Georgius Nicomediensis Metropolitae, *Homilia in occursum Domini*, PG 28, col. 973–1000. Maguire 1980/81, 261; Maguire 1994, 86.

68 Maguire 1980/81, 266–69.

69 Zur Ikone sowie zu diesen Verweisen: Weyl Carr 1993/94, 239–48, Abb. 1.

70 Babić 1968b, 368–86; Taft 1975, 135–36; Gerstel 1999, 44–50, 58–59; Walter 1982, 208–09; Walter 2000a, 233–34; Schellewald 2008b, 50–59; Congourdeau 2009, 291–307. 1156/57 wird Soterichus Panteugenes, Diakon an der Hagia Sophia in Konstantinopel und nominierter Kandidat für die Patriarchenkathedra in Antiochia, von einer Synode unter Manuel I. Komnenos verurteilt, weil er an der Richtigkeit des letzten, neu formulierten Satzes des Cherubikos zweifelte. Er designierte exklusiv Gott Vater als Empfänger des Opfers Christi, Christus konnte seiner Meinung nach selbst kein Opfer empfangen. Wessel 2011, 347–51.

71 Barrett 2013, 111–24; Steenberge 2018, 143–59.



10 Lagoudera, Panagia (1192), Simeon und Christ. Manuela Studer-Karlen.

Lagoudera (1192) der Fall ist (Abb. 10),⁷² oder in der Kirche Hagios Prokopios in Livada (14. Jh.).⁷³

Auf einer Ikone im Katharinenkloster im Sinai aus dem 13. Jh. ruht das Christuskind in der Haltung des Anapesons mit gekreuzten Beinen in den Armen des greisen Simeon.⁷⁴ In Übereinstimmung mit der Prophezeiung von Simeon ist es plausibel, die liegende Haltung des Kindes mit gekreuzten Beinen in den Armen des Greises symbolisch auf die in der Darbringung Christi vorausweisende Botschaft der Passion zu beziehen.⁷⁵ Auch trägt Christus wieder ein Band um den Bauch und die Schultern als Signum seiner priesterlichen Auszeichnung, die Armhaltung des Propheten ahmt den *labis* nach: Christus wird geopfert. Damit wird ein Bezug zum eucharistischen Akt und dem Inhalt der aktuellen theologischen Dispute hergestellt. Das Kind opfert als Priester selbst und ist selbst als Opfer auf den *labis* gelegt.⁷⁶ Obwohl das relevante Ritual nicht visualisiert wird, weisen die Bildmotive explizit darauf hin. Zudem wird die Theotokos bei der Hypapante mit einem Trauergestus gezeigt,

was bereits ihre Rolle bei der Kreuzigung vorwegnimmt.⁷⁷ Daraus lässt sich schliessen, dass die Querverweise zwischen den Bildern den Analogien der verschiedenen liturgischen Texte und Riten entsprechen.

In der Panteleimonkirche in Nerezi wird die zärtliche Umarmung der Mutter in der Thronosszene mit der Haltung des Kindes während der Präsentation im Tempel parallelisiert, die auf der gegenüberliegenden Wand erscheint.⁷⁸ Dies gründet sicher auf der literarischen Antithese der Homilie des Georgs von Nikomedien (9. Jh.). Er konfrontiert die Gegenwart Marias mit ihrer Vergangenheit.⁷⁹ Die beiden ikonenhaften Darstellungen erfasst der Betrachter über den Raum hinweg als emotionalen Höhepunkt. Diese Antithese von Inkarnation und Passion wird in Nerezi wie auch in Lagoudera auf mehreren Bildebenen evoziert.⁸⁰ So sind diverse Verschränkungen und Überlagerungen unterschiedlicher Zeitebenen sowie Kommunikationen innerhalb des Programms möglich.

Das Schwert Simeon wird bereits prominent in den Hymnen, die als *Stavrotheotokia* bekannt sind und im täglichen Dienst verlesen werden, als Symbol für den Opfertod themati-

72 Pallas 1965, 174–76; Belting 1981, 177–81; Baltoyanni 1993/94, 53–58; Nicolaïdes 1996, 79–83, Abb. 64–65; Winfield 2003, 192–94, Abb. 133–36, 282; Schellewald 2008b, 60–62 (Pallas, Belting und Schellewald meinen, dass Christus in Lagoudera im Typus des Anapesons dargestellt ist).

73 Tsamakda 2012, 204, 206.

74 Sotiriou/Sotiriou 1956/58, 164–65, n. 178, Abb. 175; Evans 2004, 379.

75 Evans 2004, 379.

76 Schellewald 2008b, 62.

77 Maguire 1980/81, 269. Die Theotokos führt ihre Rechte zur Brust oder zu ihrer Wange.

78 Zur Konfrontierung der beiden Szenen in Nerezi: Sinkević 2000, 51–53; Schellewald 2008b, 50–59; Conostas 2016, 16–17.

79 Georgius Nicomediensis, Λόγος Η', Λόγος εις τό Ειστήκεισαν δέ παρά τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ ἡ Μητέρα αὐτοῦ καί ἡ ἀδελφή τῆς Μητρός αὐτοῦ καί εις τήν θεόσωμον ταφήν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τῇ ἀγία καί μεγάλη Παρασκευῇ, PG 100, col. 1488B. «Nun halte ich ihn ohne Atem, den ich früher in meinen Armen hielt als mein Allerliebstes, dessen süssesten Worte ich hörte». Zum Text: Gounelle 2008; Shoemaker 2011, 53–67; Conostas 2014, 126.

80 Besonders wichtig zur Antithese in der byzantinischen Kunst: Maguire 1994, 53–83; Zarras 2016, 258–72. Zudem: Kartsonis 1998, 73–75, Abb. 3.17–3.20; Sinkević 2000, 47, 52–56, 77–78; Schellewald 2008b, 59–69. In Lagoudera wird auf dem westlichen Tonnengewölbe die Geburt der Anastasis gegenübergestellt.

siert.⁸¹ Auch im Ritus des *Epitaphios Threnos* wird auf die Prophezeiung des Simeon referenziert. Wie bereits oben gesehen, sind die meisten Verse des *Kanon Threnodes*, der die Geschehnisse zwischen dem Tod am Kreuz und der Grablegung Christi behandelt, der Muttergottes in den Mund gelegt.⁸² Die Theotokos spricht kurze Sätze, die sich zumeist auf die Vergangenheit beziehen.⁸³ In den Matines der Liturgie für das Hochfest der Präsentation wird eine Stelle aus dem Kontakion von Kosmas verlesen, welche auch ein Teil des Karsamstagsoffiziums ist:⁸⁴

Alas! Die Prophezeiung des Simeon ist vollbracht. Dein Schwert sticht durch mein Herz, Emmanuel!⁸⁵

Die Vorhersagen des Simeon werden als dramatischer Höhepunkt der mütterlichen Trauer inszeniert, wobei das Schwert einen eindeutigen Bezug zur Passion herstellt.⁸⁶

3.4 Threnos

Die frühesten Darstellungen der Grablegung Christi, welche in allen Evangelien erzählt wird, datieren aus dem 9. Jh.⁸⁷ Im Laufe des 12. Jhs. erscheint ein neues Bild, der Threnos, mit welchem verschiedene Forscherinnen und Forscher die oben beschriebene Zeremonie des *Epitaphios Threnos* in Verbindung brachten.⁸⁸ In der zweiten Hälfte des 12. Jhs. wird Christus bei der Threnoszene gelegentlich auf einen Lithos, den Salbungsstein, gelegt.⁸⁹ Bei diesem Grabstein handelt es sich, wie Spatharakis überzeugend nachweisen konnte,⁹⁰ um die Reliquie, die gemäss einem Akrostichon von Georg Skylitzes unter dem Kaiser Manuel I. Komnenos 1170 von Ephesos nach Konstantinopel gebracht wurde.⁹¹ Am Ende des 12. Jhs. bekommt die Szene eine neue Legende: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ.⁹² Das historische Ereignis beeinflusste die Ikonographie der Beweinung entscheidend.⁹³ Bereits am Ende des 12. Jhs. dürfte die älteste Darstellung, die Christus auf dem Lithos zeigt, in der Nikolaoskirche in Kyrakoselia (Apokoronas) auf Kreta zu datieren sein.⁹⁴ Das kretische Beispiel belegt eine schnelle Rezeption des konstantinopolitani-

81 Shoemaker 2011, 53–67; Conostas 2016, 27–29, 32.

82 Neben den erhaltenen Texten von Simeon Metaphrastes sind auch jene von Nikolaos, einem Patriarchen von Konstantinopel (wahrscheinlich Nikolaos I. Mystikos, † 925), bekannt. Zu den erhaltenen Manuskripten und Editionen: Ševčenko 2011, 247–48.

83 Maguire 1994, 96–97.

84 Kazhdan 1999, 107–26; Conostas 2016, 16.

85 Cosmas Hierosolymitanus, Hymni, PG 98, col. 511. Maguire 1980/81, 268; Weyl Carr 1993/94, 244–45. Text aus: Mercenier 1947, 213–18; Mother Mary/Ware 1977, 422.

86 Kartsonis 1986, 103.

87 Spatharakis 1995, 225–26. Mt. 27:59–61; Mk. 15:46–47; Lk. 23:53; Joh. 19:39–42.

88 Millet 1916, 489–516; Pallas 1965, 31–34, 56; Belting 1980/81, 3–5; Belting 1981, 150–52, 183; Maguire 1994, 101–02; Ševčenko 2011, 254–62. Zur Ikonographie der Threnoszene: Weitzmann 1961, 476–90; Hadermann-Misguich 1966, 359–64; Hadermann-Misguich 1975, 155–59; Spatharakis 1995, 225–48; Sinkević 2000, 50–52; Conostas 2014, 124–27.

89 Zu einigen Beispielen: Spatharakis 1999, 300–02.

90 Spatharakis 1995, 229–31.

91 Spatharakis 1995, 230; Magdalino 2004, 15–30; Ševčenko 2011, 261. Die Reliquie wurde im Pantokrator-kloster in Konstantinopel aufbewahrt.

92 Vorher: ΕΝΤΑΦΙΑΚΜΟC. Spatharakis 1995, 439.

93 Für die ikonographischen Varianten des neuen Typus: Spatharakis 1995, 232–33, 245–47; Tsamakda 2012, 184–86.

94 Bissinger 1995, 66–67, n. 15; Spatharakis 1999, 25.



11 Prodomi, Pauluskirche. Naos, Nordwand, Threnos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

schen Vorbildes. Um 1200 kommt der Typus in einer Malerei in der Trapeza des Johannesklosters auf Patmos vor.⁹⁵

Der Kummer der Theotokos, dem im *Kanon Threnodes* Ausdruck verliehen wird, ist insbesondere in der Szenerie der Beweinung Christi, dem Threnos, artikuliert. Die Episode, die sich nach der Kreuzabnahme abspielt, findet keine Schilderung in den Evangelien, sondern wurzelt in den Homilien des Georgs von Nikomedien, die in einer späteren Version die Wehklage der Theotokos integrieren.⁹⁶ Die Narration visualisiert dramatisch die Wehklagen der Theotokos und damit auch die Menschlichkeit Christi.⁹⁷ Ausserdem kontrastiert der Text des Georgs von Nikomedien, der auch am Karfreitag verlesen wird,⁹⁸ das Motiv des Todes mit der Kindheit Christi. Der Moment, der bei der Threnosszene zur Darstellung gekommen ist, erfasst einen Halt des Trauerzuges im Kirchenraum.⁹⁹ Die Threnosszene als Visualisierung der Klagegesänge, bei der auch die privaten Gedenkgottesdienste nicht vernachlässigt werden,¹⁰⁰ ist ein genau geplantes Bild im Passionszyklus der byzantinischen Kirchen.¹⁰¹

Neben der trauernden Mutter sind meistens Johannes sowie Josef von Arimathäa anwesend, ihre Mimik ist kummervoll verzogen. Johannes küsst die Hand (Joh. 19:26) und Josef die Füße Christi. Hinter ihnen steht Nikodemus (Joh. 19:39). Die Thematik und insbesondere die Darstellung des Josef korrelieren mit der Liturgie: Das Tuch, mit dem er nach der Kreuzabnahme den Leib Christi umhüllte, ist identisch mit dem während des Ritus des *Epitaphios Threnos* mitgeführten Parament (Mt. 27:59). Dieser Episode wird während dem *Epitaphios Threnos* am Karfreitag nach dem *Apodeipnon* mit dem Troparion *Oh edler Josef* konkret gedacht.¹⁰² Gelegentlich ist eine Frau mit dramatisch klagend erhobenen Händen in die Komposition integriert (Abb. 11). Sie wird als Maria Magdale-

- 95 Hadermann-Misguich 1966, 359–64; Kollias 1990, 27, 29, Abb. 25–36 (Kollias datiert die Malerei in die zweite Hälfte des 13. Jhs.); Spatharakis 1995, 231–32, Abb. 6; Tsamakda 2012, 185.
- 96 Georgius Nicomediensis Metropolitae, In SS. Mariae Assistentiam in Sepolcro, PG 100, col. 1487–1490. Zum Text: Gounelle 2008. Die Wehklagen der Theotokos sind bereits bekannt aus den Homilien und werden erst in einer späteren Version (um 1000) in den Text integriert (Gounelle 2008, 56–63, 78–94). Diese spätere Version bildet die literarische Basis für die Ikonographie der Threnosszene ab der zweiten Hälfte des 12. Jhs. Zur Interpretation: Alexiou 1975, 124–29; Maguire 1977, 160–61; Maguire 1994, 96–101; Alexiou 2002, 68; Shoemaker 2011, 53–67.
- 97 Kalavrezou 1990, 169–70; Maguire 1994, 97–101; Tsironis 1996, 573–77; Cameron 2000, 8–10; Kalavrezou 2005, 105; Shoemaker 2011, 53–67; Constan 2014, 99–34.
- 98 Dies erfahren wir aus dem Typikon des Salvatorklosters in Messina: Arranz 1969, 239. Belting 1981, 156; Gounelle 2008, 70–73. Gounelle geht davon aus, dass der Text, der am Ende des 9. oder beginnenden 10. Jhs. entstanden ist, während der Liturgie am Karfreitag intoniert und später in den Ritus des *Epitaphios Threnos* integriert wurde.
- 99 Spatharakis 1995, 228.
- 100 Ševčenko 2011, 254–61.
- 101 Sinkević 2000, 52; Vassilaki/Tsironis 2000, 455.
- 102 Taft 1975, 245; Gounelle 2008, 52–53.

na interpretiert, die simultan als Identifikationsfigur für die Gläubigen funktioniert.¹⁰³ Da die relevanten liturgischen Texte, die bei der Beweinung intoniert werden, auf Empathie der Gläubigen ausgelegt sind, übernehmen diese im Ritus die Rolle der Klagefrauen.¹⁰⁴

Während auf den meisten Threnosszenen Maria an der Seite Christi steht und ihn im Arm hält,¹⁰⁵ ist der Typus, bei dem sie den Leichnam von hinten umarmt, nur selten vertreten (Abb. 11).¹⁰⁶ Die Wehklagen stellen die Geburt bzw. die Inkarnation dem Tod bzw. der Auferstehung gegenüber. Die Muttergottes erinnert sich an die Kindheit ihres Sohnes, in kurzen Sätzen spricht sie die Antithese von Geburt und Tod aus, sie verbindet die Vergangenheit mit der aktuellen Situation.¹⁰⁷ Dementsprechend ist das Gesicht der Muttergottes auch in der Geburtsszene von Traurigkeit gekennzeichnet.¹⁰⁸ In der Muttergotteskirche in Ahtala, die vom Offizier Ivané Mxargrdzeli zwischen 1205 und 1216 gegründet wurde, harrt Maria bei der Geburtsszene in derselben Haltung wie bei zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen. Auf ihrem linken Arm stützt sie ihr Gesicht ab, während sie mit ihrem zum Gebetsgestus erhobenen rechten Arm auf ihren Sohn weist.¹⁰⁹ Einerseits handelt es sich beim Bild um einen genauen Moment in der Heilsgeschichte, und andererseits ist es auch ein Bild des liturgischen Aktes, bei dem jede Erinnerung an die Geburt automatisch auch den Tod Christi impliziert. In der Omorphi Ekklesia in Athen scheinen die Engel der Anapesonszene nach der Vorlage der Geburt übernommen worden zu sein (Beginn 14. Jh., Abb. 22).¹¹⁰ Eine Verbindung der beiden Szenen wird zusätzlich durch die Tatsache hergestellt, dass an der Vesper am 25. Dezember unter den alttestamentlichen Texten unter anderem die Prophezeiung des Bileam über den jungen Christus (Num. 24:9) verlesen wird.¹¹¹

Auf die ikonographische Äquivalenz in der Panteleimonkirche in Nerezi zwischen der Präsentation im Tempel und der Threnosszene, die die Spannung zwischen Inkarnation und Tod aufzeigt, wurde bereits weiter oben hingewiesen. Bei der Beweinung umarmt die Theotokos ihren verstorbenen Sohn und gleichzeitig erinnert sie sich daran, wie sie ihn als Kleinkind im Arm hielt. Basierend auf der These von Maguire, hat Kalavrezou weitere ikonographische Belege für diese Konfrontation geliefert.¹¹² So ist etwa die gebärende Rebekka auf der Miniatur auf fol. 46^v im Oktateuch im Vatikan (Rom, BAV, ms. gr. 747, 11. Jh.) in Sitzposition mit weit gespreizten Beinen dargestellt.¹¹³ Dieselbe Beinhaltung nimmt die Theotokos in der Panteleimonkirche Nerezi ein, indem sie beide Beine um den toten Körper ihres Sohnes schlingt.¹¹⁴ Zusätzlich ist zu bemerken, dass exakt diese Beinhaltung der Theotokos ebenfalls auf der Anapesondarstellung im Vatopedikloster zu sehen ist (Abb. 12).¹¹⁵

103 Conostas 2014, 124. Im Malerhandbuch wird Maria Magdalena mit hoch erhobenen Armen beschrieben: *Hermeneia*, § 109. Hetherington 1981, 39.

104 Ousterhout 2009, 229–46.

105 Beispiele: Weitzmann 1961, Abb. 10–16.

106 Ein Vertreter dieses raren Typus ist die Darstellung in der Pauluskirche in Prodromi (Mitte 14. Jh., Abb. 12). Zu den verschiedenen Varianten: Spatharakis 1995, 232–47, Abb. 10 (Peć, Demetriuskirche, 1345). Zur Szene in der kretischen Kunst: Tsamakda 2012, 185–86.

107 Maguire 1977, 162; Maguire 1994, 99–101.

108 Maguire 1977, 164–65; Todić 1994, 160–61.

109 Lidov 1989, 40–43, Abb. 4–5; Lidov 2014, 383–89, Taf. 270. Zur Kirche zudem: Bulia/Janjalia 2017, 107–23.

110 Vasilake-Karakatsane 1971, 71; Todić 1994, 161. Allerdings fehlt das Bild der Geburt heute in der Kirche, siehe Kapitel 6.3.1.

111 Mercenier 1947, 202.

112 Kalavrezou 2005, 107–09.

113 Weitzmann/Bernabò 1999, 94, Abb. 355–58. Rebekka ist auf dieser Miniatur zweimal abgebildet: Links in sitzender, nachdenklicher Position, während ihr Mann für die Fruchtbarkeit seiner Frau betet, und rechts bei der Geburt von Jakob, wobei Esau bereits neben ihr liegt.

114 Sinkević 2000, 50–52, 144–45, Abb. XLVI, XLVIII. So auch in Prodromi (Abb. 11).

115 Todić 1994, 136, Abb. 3; Tsigaridas 1998, 262, 269, Abb. 229; Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 18; Sofragiu 2012, 239–40, 245.



12 Berg Athos, Kloster Vatopedi. Christus Anapeson. Exonarthex, westliches Tympanon. Tsigaridas 1998.

Die Theotokos sitzt mit angewinkelten Beinen auf der Matratze und legt in ihrem Schoß beide Hände um Christus. Durch die physische Nähe der beiden Protagonisten und den Kummer der Theotokos ist die Inkarnation akzentuiert.¹¹⁶ Das Bild konfrontiert die Inkarnation mit der Passion und forciert damit die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Dieser Aspekt kann mit dem Kanon des Simeon Metaphrastes verknüpft werden, der insbesondere die Überlappung der menschlichen und göttlichen Natur Christi betont, indem er das Christuskind mit dem toten Christus, den die Mutter in ihren Händen hält, parallelisiert.¹¹⁷ Die Theotokos erinnert sich daran, wie sie ihren Sohn als Kind in ihren Armen hielt. Die Themen der frohen Botschaft und der Trauer werden metaphorisch gegenübergestellt. Simeon Metaphrastes vergleicht zudem den toten Christus mit dem schlafenden Löwen aus der Prophetie Jakobs (Gen. 49:1–9).¹¹⁸

Auf der Miniatur fol. 12^r im Tetraevangelium 45 des Klosters Stavronikita auf dem Berg Athos ist die Position der Theotokos ähnlich wie im Kloster Vatopedi, wenn auch etwas distanzierter (Abb. 13).¹¹⁹

Im Hilandar auf dem Berg Athos hat die Theotokos, welche sich hinter Christus befindet, ebenfalls einen Arm um ihren Sohn gelegt.¹²⁰ Das Anapesonthema zeigt somit eine enge inhaltliche Beziehung zum Threnosthema. Beiden Themen sind Textquellen des *Kanon Threnodes* gemeinsam, die während der Liturgie am Karfreitag und Karsamstag zitiert werden.¹²¹ Das bedeutet aber auch, dass die Integration des Anapesonthemas ab dem Beginn des 14. Jhs. bewusst eine weitere Sinnebene zulassen sollte, die mit dem Threnosthema noch nicht abgedeckt war. Aufgrund der simultanen Einführung des Ritus des *Epitaphios Threnos* und des Anapesonbildes kann angenommen werden, dass das Threnosthema diesem neuen Zeremoniell nicht in seiner gesamten Bandbreite gerecht wurde. Im Anapesonthema wird die Rolle Christi als junger Löwe und als Retter besonders unterstrichen, zudem wird auf seine Auferstehung fokussiert. Während die Threnosszene ins narrative Kirchenprogramm integriert wird, ist eine Devotion vor dem symbolischen Bild des Anapesons möglich. Die liturgische Symbolik in ihrer gesamten Vielfalt, auf die der liturgische Klagegesang *Epitaphios Threnos* anspielt, wird im Anapesonbild reflektiert.

Folgende ikonographische Verbindungen lassen sich zwischen dem Anapeson und der Threnosszene feststellen. Die Realia, der oben beschriebene *Epitaphios*, der während des Ritus des *Epitaphios Threnos* anstelle von Christus zum Grabe getragen wird, wird gelegentlich in der Threnosszene abgebildet (Abb. 11). Ausserdem ist der *Epitaphios* in diesen Darstellungen manchmal mit einem ähnlichen Dekor verziert, wie er auch auf der Matratze in einigen Beispielen des Anapesonbildes vorkommen kann, so in der Petrus- und Pauluskirche in Berende

116 Maguire 1977, 160–61; Todić 1994, 161; Kalavrezou 2005, 107–09.

117 Simeon Metaphrastes, *Oratio in lugubrem Lamentationem sanctissimae Deiparae*, PG 114, col. 212, 216A. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 188–89; Maguire 1977, 161; Hörandner 1981, 91–111.

118 Laurentin 1953, 47–49.

119 Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123–25.

120 Der Anapeson auf der Westseite des nordöstlichen Pfeilers ist grösstenteils von der Holzikonostasis aus dem Anfang des 19. Jhs. verdeckt. Ich möchte mich herzlich bei Prof. Miodrag Marković bedanken, der mir Dokumente von William Taylor Hostetter zur Verfügung gestellt hat, welche die gesamte Komposition digital zusammenfügen. Darauf ist erkennbar, dass die Theotokos ihren rechten Arm um ihren Sohn legt.

121 Weitzmann 1961, 476–90; Hadermann-Misguich 1966, 359–64; Maguire 1977, 160–66; Maguire 1994, 101–08; Todić 1994, 147–48, 156–57, 163; Ševčenko 2011, 248–49.

(Abb. 44), in der Sveti Niketas in Čučer (Abb. 5), in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) und in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24).¹²² Eine enge Kommunikation zwischen der Threnosscene und dem Anapesonbild kann zudem in der Petrus- und Pauluskirche in Berende nachgewiesen werden (Abb. 98). Christus Anapeson ist auf der Ostwand in der Zone des Passionszyklus wiedergegeben, der auf der Höhe des Anapesonbildes mit der Threnosscene endet. Diese Kontextualisierung deutet einerseits auf eine kontinuierliche Narration und andererseits auf eine starke gemeinsame rituelle Symbolik der Bilder hin, die durch den Anbringungsort in der Bemazone über der Prothesisnische noch akzentuiert wird.¹²³

Das Threnos- wie das Anapesonbild kombinieren und heben die Aussagen der Inkarnation und des Erlösertodes hervor. Die Theotokos wird zum Symbol der beiden wichtigsten Momente des weltlichen Lebens ihres Sohnes: seiner Geburt und seines Todes.¹²⁴ Die korrespondierenden Bilder erscheinen ab dem 9. Jh. und werden ab dem 11. Jh. dramatisch und emotionell aufgeladen.¹²⁵ Wie bereits bei der Hypapante, hatten die Beschlüsse der Synode in Konstantinopel von 1156 und 1157, die die ersten waren, welche sich in Speziellem zu liturgischen Fragen äuserten, einen Einfluss auf die neue Szene.¹²⁶ Die Fragen waren, ob Christus sein Opfer durch seine göttliche oder menschliche Natur vollbrachte und wem das Opfer während der Liturgie dargebracht werden solle. Entgegen der in der lateinischen Kirche weit verbreiteten Theorie der «zweigeteilten Erlösung» legten die Beschlüsse mit Hilfe der Zitate der Kirchenväter den Akzent auf die Union der Inkarnation (Geburt) und Erlösung (Kreuzigung).¹²⁷ Eine direkte Reflexion auf die theologischen Dispute rund um den letzten Satz des Cherubikos Hymnos, der Christus als Geopferten wie als Empfänger des Opfers definiert,¹²⁸ findet sich im Threnosbild.¹²⁹ Sobald ab 1156/57 die liturgische Realität die beiden Mysterien verbindet, ist das Threnosthema fassbar. Die Betonung des Leibes Christi im kirchlichen Denken des 12. Jhs. hat zu mehr Realismus und neuen Themen angeregt und dürfte auch in der späten byzantinischen Periode prägend gewesen sein.¹³⁰

Nachdem die mystagogischen, mnestischen Klagegesänge im Ritus des *Epitaphios Threnos* gefeiert werden, wird das Anapesonthema in das Kirchenprogramm integriert, und das, ob-



13 Stavronikita 45 Tetraevangelium, Berg Athos, fol. 12r. Christus Anapeson. Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, Abb. 326.

122 Todić 1994, 164–65. Epitaphioi mit dieser Dekoration in der Threnosscene: Weitzmann 1961, Abb. 11, 16; Maguire 1977, Abb. 72, 77; Spatharakis 1995, Abb. 11; Sinkević 2000, Abb. 47.

123 Dufrenne 1970, 54; Altripp 2000, 33–35; Altripp 2002, 121–23. Entgegen der Meinung von Ranoutsaki (Ranoutsaki 2011, 149) hat diese Transferierung in den Bemabereich keine chronologischen Gründe.

124 Semoglou 2014, 68–70, mit Beispielen aus der frühchristlichen Zeit.

125 Tsironis 2005, 98–99.

126 Lidov 1989, 41–42; Lidov 2014, 384–85.

127 Felmy 2011, 218–20; Wessel 2011, 347–51. Auch nach der Synode wurden deren Beschlüsse weiter begründet und die Diskussionen setzten sich bis zum Anfang des 13. Jhs. fort.

128 Taft 1975, 135–36; Felmy 2011, 218–20.

129 Sinkević 2000, 50–52, 144–45, Abb. XLVI, XLVIII.

130 Cormack 2006, 114.

wohl das Threnosthema die Wehklagen der Theotokos bereits visualisiert. Im Gegensatz zum narrativen Threnosthema vermittelt das Anapesonthema eine stärkere symbolische und auch mystagogische Komponente in Bezug auf die Auferstehung. Das Bild ist ein präziser Ausdruck der mystischen Brisanz: Denn der Christusknabe gibt auch den auferstandenen Körper wieder und löst damit das Problem, wie dieser aussehen soll.

3.5 Melismos



14 Kurbinovo, Georgskirche (1191), Apsis, Melismos. Manuela Studer-Karlen.

Der Melismos zeigt einen liturgischen Opferakt (Abb. 14).¹³¹ Die oben erwähnten intensiven christologischen Auseinandersetzungen und theologischen Aktivitäten um die Mitte des 12. Jhs. fanden im Bild des Melismos im Zentrum der Apsis einen adäquaten Ausdruck.¹³² Im Fokus dieser Diskussionen stand die Frage, wie Christus das Opfer empfangen und simultan geopfert werden kann.¹³³ Die Eucharistie differenziert von jener im Westen und das Bild des Melismos verteidigt die orthodoxe Praxis.¹³⁴ Obwohl es sich beim Melismos um eine Beschreibung der Opferhandlung handelt, nimmt sie thematisch den Tod Christi und die Kreuzigung wieder auf. Christus liegt im Zentrum des untersten Registers der Apsis auf einem Altar, flankiert von Basil dem Grossen und Johannes Chrysostomos

sowie weiteren Kirchenvätern. Auf den offenen Buchrollen dieser Patriarchen sind Gebetspassagen zitiert, die während der Liturgie verlesen werden, meistens handelt es sich um den ersten Satz eines Gebets aus der Liturgie von Basil oder Johannes Chrysostomos.¹³⁵ Im 12. Jh. wird Johannes das Gebet der Prothesis und Basil der letzte Satz des Cherubikos Hymnos zugewiesen.¹³⁶ Die Inhalte der beiden Gebete korrespondieren mit dem Opferthema der Apsis.

Die ersten Darstellungen des Melismos sind aus dem Ende des 12. Jhs. belegt, so etwa in der Georgskirche in Kurbinovo (1191), bei denen Christus als Erwachsener erscheint (Abb. 14).¹³⁷

Zum ersten Mal als Kind ist Christus in den Malereien der Nikolaoskirche in Manastir (1271) abgebildet,¹³⁸ diese Repräsentation tritt ab dem Ende des 13. Jhs. immer häufiger auf.¹³⁹ In der Prothesis im Markov Manastir (1376/77) ist es der tote Christus, der in der Komposition des Melismos erscheint, somit werden der Epitaphios und der Melismos übereinandergeschich-

131 Zum Ritus: Walter 1982, 238; Taft 1988, 531–52; Taft 2000a, 319–79; Konstantinidi 2008, 15–48; Jolivet-Lévy 2009, 182–93; Congourdeau 2009, 291–307.

132 Babić 1968b, 368–86; Walter 1982, 202–03, 207–12.

133 Hierzu ausführlich: Gerstel 1999, 44–50, 58–59; Taft 2000a, 371–74; Congourdeau 2009, 291–307.

134 Zur unterschiedlichen Eucharistie im Westen und Osten: Congourdeau 2009, 293–96.

135 Babić/Walter 1976, 269–80; Walter 1982, 203–12. Etwa 30 verschiedene Stellen kommen regelmässig vor.

136 Babić 1968b, 375–76; Taft 1975, 120–21, 135–36; Walter 1982, 204. Diese Verse bleiben die am meisten verwendeten für diese beiden Bischöfe. Zum ersten Mal ist dies in der Panteleimonkirche in Nerezi (1164) der Fall.

137 Hadermann-Misguich 1975, 67–78. Ein frühes Beispiel ist zudem die Darstellung im Exonarthex von Radoslav (1227–1234) in Studenica. Walter 2000a, 329–32.

138 Walter 1982, 206; Gerstel 1999, 43, Abb. 40; Walter 2000a, 239. In dieser Kirche wird das Bild auch zum ersten Mal mit «Melismos» inschriftlich bezeichnet.

139 Zur Ikonographie und deren Verbreitung: Garidis 1982, 495–502; Walter 1982, 205–07, 238; Sinkević 2000, 35–36; Konstantinidi 2008, 49–160; Congourdeau 2009, 296–300. Eine Formulierung für die Brotbrechung bei der Kommunion ist erst aus den Manuskripten des 12. und 13. Jhs. bekannt. Taft 2000a, 350–60.

tet.¹⁴⁰ Petrus von Alexandria zelebriert neben dem toten Christus. Er hält einen offenen Rotulus, auf welchem der Anfang des Gebets geschrieben steht, das zu Beginn der Proskomide intoniert wird.¹⁴¹ Diese Bilder verweisen mittels ihrer liturgischen Konnotationen auf die zunehmende Wichtigkeit des Proskomideritus, welcher in der Prothesis vor dem Kleinen Einzug stattfand (Abb. 15).¹⁴² Gelegentlich referenzieren die liturgischen Objekte, welche neben dem Christusknaben in der Patene auf dem Altar liegen, auf den realen Ritus.

Da der Fokus beim Melismos auf dem Opfer liegt, kann das Bild wiederum mit dem Kommentar zum Grossen Einzug von Nikolaos Kabasilas bzw. der dreifachen Funktion Christi in Verbindung gebracht werden.¹⁴³ Das Opfer Christi ist der Höhepunkt der Passion und der Melismos ist eine Beschreibung der Opferhandlung. Auch wenn ihm die gleichen liturgischen Texte zugrunde liegen wie dem Anapeson, reicht dies nicht als Erklärung für den Austausch des Themas.¹⁴⁴ Das Anapesonbild am üblichen Platz des Melismos im untersten Register der Hauptapsis zwischen den Kirchenvätern bleibt allerdings auf Georgien beschränkt, es kommt in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) sowie in der Koimesiskirche in Martvili vor (Abb. 16, 89). Dies beweist die lokale Spezifität dieses Anbringungsortes. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Anapesonbild in den beiden georgischen Kirchen die Idee des Opfers in Verbindung mit der Auferstehung und der Erlösung stärker und symbolischer übernehmen soll.¹⁴⁵ Die Platzierung in der Apsis unterstützt die eucharistische Bedeutung des Bildes.¹⁴⁶

Die Anbringung des Anapesons im Bema lässt sich auf seine Interpretation als geschlachtetes Opfer zurückführen und steht mit der Eucharistiefeyer in Verbindung. In diesem Fall übernimmt der Anapeson die Funktion des von den Kirchenvätern umgebenen Melismos.¹⁴⁷ Vor dem Kleinen Einzug wurde im Ritus der Proskomide die Eucharistie mit der Geburt, der Inkarnation, der Passion und der Kreuzigung gekoppelt.¹⁴⁸



15 Stavrochori, Hagios Georgios. Apsis, Melismos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

140 Belting 1981, 192–93, Abb. 77; Gavrilović 1999, 145–59; Boycheva 2003, 174; Ševčenko 2006b, 136; Bogevska 2011, 1–21; Tomič Đurič 2012, 303–31.

141 Grozdanov 1980, 84–87, Abb. 1.

142 Stăfănescu 1936, 45–55; Mercenier 1947, 9–12; Schulz 1980, 64–67; Edelby 1967, 501–60; Mathews 1971, 108, 125–49; Taft 1975, 350–74; Descoedres 1983; Taft 2000a, 373–77; Alexopoulos 2009; Jolivet-Lévy 2009, 161–62; Marinis 2014, 68, 70–71; Taft/Parenti 2014, 568–603. Am ausführlichsten zur Interaktion der Texte und Melismosdarstellungen im Kontext des Prothesisritus: Tomič Đurič 2014, 123–42; Tomič Đurič 2015, 129–50.

143 Nicolaus Cabasilas, *Sacrae Liturgiae Interpretatio*, PG 150 col. 477C; Congourdeau 1989; Congourdeau 1990.

144 Mavrodinova 1977, 1–13.

145 Lordkipanidze 1977b, 179; Velmans 1983, 218; Velmans 1991, 1920–26; Todić 1994, 149.

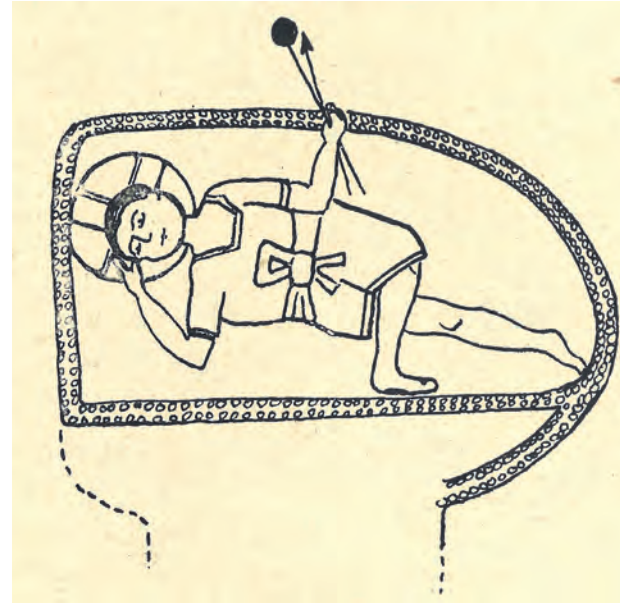
146 Ab dem 12. Jh. repräsentiert das Apsisprogramm stärker die Liturgie, wobei das Zentrum des untersten Registers radikalen Transformationen unterworfen ist. Gerstel 1999, 34–44. Neben dem Melismos nennt Gerstel folgende mögliche Themen: die Hetimasie und den gemalten Altar. Das Anapesonbild an diesem Anbringungsort bespricht sie nicht.

147 Konstantinidi 2008, 15–48.

148 Brightman 1965, 322–23, 360; Dufrenne 1970, 33; Haustein-Bartsch 1999, 230; Konstantinidi 2008, 240. Am Anfang des Ritus wird auf Bethlehem, die Inkarnation, das Paradies und dessen Wiederherstellung



In der Nikolaoskirche in Melnik in Südbulgarien ist in der Prothesiskonche ein Melismos zu sehen (13. Jh.).¹⁴⁹ Zwei Engel-Diakone mit Rhipidia flankieren Christus Emmanuel. Er liegt nackt mit einem exquisit dekorierten Tuch über seinem Unterleib auf einem ovalen, weiss ausstaffierten Bett. Seine Augen sind offen. Die beim Melismos üblichen Kirchenobjekte fehlen, die Form des Bettes unterscheidet sich deutlich von den bekannten Unterlagen des Melismos, wie etwa einem Altar. Penkova nimmt an, dass hier Christus im Typus des Anapesons in der Konche zur Darstellung gekommen ist.¹⁵⁰ In der Nikolaoskirche in Melnik liegt Christus allerdings ausgestreckt und nicht in der dem Anapesonbild typischen Position, das Bett passt nicht zum Anapesonbild und es gibt auch keinen Hinweis auf die Genesispassage (Gen. 49:9). Zwar ist der geopferte Christus dargestellt, aber es handelt sich weder um einen Anapeson noch um einen Melismos.



3.5.1 Amnos - Anapeson in Bulgarien: Ljutibrod (Mitte 14. Jh.)

Die Kirche ausserhalb von Ljutibrod ist nur in einem ruinösen Zustand erhalten geblieben, so dass bloss einige Malereien auf uns gekommen sind.¹⁵¹ Der ursprüngliche Plan der Kirche war wohl eine dreischiffige Basilika ohne Kuppel. Heute sind allerdings nur noch die Ostmauer mit den drei Apsiden und ein Teil des Hauptschiffes bis auf eine gewisse Höhe erhalten. Malereien sind noch fragmentarisch innerhalb der drei Apsiden zu sehen. Ljutibrod präsentiert einige spezielle Lösungen.¹⁵² Die Kirche wurde kurz nach der Mitte des 14. Jhs. ausgemalt. Die Theotokos wird nicht in der Hauptapsis, sondern in der Prothesis dargestellt, was sehr selten vorkommt.¹⁵³ Jedoch wird sie beim Ritus der Proskomide angerufen; die Verbindung zur Prothesis ist also gegeben.¹⁵⁴

17 Ljutibrod, Kirche, Apsis, Melismos. Grabar 1928, 223.

In der Konche der Hauptapsis ist ein thronender Pantokrator zur Darstellung gekommen, er wird von zwei Erzengeln flankiert. Darunter liegt Christus Emmanuel in der typischen Position des Anapesons (Abb. 17).

Christus Emmanuel ist in einen weissen Chiton mit einfachen Verzierungen gekleidet, welcher von einem Band um den Oberkörper zusammengehalten wird.¹⁵⁵ Das Christuskind hält in der Linken einen Schwammstab und eine Lanze.¹⁵⁶ Es liegt auf einem mit Perlen eingefassten

referenziert. Der Priester paraphrasiert bei der Bedeckung der vorbereiteten Gaben mit dem Asteriskos die Worte aus Mt. 2:9: «Und der Stern kam und blieb über dem Ort stehen, an dem das Kind war». Somit wird eindeutig die Konsekration als Wiederholung der Inkarnation verstanden. Nilgen 1967, 311–16, bes. 312; Walter 1982, 237; Jolivet-Lévy 2009, 82–93.

149 Penkova 2012, 134–56.

150 Penkova 2012, 141–42.

151 Panaïotova 1966, 167; Velmans 1983, 182.

152 Zur Kirche: Grabar 1928, 223–27; Panaïotova 1966, 164–65.

153 Zu den weiteren 1928 noch erhaltenen Szenen: Grabar 1928, 223–27; Velmans 1983, 182.

154 Stăfănescu 1936, 46; Alexopoulos 2009, 146–49, 299–302. Zur Prothesis: Altripp 1998; Altripp 2000, 25–40; Altripp 2002, 115–24; Jolivet-Lévy 2009, 161–63.

155 Diese Beschreibung nach: Grabar 1928, 223–24. In der Zwischenzeit sind die Malereien komplett verloren gegangen.

156 Grabar 1928, 223–24; Stăfănescu 1936, 49–50; Todić 1994, 138, 149–50, 154, 157.

Altar in der Apsis. Zwei Engel mit Rhipidia in den Händen beugen sich zu Christus.¹⁵⁷ Die Engel sind als Diakone gekleidet, womit die Szene in den Mittelpunkt der Liturgie gerückt ist.¹⁵⁸ Dass Christus die Passionsinstrumente hält, ist für beide Darstellungen – den Melismos wie den Anapeson – ausserordentlich. Mit diesem Bild ist ein enger Bezug zum eucharistischen Opfergedanken hergestellt. In der Forschung wird vermehrt die Meinung vertreten, dass von einem Melismos-Bild¹⁵⁹ zu sprechen ist, bei dem Christus grosse Ähnlichkeit mit dem Anapeson aufzeigt bzw. Bedeutungsebenen von diesem illustriert.¹⁶⁰ Das Bild unterstreicht die wirksamen Querverweise der beiden Darstellungen.¹⁶¹

3.6 Wurzel Jesse

Die halb aufgerichtete, auf den rechten Ellbogen abgestützte Liegeposition hat der Christus Anapeson mit Jonas unter der Kürbislaupe, mit Jakob in der Traumszene, oder dem Propheten Jesse, der zuunterst des Stammbaumes dargestellt ist, gemeinsam.¹⁶² Die Hermeneia präzisiert einerseits, dass Jesse schlafend dargestellt werden soll, betont aber andererseits auch den Zusammenhang mit der Geburt Christi.¹⁶³

Das metaphorische Bild der Genealogie Christi tritt in der byzantinischen Kunst, ebenso wie die Anapesondarstellung, erst in paläologischer Zeit auf.¹⁶⁴ In der Forschung wird ein westlicher Prototyp vermutet,¹⁶⁵ wo das Thema bereits seit dem 11. Jh. erscheint.¹⁶⁶ In der byzantinischen Kunst gehört das Bild in der Trinitätskirche in Sopoćani (um 1270) zu den frühesten Vertretern.¹⁶⁷ Im mittelalterlichen Serbischen Reich entwickelte sich aus dieser Darstellung die Komposition der dynastischen Genealogie.¹⁶⁸

Eine Stelle aus Jesaja (Jes. 11:1)¹⁶⁹ und die Beschreibung des Stammbaumes nach Matthäus (Mt. 1:1–17) bilden die textliche Basis der Szene.¹⁷⁰ Des Weiteren beeinflussen hymnographische Texte, die um Weihnachten oder an mariologischen Festtagen gesungen werden, das

157 Grabar protokolliert, dass er noch die Namensbeischriften «Rafael» und «Uriel» lesen konnte (Grabar 1928, 223). Als Parallele nennt Todić die Darstellung von Rafael und Uriel in der Apostelkirche in Peć, die den heute zerstörten Amnos in der Apsis flankieren. Todić 1994, 150, n. 75.

158 Todić 1994, 149–50.

159 Auch für das Melismosbild ist es seltsam, dass Christus direkt auf dem Altar und nicht in einer Patene liegt.

160 Wird von Grabar als Melismos bezeichnet: Grabar 1928, 223–24. Während die ältere Forschung dieser Meinung nicht folgte und das Bild als Anapesondarstellung interpretierte (Pallas 1965, 182; Wessel 1966, 1011), erkennt die jüngere Forschung ein dem Anapeson angenähertes Melismosbild (Velmans 1991; Todić 1994, 157; Haustein-Bartsch 1999, 245). Ryndina vergleicht die Darstellung in Ljutibrod mit dem Christus Anapeson auf einem Steinobjekt in Moskau (Abb. 155; Ryndina 1978, 70).

161 Velmans 1991, 1925.

162 Der mit gekreuzten Beinen liegende Jonas ist bereits in frühchristlicher Zeit eine Metapher für den Schlaf nach dem Tod, welche aus der klassischen Kunst übernommen wurde.

163 *Hermeneia*, § 84. Hetherington 1981, 31.

164 Weyl Carr 1991, 2113.

165 Taylor 1980/81, 125–43; Milanović 1989, 48–49.

166 Eine sehr frühe Wiedergabe war das heute verlorene Mosaik auf der Westwand der Geburtskirche in Bethlehem (1169), die dort indirekt den Einfluss des lateinischen Klerus beweist: Piazza 2014, 209–17; Bacci 2017, 181–83, 253. Diese Darstellung besass bestimmt Modellfunktion, etwa auf die georgischen Kirchen.

167 Taylor 1980/81, 128, 161; Studer-Karlen 2018b, 53–55.

168 Taylor 1980/81, 154–74; Studer-Karlen 2018b, 52.

169 Jes. 11:1: σκύμνος λέοντος Ἰουδα· ἐκ βλαστοῦ, υἱέ μου, ἀνέβης. «Du bist ein Löwenwelpen. Du bist aus einem Spross gewachsen».

170 Milanović 1989, 56–59; Stephan 1986, 148–51; Velmans 2005, 125–73. Der Stammbaum nach Matthäus führt bis Abraham und nicht bis hin zu Adam. Daher ist es möglich, dass als Textvorlage für die Reihe von Ahnherren Christi in der Wurzel Jesse ausschliesslich dieses Evangelium verwendet wurde.

Bild.¹⁷¹ Alle betonen die Inkarnation Christi sowie seine messianische Abstammung von den alttestamentlichen Königen.¹⁷²

Die Ikonographie setzt sich aus folgenden mehr oder weniger konstanten Motiven zusammen, allerdings gibt es keine identischen Kombinationen.¹⁷³ Die Komposition verfügt über einen klaren formalen Aufbau und entfaltet sich von einem Ausgangspunkt in der Mitte des unteren Randes (Jesse) in die Höhe. Jesse liegt halb aufgerichtet auf seinen rechten Ellbogen gestützt.¹⁷⁴ Von ihm aus entspringt der Stock mit Wein- oder Akanthusblättern, auf dem in der vertikalen Achse die Reihe der Vorfahren beginnend mit Judas bis zur Muttergottes platziert werden. Ihr wenden sich in den häufigsten Fällen Jesaja und Gabriel zu, in der Krone ist Christus abgebildet. Bei jedem König wachsen beidseitig zwei Äste in die Horizontale. Weitere zusätzliche Ahnen Christi sowie Propheten, welche die Ankunft Christi vorausgesagt haben, werden in den Ästen oder halbfigurig in Blütenkelchen untergebracht. Gelegentlich werden diese von Aposteln oder Philosophen begleitet.¹⁷⁵ Die Worte auf den Schriftrollen der Propheten und Aposteln legen Zeugnis für die Wahrheit des Leben Christi ab, das in manchen Beispielen in den dazwischen platzierten Akanthusrondellen illustriert wird. Diese Szenen haben ebenfalls die Ankunft des Messias zum Thema. Neben dem Hauptanliegen der visuellen Dokumentation der irdischen Ahnenreihe Christi, die die menschliche Natur Christi beweist, wird die unauflösliche Verbindung von Altem und Neuem Testament vor Augen geführt. Während die Stammväter die menschliche Natur Christi unterstreichen, bezeugen die Medaillonszenen seine göttliche Natur. Diese christologische Dogmatik muss als Antwort auf die zeitgenössischen religiösen Konflikte, deren Fokus das Problem der Natur Gottes war, verstanden werden.¹⁷⁶

In der Christuskirche in Dečani (kurz vor 1350) befindet sich auf der Westwand des südwestlichen Kompartiments des Naos die ausführlichste Komposition der byzantinischen Kunst.¹⁷⁷ Sie wird von Akanthusblättern strukturiert, die hinter dem liegenden Jesse herauswachsen. Jesse liegt mit halb aufgerichtetem Oberkörper, gestützt auf den rechten Ellbogen, vor einer roten Matratze. Er ist mit Tunika und Himation bekleidet, hat die nackten Füße gekreuzt und fasst mit der linken Hand über die Brust den Saum des Mantels.¹⁷⁸ Die Liegeposition ist identisch mit derjenigen des Anapeson. Die vertikale Achse wird von alttestamentlichen Königen in Rondellen bestimmt, an deren Ende die Theotokos und zuoberst Christus platziert sind. Diese Reihe zeigt die königliche Abstammung Christi. Sie werden begleitet von weiteren Gerechten, Propheten und Königen des Alten Testaments, die die Ankunft des Messias vorhergesehen haben. Horizontal bilden in runden Feldern Szenen aus dem Alten Testament (linke Seite) das Pendant zu den Ereignissen aus dem Neuen Testament (rechte Seite). Diese Gegenüberstellung betont die Inkarnation sowie die Voraussage der Passion Christi.

Die Bedeutung der beiden Kompositionen (Wurzel Jesse, Anapeson) ist kongruent, was auf die identische Textbasis zurückgeführt werden kann, die besonders die Prophezeiung der messianischen Ankunft vermittelt. Der Vers Jes. 11:1 ist als Inschrift bei zwei Anapesondarstel-

171 Todić/Medić 2013, 350.

172 Taylor 1980/81, 143–54; Milanović 1989, 54–59; Todić/Medić 2013, 350–61.

173 Zur Ikonographie und den Beispielen: Taylor 1980/81, 125–76; Milanović 1989, 48–59. Es gibt grosse Unterschiede in der Anzahl und Identität der Figuren sowie der Narrationen. Bei einigen Szenen lassen sich nicht alle Komponenten sicher zuordnen.

174 Eine Ausnahme ist die Wiedergabe in Morača, wo Jesse durch einen Stein ersetzt ist. Petkovič 1986, 253; Milanović 2006, 141–83, Abb. 2, 3.

175 Taylor 1980/81, 134–38.

176 Stephan 1986, 148–72; Velmans 2005, 171.

177 Taylor 1980/81, 128; Todić/Medić 2013, 350–61.

178 Todić/Medić 2013, Abb. 274, 275.

lungen dokumentiert.¹⁷⁹ Obschon die bildliche Ausführung komplett verschieden ist,¹⁸⁰ wurde für beide Wiedergaben derselbe Typus des Protagonisten gewählt.

3.7 Jakobstraum

Jakob während seines Traumes bildet rein formal die engste ikonographische Parallele zum Anapeson (Gen. 28:12–15). Jakob ist gewöhnlich als Jüngling auf der Erde schlafend dargestellt, den Kopf stützt er unmittelbar neben einer diagonal angeordneten Leiter in die linke Hand. Auf der Leiter klettern zwei oder drei Engel himmelwärts. Die ältesten Darstellungen dieser Episode stammen aus den römischen Katakomben und datieren ins 3. Jh.¹⁸¹ Auch in byzantinischer Zeit bleibt die Szene relativ beliebt,¹⁸² zumal die Himmelsleiter seit langem als einer der alttestamentlichen Typen Marias galt, und der Text an verschiedenen Festtagen der Muttergottes verlesen wird.¹⁸³

Die liegende, auf den Ellbogen gestützte Haltung ist Jonas, Jakob und dann später Jesse sowie dem Christus Anapeson gemeinsam. Diese Position war ein bekannter Typus, um jemanden schlafend zu charakterisieren.¹⁸⁴ Dies ist gerade für den Anapeson inhaltlich entscheidend. So wie die offenen Augen eindeutig anzeigen, dass er wach ist, markiert seine liegende, halbaufgerichtete Haltung zugleich unzweifelhaft, dass er schläft. Wie stark die beiden Figuren – Jakob sowie der Anapeson – verwandt sind, zeigt das Beispiel aus der Soterkirche in Kefali, bei der die abschliessende Zuordnung offenbleiben muss.

3.7.1 Kefali, Christus Soter, Kissamos, Chania (1319/20)

Die Kirche auf dem Friedhof des kleinen Bergdorfes Kefali besitzt einen rechteckigen Längsraum, der von einem Tonnengewölbe überdeckt und von einem Gurtbogen über Pilastern in zwei Joche gegliedert wird (8,15 m x 4,65 m).¹⁸⁵ Im Osten tritt eine halbrunde Apsis hervor. Die teilweise erhaltene Weihinschrift an der Konsole des nördlichen Pilasters informiert, dass die Kirche des Pantokrators und Erlösers Jesus Christus im Jahr 6828 (1319/20) gebaut und ausgeschmückt wurde.¹⁸⁶ Am Kapitell des südlichen Pilasters sind in einer zweiten, fragmentierten Inschrift noch folgende Stifternamen zu identifizieren: Nikitas Papadopoulos, Theodora, Vasilis, der Mönch Rontas, Theodor Gialeas, Kostas Raptopoulos, Leon Sa(vo)opoullos.¹⁸⁷

179 In der Johanneskirche in Serres (Abb. 41) sowie in Georgskirche in Melampes (Abb. 42). Siehe Kapitel 6.3.3. und 6.6.18.

180 Während der Anapeson alleine dargestellt ist oder gelegentlich von einer oder zwei Figuren flankiert wird, handelt es sich bei der Wurzel Jesse um eine grossflächige Abbildung.

181 Nuzzo 2000, 188–90. Der Jakobstraum ist beispielsweise in der Katakombe an der Via Latina dargestellt: Kötzsche-Breitenbruch 1979, 66–70, Taf. 12a.

182 Wessel 1978b, 519–21.

183 Kniazeff 1990, 169–71; Ladouceur 2006, 19–22; Pentiuć 2014, 311–15; Studer-Karlen 2019, 108.

184 Die Beschreibung des Frühlings von Gregor von Nazianz wird in einem Manuskript aus Jerusalem mit einer Szenerie begleitet, in welcher zwei männliche Figuren in einer Landschaft liegen. Eine der beiden Figuren ist aufgrund ihrer Haltung als schlafend gekennzeichnet: auf einer roten Matratze hat sie die Beine gekreuzt und stützt ihren Kopf auf den aufgestellten linken Arm. Jerusalem, Griechisches Patriarchat, Ms. Taphou 14, fol. 34^r (11. Jh.).

185 Papadaki-Ökland 1966, 431, Abb. 478 a–b; Lassithiotakis 1969, 213, Nr. 21, Plan 17; Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 199.

186 Gerola 1932, 418–19, n. 15; Gerola 1934/35, 146, n. 41; Spatharakis 2001, 57.

187 Gerola 1932, 418–19, n. 15.

Die Malereien, die den gesamten Innenraum schmücken, sind relativ gut erhalten.¹⁸⁸ In der Kirche lassen sich deutlich mindestens zwei Stilrichtungen bzw. zwei unterschiedliche Hände differenzieren, die allerdings, da die Trennung der Malerei in der Kirche topographisch nicht streng ist, gleichzeitig arbeiteten.¹⁸⁹ Der Maler des Ostjoches, dessen Merkmale weich modellierte Gesichter, helle Farbtöne sowie Raumtiefe sind, war von der westlichen Kunst beeinflusst.¹⁹⁰ Dagegen war der Maler des Westjoches einer traditionsverhafteten Richtung der kretischen Malkunst zugetan, die sich insbesondere durch symmetrische Raumaufteilung und Linearismus auszeichnet.¹⁹¹ Seine Farbskala ist reduziert und die Umrisse fest, sodass kaum eine Modellierung oder Draperie möglich ist. Die Gesichter sind durch die olivgrünen Schattierungen charakterisiert, was als Merkmal der Pagomenos-Werkstatt gilt.¹⁹² Ansonsten unterscheiden sie sich insbesondere aufgrund der vereinfachten Faltengebung von der Pagomenos-Werkstatt. Auffallend ist die paläographisch qualitätsvolle Ausführung. Dieses eigenartige Phänomen der Zusammenarbeit eines byzantinischen und westlichen oder westlich inspirierten Künstlers in derselben Kirche könnte mit den diversen Wünschen der Stifter zusammenhängen, da es sich um eine Kollektivstiftung handelt. Damit gehörten die Maler zu einem Werkstattkomplex, in welchem die Maler in den beiden deutlich unterschiedlichen Stilen arbeiteten.¹⁹³

In der Apsiskonche ist ein streng blickender Pantokrator platziert (IC XC O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ). Er ist in eine purpurrote Tunika und ein blaues Himation gekleidet. Während er mit der Rechten einen Segensgestus ausführt, hält er in der linken Hand ein offenes Buch mit folgender Inschrift:

ΕΓΩ (E)ΙΜΙ
 ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟ(C)ΜΟΥ
 Ο Ε

Die darauffolgende spätmittelalterliche Minuskelschrift mit Ligaturen ist nicht gut lesbar. Sicher war hier die Johannesstelle 8:12 geschrieben, die üblicherweise in diesem Zusammenhang erscheint.¹⁹⁴ Beidseitig des Christuskopfes ist jeweils eine dekorierte Scheibe zu sehen. Im Kosmetes, dem als profiliertes Gesims im Apsisfuss gestalteten Rahmen, der den Pantokrator von der darunter liegenden Komposition trennt, ist der Psalm 25(26):8–10 zu lesen.¹⁹⁵ Mit dieser Textpassage wird dem Wunsch nach Seelenheil Ausdruck verliehen. Vergleichbare Inschriften kommen noch in anderen Kirchen Kretas wie auch ausserhalb Kretas vor.¹⁹⁶

Unter dem Gesims umgeben vier Kirchenväter den zentralen, unter dem Fenster angebrachten Melismos. Im Zenit der Apsisstirnseite ist das Mandylion dargestellt, welches von Anna und

188 Sucrow 2007, 53.

189 Lassithiotakis 1969, 217; Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 200. Bissinger datierte die Malereien im östlichen Joch um 1275 und die restlichen um 1320. Bissinger 1990, 1078–79, 1107; Bissinger 1995, 73–74, 106, n. 22, 69, Abb. 33, 170. Zum Stil: Papadaki-Ökland 1966, 493–504; Tsamakda 2012, 112–13, 256; Horn 2016, 94–95.

190 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 200; Spatharakis 2001, 58.

191 Ausführlich zu den Stilunterschieden: Horn 2016, 94.

192 Tsamakda 2012, 111–13.

193 Papadaki-Ökland 1992, 493–504; Tsamakda 2012, 112–13, 256. Ein weiteres Beispiel mit diesem Phänomen ist Hagios Photios in Hagioi Theodoroi (Anfang 14. Jh.). Zu weiteren Beispielen: Horn 2016, 94–95.

194 Diese Stelle wird öfters beim Pantokrator in den kretischen Kirchen verwendet, beispielsweise in Platanos, Hagios Demetrios (1372/73) oder in Margarites, Hagios Ioannes (1383) oder auch in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 115): Tsamakda 2012, 149, Abb. 232, 240.

195 Psalm 25(26):8–10: «Herr, ich liebe den Ort, wo dein Tempel steht, die Stätte, wo deine Herrlichkeit wohnt. Raff mich nicht hinweg mit den Sündern, nimm mir nicht das Leben zusammen mit dem der Mörder! An ihren Händen klebt Schandtat, ihre Rechte ist voll von Bestechung».

196 Tsamakda 2012, 148–49, Abb. 179. Beispielsweise in der Kirche des Erzengels Michael in Kakodiki.



18 Kefali, Christus Soter. Naos, östliches Joch, Nordwand, Elija und der Rabe. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

Joachim in Medaillons flankiert wird.¹⁹⁷ Aufgrund der Einfügung von zwei nicht identifizierten Heiligenbüsten darunter – einer ist jugendlich und der andere bärtig – wird die Verkündigungsszene mit dem Erzengel Gabriel und der Theotokos auf die untere Apsisstirnwand transferiert.¹⁹⁸ Die Diakone wurden in dieser Kirche auf der Nordwand des Bemas neben drei undefinierten Bischöfen angebracht, wobei Romanos nur als Brustbild über einer eingelassenen Nische Platz gefunden hat. Ihnen gegenüber sind drei Bischöfe frontal dargestellt, beim linken handelt es sich um den Hl. Nikolaos¹⁹⁹ und beim mittleren um den Hl. Eleutherios. Auf sie folgen weiter westlich vor der Ikonostasis der stehende Erzengel Michael sowie Anna mit der kleinen Maria auf dem Arm. Im Westen der Kirche befinden sich Konstantin und Helena sowie weitere vier stehende Heilige. Mindestens eine weibliche Heilige ist ebenfalls mit dem Kaisergewand wiedergegeben und eine weitere mit einer weissen Kopfbedeckung – eventuell könnte es sich um die Hl. Photini handeln. Über den stehenden Heiligen folgt ein Fries mit fünf Medaillons, in denen ebenfalls Heilige dargestellt sind, so die Hl. Theodosia, die Hl. Anastasia Pharmakolytria, eine Heilige mit einer byzantinischen und eine weitere mit einer westlichen Krone, und schliesslich eine unbekannte Heilige. Im Norden sind im unteren Register drei Reiterheilige platziert: der Hl. Theodor, der Hl. Demetrios und der Hl. Georg. In den fünf Medaillons darüber sind ganz links ein Bischof und dann der Hl. Panteleimon sowie ein weiterer Arztheiliger zu identifizieren.²⁰⁰ Die Türe im Westen wird ebenfalls von stehenden Heiligen flankiert, im Norden ist dies die Hl. Kyriaki, die Figur im Süden der Tür ist grösstenteils zerstört. Die darüber angebrachte Reihe mit fünf Heiligenmedaillons erlitt bei der Vergrösserung der Türe Schaden, das mittlere Medaillon ist nicht mehr erhalten. Zu identifizieren sind noch die Porträts des Hl. Kyrakos ganz im Süden und des Hl. Aniketos ganz im Norden. Auf dem Gurtbogen über dem Pilaster mit den Weihinschriften stehen im Norden der Hl. Mamas und darüber Salomon, im Süden über dem Pilaster mit einem unbekanntem Heiligen der Hl. Prokop und darüber Daniel, wie er auf einen Löwen tritt.

Auf den Tonnengewölben der beiden Joche sind siebzehn Szenen aus der Passion und dem nachösterlichen Geschehen dargestellt. Die mariologischen Szenen fehlen.²⁰¹ Die Himmelfahrt nimmt das östliche Gewölbe hinter der Ikonostasis ein. Auf der anderen Seite der Ikonostasis ist das östliche Gewölbe im Zentrum mit der Geburt Christi sowie Pfingsten geschmückt. Drei Szenen, die sich alle in der unteren Zone dieses Bildstreifens befinden, sind enigmatisch. Im Süden unter der Geburt Christi folgt auf die Hypapante Elija, der von einem von Gott ge-

197 Vgl. etwa mit der Komposition auf der Ostwand in der Panagiakirche in Alikampos (um 1300): Tsamakda 2012, Abb. 323. Das Mandylion erscheint in zahlreichen kretischen Kirchen an der Stirnwand über der Apsis.

198 Spatharakis 2001, 56–57.

199 Sein frontales Bildnis an einer der Seitenwände des Bemas ist mit demjenigen in der Panagiakirche in Kakodiki vergleichbar, die von der Pagomenos-Werkstatt ausgemalt wurde. Tsamakda 2012, 63.

200 Wahrscheinlich handelt es sich beim Bischof neben dem Hl. Panteleimon um dessen Lehrer, den Hl. Hermolaos.

201 Zum detaillierten Programm und der Verteilung der Szenen auf dem Tonnengewölbe: Lassithiotakis 1969, 212–18, Abb. 62–72, Plan 17. Ansonsten: Velmans 1983, 191; Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 199; Spatharakis 2001, 56–57; Horn 2016, 93–114, Abb. 1.



19 Kefali, Christus Soter. Naos, östliches Joch, Nordwand, Jakob und Phönix. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

schickten Raben ernährt wird (1 Könige 17:1–7).²⁰² Der Prophet hat einen Heiligenschein und einen langen Bart, sitzt in einer Felsenlandschaft und schaut zu einem Raben, der einen runden Gegenstand im Schnabel hält (Abb. 18).²⁰³ Elija bewegte das Volk zur Busse und Umkehrung.²⁰⁴ Die Wiedergabe des Elija als Symbol für Standhaftigkeit in Zeiten von Unterdrückung ist auf Kreta selbsterklärend.²⁰⁵ Ausserhalb von Kreta wird dieses Geschehen in der Wüste selten und meistens im Narthex monastischer Kirchen veranschaulicht, da Elija als Prototyp des asketischen Lebens gilt.²⁰⁶

Im korrespondierenden Teil des Gewölbes sind auf der nördlichen Hälfte unter der Pfingstszene ein aussergewöhnliches Bild und daneben, weiter östlich in einem separaten Bildfeld, eine symmetrische Komposition, die durch die später eingebaute Ikonostasis erheblichen Schaden erlitten hat, dargestellt (Abb. 19).

Wohl ursprünglich vier mit verhüllten Händen anbetende Engel stehen um eine goldene, original wahrscheinlich zweihenklige, dekorierte Amphore.²⁰⁷ Aus ihrer engen Öffnung strecken ein dünner und über diesem ein grösserer roter Vogel ihre halb offenen, gebogenen Schnäbel

202 Tomeković 1988a, 152; Gerov 2006a, 148–50. Zur Darstellung des Elijas in der Kunst: Lucchesi Palli 1968b, 607–13; Wessel 1971, 90–93. Die häufigste Komposition mit Elija ist seine Himmelfahrt. Landesmann 2004.

203 In die Szene wird die kreisrunde Öffnung integriert, die zu einer in die Wand eingebauten Tonröhre gehört. Diese trägt als Schallloch zur Verbesserung der Akustik bei. Mit zahlreichen Beispielen: Horn 2016, 96.

204 Horn ist es gelungen, die Szene als präfigurativen Ersatz zur Taufe zu erkennen: Horn 2016, 101.

205 Als stehender Heiliger ist er im 14. Jh. in den kretischen Kirchen nur sporadisch an den Wänden abgebildet worden, z. B. in Skaloti in der Elijaskirche (1355/56), in der Johanneskirche in Kroustas (1347/48), in der Nikolaoskirche in Ziros (Mitte 14. Jh.) sowie in der Athanasioskirche in Kefali (1393). Spatharakis 2001, 94, 101–02, 144–46.

206 Tomeković 1988a, 148–52; Gerov 2006a, 148–50. Er zählt weitere Parallelen dieses seltenen Bildes bis ins 17. Jh. auf. Eine interessante Darstellung, die Gerov nicht nennt, befindet sich in der Johanneskirche in Serres neben der Wiedergabe des Anapesons (Abb. 70).

207 Diese wurde von Spatharakis fälschlicherweise als Altar in Form einer Säule beschrieben: Spatharakis 2001, 57.

in die Höhe.²⁰⁸ Ihre Flügel haben sie weit ausgebreitet. Diese Darstellung lässt sich am ehesten mit dem Phönix, dem symbolischen Bild der Auferstehung Christi, in Einklang bringen.²⁰⁹ Die Symbolik des mythischen Vogels, der durch den Tod das ewige Leben erlangt, wurde aus der antiken Kultur übernommen und auf Christus umgedeutet.²¹⁰ Als Sinnbild der Auferstehung Christi wird er bereits von Klemens von Rom in seinem ersten Brief genannt (1 Clem. 25:2).²¹¹ Es handelt sich bei dieser Darstellung ebenfalls um ein Unikum in der kretischen Malerei.

Die Szene mit dem liegenden Knaben ist sehr ungewöhnlich konzipiert und wurde in der Forschung kontrovers diskutiert. Vor einer hellbraunen, hügeligen Landschaft mit mehreren Pflanzen liegt eine männliche Gestalt halb aufgerichtet in der unteren rechten Ecke des Bildfeldes, der Unterkörper ist beschädigt. Gekleidet ist die Gestalt in einen kurzen, ärmellosen, roten Chiton, ihre hellen Haare fallen ihr auf die Schulter.²¹² Der rechte Arm ist über der Brust angewinkelt und verschwindet unter den Haaren hinter dem Kopf. Der Heiligenschein umgibt das Haupt, die Augen sind geöffnet. Die männliche Gestalt wendet sich einem heranschreitenden Engel zu, der einen unbekanntes Gegenstand in den Händen hält. Zwei weitere Engel auf der linken oberen Seite des Bildfeldes fliegen diagonal in die entgegengesetzte Richtung. Das Ziel ihrer Aufmerksamkeit, das wohl in der oberen linken Ecke zu sehen war, ist verloren. Gerola dachte an eine Auferstehungsszene²¹³ und Gallas erkannte die Opferung Isaaks.²¹⁴ Für beide Interpretationen fehlen die ikonographischen Grundlagen. Erstaunlich ist, dass sich die Forschung nie für die Repräsentation des Jakobstraumes ausgesprochen hat (Gen. 28:10–17). Denn die beiden linken Engel scheinen auf einer Leiter hinaufzusteigen, die Treppen sind unter den Füßen des oberen Engels gut zu erkennen.²¹⁵ Die Liegeposition und das Hinwenden eines dritten Engels könnten ebenfalls in diese Richtung deuten. Zudem erfährt die Szene insbesondere im 14. Jh. im Rahmen der mariologischen Präfigurationen eine gewisse Beliebtheit in den paläologischen Bildprogrammen.²¹⁶ Horn hat diese Deutung aber ausgeschlossen, da der mariologische Kontext fehlen würde.²¹⁷ Zu beachten ist aber, dass auch in anderen Kirchen eine isolierte alttestamentliche Allegorie auftreten kann.²¹⁸ Horn hat versucht, die Szene als Himmelfahrt des Elija mit einem Fokus auf der Zeugenschaft des Elischa zu erklären.²¹⁹ Aufgrund des

208 Horn erkennt einen Pultständer im Schnabel des oberen Vogels. Horn 2016, 98.

209 Horn sieht im Bild zwei Adler als göttliches Zeichen und damit eine präfigurative Vorwegnahme des Pfingstthemas. Dies wäre eine völlig singuläre Szene. Horn 2016, 108–12. Horn ist zuzustimmen, dass im Bild bekannte Bildformulare adaptiert werden.

210 Zum Phönix in der Kunst: Kramer 1971, 430–32; Amad 1998. Zum kosmischen Sinnbild des Phönix in den antiken Schriften und in der Kultur und zu dessen Umdeutung im Christentum: Dahlheim 2013, 312–14; Hollard/Lopez Sanchez 2014, 14–22; Semoglou 2013/14, 101–11. Auch wird der Phönix im 9. Kapitel des Physiologus dem auferstandenen Christus gleichgesetzt und in der Physiologus-Handschrift von Smyrna dargestellt: Walter 1982, 74; Curley 2009, 13–14.

211 Lindemann 1992, 88–90, 263–77.

212 Die langen Haare sind ein Merkmal des «westlichen» Künstlers.

213 Gerola nannte die Szene «Angelo della Resurrezione»: Gerola 1934/35, 146.

214 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 199. Zu den Indizien, die gegen diese Interpretation sprechen: Horn 2016, 98–99.

215 Der von Horn genannte Regenbogen ist im Bild nicht zu finden.

216 Studer-Karlen 2018a, 89–114; Studer-Karlen 2019, 103–66.

217 Horn 2016, 106.

218 So im südlichen Ambulatorium der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (Tsitouridou 1986, 157–58, Abb. 61; Kirchwainer 2001, 127–31, Abb. 71. 1310–1320, Dornbusch mit Moses) oder auch in der Südkirche der Panagia Kera in Kritsa (Borboudakis 1984, 27, Abb. 51, Ezechiels Vision der geschlossenen Türen des Tempels), nur um zwei Beispiele zu nennen. Für jenes in Thessaloniki muss allerdings bemerkt werden, dass aufgrund des schlechten Erhaltungszustands im südlichen Ambulatorium nicht klar ist, ob eventuell ursprünglich noch weitere alttestamentliche Präfigurationen vorhanden waren.

219 Horn 2016, 93–114.

Fehlens von eindeutigen ikonographischen Indizien sowie von Parallelbeispielen²²⁰ muss diese Hypothese abgelehnt werden.

Die Szene wird von Spatharakis als Variante der Anapesondarstellung bezeichnet, obschon die beiden in entgegengesetzte Richtung fliegenden Engel nicht in diesen Kontext passen.²²¹ Der Heiligenschein lässt zwar auf Christus schliessen, und sein jugendliches Aussehen, die geöffneten Augen, seine liegende Haltung sowie der sich ihm mit einem Objekt zuwendende Engel auf das Anapesonthema.²²² Auch die kontextuelle Einordnung des Themas spricht nicht grundsätzlich gegen diese Annahme.²²³ Vielmehr unterstützt das weiter östlich dargestellte Phönixbild die Hypothese noch. Aufgrund der Seltenheit sowie des gemeinsamen Sinngehalts ist es wahrscheinlich, dass die beiden Themen in Zusammenhang stehen könnten. Die konforme Metapher ist die symbolische Visualisierung der Erneuerung, der Wiederbelebung und der Auferstehung Christi. Dennoch bleibt zu konstatieren, dass es sich um eine einzigartige Variante des Themas handeln würde. Die Platzierung der Engel und der kompositorische Aufbau der Szene sprechen eher für eine Jakobsszene. Dieses unikale Bild in Kefali beweist die enge Verwandtschaft der Bildtypen, nämlich des Jakobstraums sowie des Anapesons.

3.8 Fazit zu den möglichen Vorlagen und den verwandten Bildkonzeptionen

Grundsätzlich ist bei der Deutung der auf den ersten Blick unbekanntem Bildensembles auf vertraute Modelle zurückzugreifen. Die byzantinische Kunst zeichnet sich durch eine gewisse Repetition der Bilder aus, obschon diese ikonographisch unterschiedlich und zum Teil auch kreativ konzipiert sein können. Bei unikalen, nicht vertrauten und schwierigen theologischen Illustrierungen wird der Gläubige sonst Mühe gehabt haben, die Bilder mit den Texten bzw. ihrem Sinngehalt zu verknüpfen.²²⁴ Wichtige Charakteristika des Anapesonbildes sind bereits vor seinem Auftauchen in anderen Bildkonzeptionen – insbesondere im Bild der Theotokos mit dem Christusknaben – belegt. Bei der Generierung des Anapesonthemas wurde also ein Christustypus adaptiert, dem die Inkarnation bereits immanent war. Profitiert wurde von einem ver-

220 Narrative Darstellungen der Entrückung des Elija sind äusserst selten in frühchristlicher und byzantinischer Zeit. Horn nennt keine byzantinischen Beispiele aus der Monumentalmalerei. Eine Parallele ist in der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310–1320) zu finden, es kommen allerdings keine Engel vor (Tsitouridou 1986, 191–93, 235, Abb. 83). Eine Himmelfahrt befindet sich in der Kuppel von Khakhuli (13. Jh.): Gedevanishvili 2021, 43–63 (mit weiteren Beispielen).

221 Spatharakis 2001, 56–57.

222 Die langen, auf die Schulter fallenden Haare kommen beim Anapesontypus sonst nicht vor. Die Augen der Christusfigur sind eindeutig geöffnet. Entgegen der Meinung von Horn (Horn 2016, 99), spricht der fehlende Kreuznimbus nicht gegen den Anapeson, da er manchmal, wenn auch seltener, ohne diesen dargestellt wird: Panagia in Kalamoti (Abb. 32), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Panagia in Malles (Abb. 139), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Trinitätskirche in Resava (Abb. 30), Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), Koimesiskirche in Martvili (Abb. 89), auf dem Sakkos des Photios (Abb. 3) und im Serbischen Psalter, fol. 98^r (Abb. 31). Auch verwendet Horn den fehlenden Platz für die Muttergottes als Argument gegen den Anapeson. Die Theotokos ist zwar die häufigste Begleitfigur des Anapeson, gehört aber im 14. Jh. nicht automatisch zur Komposition, selbst wenn dies das Malerhandbuch des 18. Jhs. vorschreibt. Sie fehlt auch in kretischen Kirchen bei dieser Darstellung: Panagia in Lampini (Abb. 102), Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39), Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142). Auch das Nichtvorhandensein der Matratze spricht nicht unbedingt gegen den Anapeson, sie wurde ebenfalls in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25) sowie im Tetraevangelium Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12^r (Abb. 13) weggelassen.

223 Horn ist anderer Meinung, da sie die polyvalenten Aussagen des Bildes zu wenig erkennt. Vielmehr ist das Funktionieren in verschiedenen Bildzusammenhängen und an verschiedenen Anbringungsorten ein Charakteristikum der Szene. Horn 2016, 100.

224 James 2003, 59–71.

trauten, wiedererkennbaren Bildformular. Die Wirksamkeit des Bildes beruht, im Unterschied zum Text, auf seinen mimetischen Eigenschaften, die Eindeutigkeit, Anschaulichkeit und der darin begründeten Affizierungspotenz. Beim Bild der Theotokos mit dem Christusknaben in den Armen wird mittels des traurigen Blickes der Theotokos ihr Schmerz bei der Passion bzw. die Leidensgeschichte antizipiert, was auch für den Anapeson zu einer zentralen Bedeutungsaussage wird. Zudem ist bereits die Antithese von Tod und Geburt akzentuiert. Dieser Christustypus wurde explizit für den Anapeson genutzt und somit das bekannte Bildformular in einen neuen Kontext gebracht.

Die Darstellungen der Theotokos mit dem Christusknaben können auch nach dem Eintreten der ersten Anapesonbilder zu Beginn des 14. Jhs. weiterhin den Typus rezipieren. Dabei handelt es sich aber eher um eine Weiterentwicklung einer bereits seit dem 11. Jh. bekannten Ikonographie und weniger um einen direkten Einfluss des Anapesonthemas auf dieses Bild.

Die Analyse von drei ähnlichen ikonographischen Themen – der Hypapante, des Threnos und des Melismos – hat gezeigt, dass diese enge inhaltliche Beziehungen zum Anapeson belegen. Dies, da sie zum Teil auf identischen Textquellen basieren, die insbesondere während der Liturgie am Karfreitag und Karsamstag (*Epitaphios Threnos*) zitiert werden. Das bedeutet aber auch, dass die Integration des Anapesonthemas ab dem Beginn des 14. Jhs. bewusst eine weitere Sinnebene zulassen sollte, die mit den genannten Themen noch nicht abgedeckt war. Die Anpassung des letzten Satzes des Cherubikos Hymnos, der die zeitgenössischen, theologischen Dispute verdeutlicht, prägt die Auswahl der neuen Themen des 12. Jhs. und wird ab 1300 mit dem Anapeson symbolisch verarbeitet. Der Cherubikos Hymnos bildet den theatralischen Höhepunkt des Grossen Einzugs.²²⁵

Das enigmatische Anapesonbild vermittelt eine stärkere symbolische und wohl auch mystagogische Komponente in Bezug auf den Erlösertod und die Auferstehung als die Darstellungen der Gottesmutter mit dem Christusknaben. Christus im Typus des Anapesons wird bewusst eingesetzt, da der Bildtypus mit seinen komplexen Implikationen und seinen dezidierten Bezügen zu liturgischen Texten viel Platz für Interpretationen in Verbindung zur Inkarnation und der Auferstehung zulässt.

Zudem ist plausibel, dass das Anapesonthema zu Beginn des 14. Jhs. für den Betrachter nicht vollkommen neu, sondern eine Weiterentwicklung war. Aufgrund der Verwendung des traditionellen, vertrauten und wiedererkennbaren Bildformulars kennt der Gläubige dessen Bedeutung. Das Ritual intoniert Texte während der Liturgie, die der Rezipient eindeutig mit dem Bild in Verbindung zu setzen vermag.

Im Unterschied zu den genannten Themen ist der Anapeson polyvalenter und losgelöster von einem Zyklus und somit nicht an einem Anbringungsort im Kirchenraum verankert. Damit gelingt es ihm, verschiedene Anforderungen zu bewältigen. Daraus resultierten eine Komplexität und Mehrdeutigkeit des Bildes im Sinne einer Lesbarkeit auf mehreren Ebenen. Eine Voraussetzung für die Liturgisierung des Bildes ist in der zeitgenössischen Vorstellung von einer funktionalen Analogie von Bild und liturgischem Ritus zu suchen.

Die engste ikonographische Verwandtschaft hat der liegende, halb aufgerichtete Anapeson mit Jakob. Jakob ist in dieser Position als eindeutig schlafend charakterisiert, er ist während seines Traumes gezeigt. Für Jesse wie für den Anapeson wurde diese Position übernommen, um ihren Schlafzustand unmissverständlich zu dokumentieren.

4 Ikonographische Analyse zum «Christus Anapeson»

Nicht nur die Frage nach einem Prototyp, sondern auch jene nach der Herausbildung der Ikonographie ist komplex, da rituell-liturgische, ikonographische und morphologische Aspekte bei der Generierung des Bildmotivs eine Rolle spielten. Fest steht, dass sich zu Beginn des 14. Jhs. ein Grundtypus etabliert hat, der mit relativ wenigen Varianten in der Monumentalkunst bis in die moderne Zeit rezipiert wird. Variabler dagegen sind die Begleitpersonen sowie deren Attribute, die die Aussage des Bildes akzentuieren oder modifizieren können.

In der Forschung wird die Darstellung im Utrecht Psalter als Vorläufer für die Monumentalkunst angesehen (Utrecht University Library, fol. 25^r, 9. Jh., Abb. 20).¹ Die Zeichnung illustriert mit dem unter einem Velum liegenden Christus, der von Engeln erweckt wird, die Psalterworte 43(44):24. Diese Problematik wird kurz besprochen, bevor über die Varianten sowie die Anbringungsorte des Anapesons eine Übersicht gegeben wird und schliesslich nach der Besprechung der Bildlegenden die Beispiele detaillierter in ihrem jeweiligen Kontext analysiert werden.

4.1 Sog. Utrecht Psalter; Utrecht University Library, fol. 25^r (ca. 820–825)

Schon seit dem Ende des 19. Jhs. wird der Utrecht Psalter intensiv erforscht, was teils an seinem ausserordentlich guten Erhaltungszustand sowie an seiner einzigartigen paläographischen wie ikonographischen Qualität liegt,² teils aber auch damit zu tun hat, dass er als erstes komplettes Manuskript bereits 1873 als Faksimile vorlag.³ Der Utrecht Psalter gehört zweifellos zu den repräsentativsten Manuskripten der karolingischen Renaissance und ist wohl um das Jahr 820 in der Nähe von Reims gearbeitet worden.⁴ Das Buch enthält 150 Psalmen, 16 Cantica sowie den apokryphen Psalm *Pusillus eram*.⁵ Jeder Psalm sowie jedes Canticum wird von einer qualitätvollen Zeichnung begleitet. Wenn auch verschiedener Natur, illustrieren diese den Wortlaut des Textes zumeist äusserst getreu.⁶ Insgesamt gibt es 165 Bildkompositionen, die jeweils vor jedem Psalm eingefügt werden und die gesamte Breite der drei Textspalten einnehmen. Angenommen wird, dass der Gebrauch von einigen Versen in der Liturgie einen Einfluss auf die Art der Zeichnungen ausgeübt haben könnte.⁷ Die Textquellen können mit einem alt- und neutestamentlichen wie auch einem typologischen Bild kommentiert werden.

Für unseren Zusammenhang interessant ist ein Teil der unteren Komposition auf fol. 25^r (Abb. 20).⁸

- 1 Während Pallas (Pallas 1965, 190–93), Hamann-Mac Lean (Hamann-Mac Lean 1976), Todić (Todić 1994, 135), Baltoyanni (Baltoyanni 2000a, 151) wie auch Ranoutsaki (Ranoutsaki 2011, 147) die Illustration im Utrecht Psalter als Quelle ansehen, zweifeln Dufrenne (Dufrenne 1978a, 135) und Haustein-Bartsch (Haustein-Bartsch 1999, 248–49) an dieser These.
- 2 Springer 1880, 247, Abb. IV; De Wald 1932, 21–22, Taf. LX; Dufrenne 1978a; Koehler 1994, 85–135; Van der Horst/Noel/Wüstefeld 1996; Noel 2000, 34–41, mit vollständiger Bibliographie.
- 3 Latin psalter in the University library of Utrecht (formerly Cotton ms. Claudius c. VII.), London 1873.
- 4 Zur Historiographie mit den verschiedenen Thesen: Van der Horst 1996b, 73–76.
- 5 Jüngere Faksimile: Van der Horst/Engelbregt 1982.
- 6 Van der Horst 1996b, 73–84; Noel 2000, 34–41.
- 7 Hemmerdinger-Iliadou 1960, 257–60; Van der Horst 1996a, 67–70.
- 8 Obwohl das Blatt in der weiter oben aufgeführten Literatur beschrieben und jeweils mit den Psalmversen 43(44):23–24 in Verbindung gebracht wurde, ist Dufrenne (Dufrenne 1978a, 135, Planche 84.35) die erste, die die Relation zum Anapeson herstellt. Hemmerdinger-Iliadou (Hemmerdinger-Iliadou 1960, 258, Abb. 2) sah zuvor in diesem Bild dagegen eine Visualisierung aus dem leonischen Sakrament. Dieser Ansatz wurde in der Forschung nicht weiterverfolgt.



20 Sog. Utrecht Psalter; Utrecht University Library, fol. 25r. <http://psalter.library.uu.nl/page?p=56&res=2&x=0&y=0> (17.9.2021).

Über einer von anstürmenden Feinden bedrohten Stadt ist das Bild des im Bett unter einem Velum liegenden Christus, dem sich Engel mit einem weisenden Gestus nähern, gezeigt.⁹ Christus mit Kreuznimbus liegt nach links gedreht auf einem Bett, das samt Baldachin ähnlich wie die im Psalter dargestellten Throne ausgestattet ist.¹⁰ Die rechte Hand Christi stützt seinen Kopf, die linke liegt auf seinem linken Bein. Von links wie von rechts fliegen jeweils drei halbfigurige Engel auf Christus zu, sie beugen sich mit verhüllten Händen.¹¹ Der Hintergrund könnte eine Landschaft oder Wolken anzeigen und ist nicht näher zu bestimmen. Es scheint sich um einen dieser zahlreich im Psalter dargestellten «Winde-Regen» zu handeln.¹²

Die gesamte Komposition illustriert den auf fol. 26^r geschriebenen Psalm 43(44). Bildliche Details entsprechen den einzelnen Versen. So werden die belagerten Feinde dargestellt, um die es im Psalm geht, aber auch die Unterrichtung der Kinder (Vers 1) oder die Schafe (Verse 11–13, 23). Der liegende Christusknabe über der Stadt stimmt mit dem Vers 24 überein:

Exurge, quare obdormis domine.

Das Bild des liegenden Christi auf fol. 25^r gibt einen typologisch-theologischen Kommentar zur entsprechenden Psalmstelle auf fol. 26^r, was aber im Utrecht Psalter keine Seltenheit ist.¹³ Es ist eine Charakteristik des Psalters, Texteinheiten verschiedener Länge (einzelne Worte, ganze Sät-

- 9 Die zahlreichen abgebildeten Kriegsszenen im Utrecht Psalter sind wahrscheinlich Reflexionen auf zeitgenössische Auffassungen der fränkischen Militäraktionen. Dufrenne 1978a, 155–66, planches 59–65; McKitterick 1996, 2.
- 10 Dufrenne 1978a, 135, 176–80, planches 35, 101.
- 11 Zu den Engeln allgemein im Psalter sowie die Zusammenstellung von ähnlichen Kompositionen mit jeweils drei Engeln zu beiden Seiten Christi (dieser thronend, in einer Mandorla etc.): Dufrenne 1978a, planches 76–86.
- 12 Dufrenne 1978a, planche 4.
- 13 Viele der Bilder zielen auf eine komplexe theologische Interpretation. Van der Horst 1996a, 67–71; Noel 2000, 34–41.

ze oder sogar ganze Verse) bildlich umzusetzen und diese Motive in komplexen Kompositionen zu kombinieren, die mithin unverständlich werden. Folglich müssen diese Bilder als Kommentar und nicht als eine konkrete Wiedergabe des Textes angesehen werden.¹⁴

Das Bild als Illustration dieses Psalmverses steht absolut allein im ersten nachchristlichen Jahrtausend. In nur einem der Werke, in die der Utrecht Psalter nachweislich eingewirkt hat, wurde der liegende Christusknabe für diese Psalmstelle kopiert.¹⁵ Dabei handelt es sich um die Illustration des Psalm 43(44):24 im Pariser Psalter (Paris, BnF, ms. lat. 8846, Ende 12. Jh. und Mitte 14. Jh.).¹⁶ In einem zentralen Segment am oberen Rand liegt auf einem Bett Christus, seinen rechten Arm hat er angewinkelt (fol. 76^r).¹⁷ Im Unterschied zum Utrecht Psalter ist Christus allerdings bärtig und hat geschlossene Augen. Obwohl es ikonographische Differenzen gibt, beweist dieses Beispiel, dass der Typus des liegenden Christus zur Illustration dieser spezifischen Verse, die den schlafenden Christus aufwecken wollen, übernommen wurde. Der liegende Christus wird von Personen umgeben, die Bücher und Rotuli halten und miteinander diskutieren. Im unteren Teil des Folios besetzen die Feinde die Stadt Jerusalem.

Es ist schwierig zu beurteilen, ob das Bild im Utrecht Psalter einen direkten Einfluss auf die byzantinische Ikonographie der paläologischen Epoche hatte oder nicht. Abgesehen vom liegenden Emmanuel hat die Zeichnung im Utrecht Psalter nur wenig mit den späteren Anapesondarstellungen gemein. Christus, der auf einem Bett liegt, kommt bei den paläologischen Beispielen gar nicht vor und bildet auch in postbyzantinischer Zeit eine Ausnahme.¹⁸ Neben diesen ikonographischen Unterschieden sind auch inhaltliche zu konstatieren, denn der Utrecht Psalter macht weder den für die paläologischen Beispiele wichtigen Bezug auf die Prophezeiung Jakobs (Gen. 49:9), noch verweist er auf die Vorstellung der Passion oder der Auferstehung. Der Psalmvers 43(44):24 kommt vereinzelt auch im Zusammenhang mit Anapesondarstellungen in der paläologischen Monumentalkunst vor.¹⁹ Das verbindende Element sind die Psalterworte «Warum schläfst Du?», die mit dem liegenden Christusknaben illustriert werden.

Die These Pallas', der Prototypus des Anapesonbildes würde auf einen illustrierten byzantinischen Psalter zurückgehen, der in Konstantinopel in der Zeit der sog. Makedonischen Renaissance vorhanden war, kann mit Hilfe des Utrechts Psalters nicht bestätigt werden.²⁰ Dennoch kann festgestellt werden, dass es zumindest für einige Parameter des Anapesonbildes schon früher bekannte Formeln gegeben hat. Auch auf fol. 25^r im Utrecht Psalter wurde der schlafende Christus kindlich und in Liegeposition wiedergegeben. Ausserdem ist nicht auszuschließen, dass das Thema in weiteren, nicht mehr erhaltenen Psalterien oder in einer illuminierten Genesis veranschaulicht war, welche die Herausbildung des Themas ab 1300 beeinflusst haben könnte.²¹ Das Bild auf fol. 76^r im Pariser Psalter (Paris, BnF, ms. lat. 8846) könnte zumindest in diese Richtung weisen.

14 Noel 2000, 39.

15 Noel 1995, 188–96; Noel 1996, 120–65. Zur der späteren Wirkung des Psalters: Heslop 2008, 267–89.

16 Leroquais 1940/41, 79–90; Dodwell 1990, 21–30; Wüstenfeld 1996, 240–41; Laffitte/Sclafer 1997, 37–39.

17 Omont 1906, 14, Planche 52; Leroquais 1940/41, 85–86.

18 Etwa in der Svetitschovelikathedrale in Mtskheta aus dem 17. Jh. (Abb. 160); Siehe Kapitel 9.2.

19 Dieser Text ist etwa in der Trinitätskirche in Resava (Manasija, 1407–1418, Abb. 30) auf der offenen Schriftrolle des David, der in derselben Komposition wie der Anapeson dargestellt ist, zu lesen.

20 Pallas 1965, 192; Hamann-Mac Lean 1976, 58.

21 In der Wiener Genesis (Cod. Vind. Theol. gr. 31) zeigen die Bilder in Bezug auf Gen. 49 Jakob inmitten seiner Söhne, Jakobs Tod und die Grablegung durch Josef (fols. 24^r–24^v, pict. 47–48), die Passage Gen. 49:9 wird nicht explizit aufgenommen. Zimmermann 2003, 183–85, Abb. 47–48. Gleich verhält es sich in den byzantinischen Oktateuch des 11. Jhs. Weitzmann/Bernabò 1999, 139–40, Abb. 572–75. Die Randpsalterien des 9. bis 11. Jhs. illustrieren die Psalmstelle 43(44):2 mit einer Taube, die auf eine runde Ikone mit der Muttergotteskirche mit Christuskind herabfliegt, den Vers 43(44):11 mit der Verkündigung und den Vers 43(44):15 mit der Präsentation der Theotokos im Tempel. Walter 1986, 273, 275, 286.

4.2 Christus Emmanuel

Als einleitendes Bild zur Passion spielt der Anapeson auf bildprogrammatischer Ebene eine entscheidende Rolle, auf die ebenfalls die ikonographischen Indizien hinweisen. Als frühestes Anapesonbild gilt jenes im Protaton auf dem Berg Athos (Beginn 14. Jh., Abb. 1).²² Christus Emmanuel liegt ausgestreckt auf einem mit kostbarem Stoff bezogenen Lager, er stützt seinen Kopf in die Rechte. Die Frage, weshalb Christus im Anapesonbild als Emmanuel erscheint, ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Wahrscheinlich hat der Charakter der Prophezeiung Jakobs (Gen. 49:9) über die künftige Geburt Christi, die Bileam (Num. 24:9) wiederholt, eine erhebliche Rolle bei der Gestaltung Christi als junger Knabe gespielt. Das Wort $\pi\alpha\iota\varsigma$ wird bei Jesaja (Jes. 41:8) verwendet, um Israel und Jakob zu charakterisieren, und dieser Text wird im Lukasevangelium (Lk. 1:54) mit der Geburt Christi in Verbindung gebracht. Im Matthäusevangelium (Mt. 1:22–23) wird an die Prophezeiung des Jesaja (Jes. 7:14) erinnert; mit dem Zitat «und sie werden ihm den Namen Emmanuel geben» wird der Christusknabe mit dem Messias identifiziert. Kurz darauf wird im selben Text bei der Tauferzählung (Mt. 3:17) nochmals auf Jes. 42:1 verwiesen und wiederum ein Zusammenhang mit der messianischen Prophezeiung hergestellt. Christus wurde im Anapesonbild also vermutlich deswegen als junger Knabe dargestellt, weil dadurch am besten der Topos des zukünftigen Messias zum Tragen kam und auf seine Geburt referiert werden konnte. Diese biblischen Quellen, die den Messias prophezeien, bestätigen den gängigen und bekannten typologischen Vergleich zwischen dem jungen Löwen Juda und Christus.²³ Christus nimmt die Gestalt des jungen Löwen Juda an.

Am offensichtlichsten ist der Hinweis auf die Geburt. Seit der Geburt Christi wird gleichzeitig sein Opfer thematisiert, was während der Liturgie immer wieder zur Sprache kommt.²⁴ Origenes erklärt in seinen Homilien, dass die Opferung von Isaak als Topos für den Tod Christi gilt, und dass Isaak bei der Opferung noch ein Kind war (Gen. 22).²⁵ Aus diesem Grund sei das Opfer Christi auch schon seit der Geburt vorgeprägt. Damit antizipiert Christus Emmanuel die Inkarnation und den Opfertod. Der Typus Christus Emmanuel wird ab dem 12. Jh. in verschiedenen Bildern verwendet, neben dem Anapeson auch beim Melismos (Abb. 15).²⁶

Die gelockten, kurzen Haare, die freigelassenen Ohren, der hohe Haaransatz sowie die Pausbäckchen kennzeichnen den Anapeson als Kleinkind.²⁷ Die langen und die Ohren bedeckenden Haare auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Ende 14. Jh., Abb. 28) sind eine Ausnahme. Obwohl der Kopf von Christus in der Darstellung im Tetraevangelium 45 (fol. 12^r) im Stavronikitakloster kindliche Züge aufweist, ist seine Körpergröße derjenigen seiner Mutter angepasst, die hier hinter ihm sitzt (Beginn 14. Jh., Abb. 13). Zwar jugendlich, aber auch nicht als Emmanuel, ist er in zwei georgischen Kirchen, nämlich in der Transfigurationskirche in Zarzma (Mitte 14. Jh., Abb. 88) und in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431, Abb. 43), sowie noch in der Peribleptoskirche in Mistra (um 1370) wiedergegeben (Abb. 27). Nur in Lesnovo bezeichnet eine Beischrift Christus als Emmanuel: O EMMANOYHA (Abb. 21).²⁸

22 Todić 1994, 135; Haustein-Bartsch 1999, 220; Kakavas 2008, 131–33.

23 Grabar 1928, 258; Wessel 1966, 1012; Todić 1994, 141, 144–45; Haustein-Bartsch 1999, 215.

24 Derselbe Sachverhalt lässt sich beim Melismos nachvollziehen: Congourdeau 2009, 301.

25 De Lubac/Doutreleau 2003.

26 Congourdeau 2009, 301; Linardou 2011, 141.

27 Aufgrund dieses Kopftypus ist es höchstwahrscheinlich, dass der Christuskopf aus dem Pantokratorokloster auf dem Berg Athos (1360–1370), der heute im historischen Museum in Moskau aufbewahrt wird, zu einem Christus Anapeson gehört haben wird (Abb. 49). Lifshits 1991, 263–64.

28 Gabelić 1998, 178–79, 280, Abb. 98.



21 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, Ostwand, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen.

Der Kopf des Anapesons ist mehrheitlich, aber nicht immer, von einem Kreuznimbus umfassen.²⁹ Im Kreuznimbus im Exonarthex in Vatopedi (1311/12, Abb. 12), in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21) sowie in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431, Abb. 43) sind die griechischen Majuskeln Ω, Ο und Ν zu lesen (Ο ΩΝ = der Seiende), die zum Typus des Pantokrators gehören und beim Anapesonbild nur selten vorkommen. Die Fragmente der Inschrift im Kreuznimbus des Anapesons im Tetraevangelium 45 im Stavronikitakloster (fol. 12^r, Beginn 14. Jh., Abb. 13) lassen sich ebenfalls zu dieser Legende ergänzen.

Die halb liegende, leicht abgestützte Position gehört fest zum Typus. Diese Haltung nehmen in der Kunst jeweils die Figuren ein, die als schlafend charakterisiert werden.³⁰ Diese Haltung ist beispielsweise Jesse, Josef, wenn ihm der Engel im Schlaf erscheint, Jakob unter der Himmelsleiter oder auch Jonas unter der Kürbislaube gemeinsam. Seltener liegen Kranke halb aufgerichtet in dieser Position, die Augen sind aber geöffnet.³¹ Im Zusammenhang mit dem Anapeson konkretisiert die liegende Haltung den schlafenden Löwen bzw. antizipiert die Grabruhe.

Auf dem Steinrelief in Moskau fällt auf, dass Christus praktisch aufrecht sitzt, was wohl der Bildkonzeption geschuldet ist (Abb. 155). In der Omorphi Ekklesia (Beginn 14. Jh.) hat Christus eine ähnliche Position (Abb. 22), die etwa noch mit jener im Tetraevangelium 45 im Stavronikita auf dem Berg Athos (fol. 12^r) vergleichbar ist (Beginn 14. Jh., Abb. 13).

29 Der Kreuznimbus fehlt auf folgenden Beispielen: Panagia in Kalamoti (Abb. 32), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Trinitätskirche in Resava (Abb. 30), Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), Koimesiskirche in Martvili (Abb. 89), auf dem Sakkos des Photios (Abb. 3) und im Serbischen Psalter, fol. 98^r (Abb. 31). Der Erhaltungszustand in der Panagia in Malles lässt zwar keine abschließende Prüfung zu (Abb. 139), aber der fehlende Kreuznimbus kann vermutet werden.

30 Pallas 1965, 189.

31 Ein Beispiel ist die Gegenüberstellung des Sohnes des Centurios und der Tochter der kanaanäischen Frau im Dom von Monreale. Beide haben die gleiche, halb aufgerichtete Liegeposition, dadurch entsteht eine Interaktion im Raum. Maguire 1994, 81–82, Abb. 84, 86. Die Liste der Figuren, die durch die halb liegende, leicht abgestützte Position schlafend gezeigt werden, könnte noch verlängert werden.



22 Athen, Omorphi Ekklesia. Parekklesion. Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Athen).

Vasilake-Karakatsane bringt die steife Haltung in der Omorphi Ekklesia von Christus mit dem dreitägigen Tod in Verbindung.³² Zudem sind in dieser Kirche die zwei Naturen Christi und die Inkarnation besonders betont, da die Theotokos ausnahmsweise ebenfalls in der Mandorla abgebildet wurde. Auch in der Panagia in Lampini (Abb. 102) oder in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25) ist Christus aufgrund des zur Verfügung stehenden Feldes oder der Personenanordnung eher in die Senkrechte geschoben. Auf diesen Beispielen stützt er seinen Kopf dennoch auf den rechten Arm.

Auf dem Steinrelief in Moskau (um 1400, Abb. 155) stützt Christus seinen Kopf nicht ab.³³ Nur ganz selten, nämlich auf drei Beispielen, ist das Aufstützen auf der linken anstatt auf der rechten Hand überliefert. Im Hilandarkloster auf dem Berg Athos (1321) ist der Anapeson auf der Westseite des nordöstlichen Pfeilers platziert. Mittels der Liegeposition gegen rechts wendet er sich so dem Bema zu (Abb. 48). In der Johanneskirche in Serres (um die Mitte des 14. Jhs., Abb. 26, 69) könnte die Umkehrung einerseits durch die möglichst optimale Ausnutzung des unregelmässigen Feldes motiviert sein, andererseits durch die somit ideale Nähe und das Hinwenden Christi zum Hauptportal bzw. zu Jakob, der rechts oberhalb vom Kopf Christi auf der Konsole abgebildet ist (Abb. 41).³⁴ Der Prophet präsentiert mit beiden Händen die geöffnete Buchrolle, auf der die Verse Gen. 49:9–10 geschrieben stehen. Aufgrund der topographischen und inhaltlichen Nähe drängt sich die Relation zum Anapesonbild auf.³⁵ Auch die Liegeposition auf dem linken Arm in der Trinitätskirche in Resava (1407/08, Abb. 30, 34) hat wohl damit zu tun, dass der Stifter Stefan Lazarević auf dieser Seite der Wand dargestellt ist. Der Bezug zwischen dem Stifterbild und dem Anapesonthema ist damit auch formal evidenter ins Bild gesetzt. Das Aufstützen auf die linke Hand kommt folgerichtig nur in Ausnahmefällen vor, die aufgrund des Bildkontextes zu erklären sind.

Nur der Anapeson auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Ende 14. Jh., Abb. 28) scheint die Augen geschlossen zu haben, sonst hat er sie ausnahmslos – falls erhalten – geöffnet. Damit stellen die geöffneten Augen des schlafenden Christusknaben eine wichtige Eigenschaft des Anapesons dar; sie bringen das Mysterium der

32 Vasilake-Karakatsane 1971, 71, 135.

33 Ryndina 1978, 63–65, 70–73, 78, Abb. 47.

34 Die Liegeposition gegen rechts fällt bei postbyzantinischen Beispielen auf, bei denen diese Position jeweils mit der Blickrichtung Christi zum Hauptausgang zusammenhängt (Abb. 164–66).

35 Stilistisch sind die beiden Bilder indes unterschiedlich. Die Darstellung von Jakob wurde später ausgeführt, gehört aber noch an das Ende des 14. Jhs. Xyngopoulos 1973, 18, Abb. 16. Ungeachtet der initialen Ausführung dürfen die beiden Darstellungen als eine Einheit verstanden werden.

doppelten Natur Christi zum Ausdruck.³⁶ Die Wachsamkeit Christi hat zur Bezeichnung des Typus als «Nedremmanoje Oko» («das nicht schlafende Auge») bei den Slawen geführt.³⁷

Die Haltung des Kindes mit den gekreuzten Beinen ist in Anspielung auf die spätere Kreuzigung symbolisch auf die Passion bezogen,³⁸ wie dies bereits bei den weiter oben besprochenen Beispielen auf Ikonen seit dem Jahr 1000 festgestellt wurde.³⁹ Wie bei der Darbringung im Tempel hat Christus Anapeson die Beine manchmal gekreuzt; in acht Kirchen, auf einem Stoff sowie in den beiden Manuskripten ist diese Haltung nachweisbar.⁴⁰ Die Füße sind meistens unbeschuht und immer zu sehen.⁴¹ Häufig sind sogar die Beine bis zu den Knien nackt.⁴² Das blossgelegte Fleisch zeigt die Verletzbarkeit des Kindes.⁴³

Die häufigsten Kleidungsstücke Christi, nämlich Tunika und Himation, trägt der Anapeson in einigen Beispielen.⁴⁴ Noch öfter ist der Christusknabe allerdings in einen knielangen Chiton gekleidet, manchmal zusammen mit einem Himation drapiert.⁴⁵ In den meisten Fällen ist der Chiton weiss und mit einfachen Verzierungen bestickt. Das besondere bei dieser Gewandkombination sind die überwiegend blauen Bänder, die um den Bauch⁴⁶ oder

36 Xydis 1961, 1024; Pallas 1965, 194–96; Todić 1994, 146.

37 Grabar 1928, 257, 260; Pallas 1965, 185; Meinardus 1976, 205–14; Gabelić 1998, 179, Hausteint-Bartsch 1999, 215.

38 Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 120.

39 Schellewald 2008b, 61–62; Ranoutsaki 2011, 144–45.

40 Bei einigen Beispielen ist der untere Teil der Christusfigur verloren gegangen. Gekreuzte Beine finden sich in: Athos, Tetraevangelium Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12^r (Abb. 13), München, Serbischer Psalter, cod. Slav. 4, fol. 98^r (Abb. 31), auf dem Epigonation vom Patmos (Abb. 28) und in den folgenden Kirchen: Omorphi Ekklesia in Athen (Abb. 22), Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), Panagia in Lampini (Abb. 102), Panagia in Kato Rouma (Abb. 134), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Panagia in Malles (Abb. 139), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) und im Kloster Manasija in Resava (Abb. 30).

41 Selten trägt Christus Sandalen, wie etwa im Protatonkloster auf dem Berg Athos (Abb. 1) oder in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21).

42 Omorphi Ekklesia in Athen (Abb. 22), Panagia in Lampini (Abb. 102), Panagia Agrelopou in Kalamoti (Abb. 32), Johanneskirche in Serres (Abb. 26), Nikolaoskirche in Lakonien, Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), Georgskirche in Melampes (Abb. 42), Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40), Transfigurationkirche in Zarzma (Abb. 88), Koimesiskirche in Martvili (Abb. 89), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24) und auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28). Wenn die Beine vom Himation bedeckt sind, schauen immer die Füße hervor. Der kurze Chiton sowie die nackten Beine sind nicht auf die italienischen Ikonen des 13. Jhs. (Đurić 1964, 73) zurückzuführen, sondern auf die bereits in anderen ikonographischen Kontexten erscheinenden Christusbilder, wie etwa auf Ikonen mit der Theotokos und dem Christuskind oder dem Melismos (Abb. 15).

43 Corrie 1996, 43–65; Schellewald 2008b, 61.

44 Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12), Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27), Pantanassakirche in Mistra (Abb. 80), Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Antonioskirche in Koutsouras (Abb. 109), Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), im Manasijakloster in Resava (Abb. 30), auf dem Grossen Sakkos des Photios (Abb. 3) und auf dem Steinrelief in Moskau (Abb. 155).

45 Chiton ohne Mantel: Panagia Agrelopou in Kalamoti (Abb. 32), Johanneskirche in Serres (Abb. 26), Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78), Panagia in Lampini (Abb. 102), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), Georgskirche in Stavrochori, Panagia in Malles (Abb. 139), Georgskirche in Melampes (Abb. 42), Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88), Koimesiskirche in Martvili (Abb. 89), Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28), Athos, Tetraevangelium Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12^r (Abb. 13), München, Serbischer Psalter, cod. Slav. 4, fol. 98^r (Abb. 31). Chiton mit Mantel: Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 1), Kloster Pantokrator auf dem Berg Athos (Abb. 49), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Niketas-kirche in Čučer (Abb. 5), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25).

46 Band nur um den Bauch: Johanneskirche in Serres (Abb. 26), Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88), Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24).



23 Kroustas, Johannes der Evangelist. Naos, Apsisstirnseite, Christus Anapeson und Engel. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

meistens noch zusätzlich über die Schultern laufen.⁴⁷ Dieses Gewand trägt Christus auch, wenn er in den Armen der Muttergottes⁴⁸ oder bei der Präsentation im Tempel dargestellt ist.⁴⁹ Den Themen ist die Bedeutung der Inkarnation, des Opfers Christi sowie der Rolle der Muttergottes im Heilsplan gemeinsam. Thierry sowie Walter haben ausgeführt, dass das Band auf das Priestertum Christi anspielt.⁵⁰ Die textliche Basis für diese Doktrin finden sich bereits im Neuen Testament. Im Hebräerbrief wird Christus als Hohepriester bezeichnet, der wie die Priester des Alten Testaments zwischen Gott und den Menschen vermittelt, die Menschen von den Sünden befreit und sich selbst als Opfer darbringt.⁵¹ Auf dieser Grundlage kombiniert die Exegese in Christus die königliche und priesterliche Würde. Johannes Chrysostomos,⁵² Athanasios der Grosse⁵³ und auch später Kyryll von Alexandria⁵⁴ bezeichnen Melchisedek als idealer Archetypus für Christus, der selbst gleichzeitig Opfer und Priester ist. Die Kirchenväter führen zudem aus, dass Christus während oder erst nach der Inkarnation Hohepriester wurde.⁵⁵ Auffällig ist dabei

der Zusammenhang zwischen der Inkarnation und der Priesterschaft, der auch in den liturgischen Texten, insbesondere im Cherubikos Hymnos, eine Äquivalenz bekam.

- 47 Band um den Bauch gespannt und über die Schultern gelegt: Protatonkloster (Abb. 1) und Pantokratorkloster auf dem Berg Athos (Abb. 49), Nikolaoskirche in Achragias (die Bänder sind rot, Abb. 78), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Soterkirche in Hagia Irini (die Bänder sind rot, Abb. 25), Panagia in Malles (Abb. 139), Georgskirche in Stavrochori (der Chiton ist rot), Paraskevikirche in Vouvas (die Bänder sind rot, Abb. 152), Heiligkreuzkirche in Jerusalem (die Bänder sind golden, Abb. 40), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Niketaskirche in Čučer (Abb. 5), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28), Tetraevangelium Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12' (die Bänder sind rot, Abb. 13).
- 48 Marković 2021, 258–75. Das Band kommt auf verschiedenen Ikonentypen, aber insbesondere bei der Theotokos Eleousa oder der Hodegetria vor. Baltoyanni war die erste, die festgestellt hatte, dass dieselben Kleidungsstücke von Christus auf den Ikonen der Theotokos Eleouse sowie vom Anapeson getragen werden: Baltoyanni 1994, 82–83.
- 49 Vgl. z. B.: Menologion von Basil II: Rom, BAV, ms. gr. 1613, fol. 287.
- 50 Die Trageweise des Bandes entspricht zwar keinem präzisen liturgischen Gewand, Christus als Priester wird allerdings vereinzelt so dargestellt. Vgl. dazu mit weiteren Angaben: Thierry 1975, 183–89; Walter 1982, 192–94. Zudem: Sinkević 2000, 49, n. 139 (sie entdeckte Reste der priesterlichen Kleidung von Christus in der Szene der Präsentation im Tempel); Schellewald 2008a, 187–89, Abb. 45 (zum Christuskind in der Sophienkirche in Ohrid); Schellewald 2008b, 61 (zur Georgskirche in Kurbinovo); Lidov 2017, 13.
- 51 Brief an die Hebräer 5 und 7. Christus als vollkommener Priester wird mit Aaron sowie mit Melchisedek gleichgesetzt.
- 52 S. Ioannis Chrysostomi, Oratio in Crucem et in Confessionem Latronis, PG 49, col. 409.
- 53 S. Athanasius, Epistolae festales, Epistola X, PG 26, col. 1402C.
- 54 S. Cyrillus, Alexandrinus Archiepiscopus, Glaphyrorum in Leviticum Liber, PG 69, col. 588–89. Zur Interpretation der Texte: Adler 2016, 69–108; Marković 2021, 259.
- 55 S. Grgorius Theologus, Oratio XXX, PG 36, cols. 124–25; S. Epiphanius, Adversus Haereses, PG 41, col. 980; S. Gregorius, Contra Eunomium, Lib. VI, PG 45 col. 717; Theophylactus Bulgariae Archiepiscopus, Expositio in Epist. Ad Hebraeos, Cap. VII, PG 125, cols. 276–77. Marković 2021, 259–60.

Im Kontext der Interpretation Christi als Hohepriester ist essenziell, dass ab dem späten 10. oder frühen 11. Jh. der apokryphe Text «Über die Priesterschaft von Jesus»,⁵⁶ der kurz vor der Mitte des 8. Jhs. geschrieben wurde, in die *Suda* inkludiert und dementsprechend häufig konsultiert wurde.⁵⁷ In der Forschung wird die Meinung vertreten, dass diese populäre Lektüre auf die bildliche Charakterisierung Christi als Priester gewirkt hatte.⁵⁸ Allerdings ist von einer präzisen Identifikation, wie es etwa Lidov vorgeschlagen hatte, abzusehen.⁵⁹ Er basiert seine Theorie auf die Ausführungen von Simeon von Thessaloniki, der im weissen Gewand das *Sindon*, das Tuch der Grablegung, und in der aus drei Bändern zusammengesetzten Schärpe die Trinität erkennt.⁶⁰ Dieses Kleidungsstück legte der Hohepriester an, um die Weihe eines neuen Altars vorzunehmen. Abgesehen davon, dass viele der Bilder früher als die textliche Quelle des 14. Jhs. datieren,⁶¹ widerspricht diese Deutung auch den diversen Kontexten, in denen Christus das Kleidungsstück trägt. Das wichtigste Gegenargument ist, dass das Band nur ein einzelnes Kleidungsstück ist, und nicht aus drei Teilen, wie von Simeon von Thessaloniki impliziert, besteht. Dies ist beispielsweise beim Anapeson in der Johanneskirche in Kroustas zu erkennen (Abb. 23).

Baltoyanni stellte die Theorie auf, dass das Band gleichzeitig auch ein Signum für die königliche Abstammung Christi sein könnte, da David meist mit einem Stoffband gegürtet ist.⁶² Es kann allerdings nicht angenommen werden, dass David mit einem Orarion ausgestattet werden sollte, bzw. als Priester ausgezeichnet wurde.⁶³ Marković ist es schliesslich gelungen, das Kleidungsstück als *Abnet* zu definieren, der unterschiedlich gegürtet werden konnte.⁶⁴ Dies entspricht den mannigfachen visuellen Varianten, die so jeweils auf die Priesterschaft Christi verweisen. Wie



24 Zrze, Kirche der Transfiguration. Narthex, Nordwand, Christus Anapeson. Miodrag Marković.

56 Zu diesem apokryphen Text: Adler 2016, 69–108.

57 Baldwin 2006, 11–31. Die *Suda* ist das umfangreichste erhaltene byzantinische Lexikon.

58 Walter 1982, 194; Lidov 1996, 158–70. Zur Forschungsgeschichte in Bezug auf das Gewand und die Priesterschaft Christi: Marković 2021, 260–65. Auch die Meinung von Corrie, dass das Kleidungsstück aus der westlichen Kunst stammte, wo es als *Imitation der Clavi* verstanden wird, hat Marković entkräftet. Corrie 1996, 46, 52.

59 Lidov 1986, 5–20; Lidov 1991, 245–50.

60 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De Sacro Templo et ejus consecratione*, PG 155, col. 309–10. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 84–85. Zur Interpretation: Schellewald 2008a, 188.

61 Lidov analysiert das Bild Christi in der Hagia Sophia in Ohrid aus der Mitte des 11. Jhs. Todić sieht basierend auf dem Text von Simeon von Thessaloniki in den beiden Bändern um die Schultern und jenem um den Bauch Christi ebenfalls die Trinität. Todić 1994, 154–55. Zur Kritik an den Hypothesen von Lidov und Todić: Marković 2021, 261–63.

62 Baltoyanni 2003, 236; Ranoutsaki 2011, 147–48. Dies weist auf die Assoziationen von Andreas von Kreta, der im jungen Löwen Christus sieht und ihn in Verbindung mit seinem Vorfahren David setzt: S. Andreas Cretensis Archiepiscopus, *Homiliae XXI*, PG 97, col. 832–33. Zur Interpretation der Textstelle: Kazhdan 1999, 37–54; Krueger 2014, 160–61; Mellas 2020, 114–40.

63 Marković 2021, 266–68.

64 Marković 2021, 268–75. Dieser Gürtel (hebräisch *Abnet*) trug der jüdische Priester bei speziellen Feiern wie etwa der Weihung.



25 Hagia Irini, Soter. Naos, westliches Joch, Südseite, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen [mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania].

gesagt, ist die symbolträchtige Kleidung nicht exklusiv auf den Anapeson beschränkt, vielmehr wird ein Bildformular adaptiert, welches bereits im Bild der Theotokos Eleousa bekannt ist. Das Gewand legt den Fokus auf das Opfer, und das Bild korreliert mit den typologisch-theologischen Sinngehalten, welche mittels dem Verweis auf die Hohepriester im Alten Testament gewonnen wurde.⁶⁵

Schliesslich ist in vier Kirchen eine spezielle Kleidung beim Anapeson auszumachen. In der Omorphi Ekklesia in Athen (Beginn 14. Jh., Abb. 22), in der Pauluskirche (Abb. 119) und der Panteleimonkirche (Abb. 39) in Prodromi (beide um die Mitte des 14. Jhs.), in der Transfigurationskirche in Zrze (1368/69, Abb. 24) sowie in der Nikolaoskirche in Achragias (letztes Viertel 14. Jh., Abb. 78) ist der Chiton jeweils mit farbig gestickten Bordüren sowie mit oktogonalen Einsätzen auf der Brust verziert. Die Kleidung Christi Anapeson lässt weder auf eine Datierung noch auf die Funktion der jeweiligen Kirche schliessen. Die Wahl auf eine bestimmte Variante ging eher mit dem Bestreben einher, eine spezifische Aussage zu akzentuieren, so wird mit den Verzierungen die königliche Abstammung betont.

Nur in vier Kirchen hält der Christusknaube eine geschlossene Buchrolle in der linken Hand, nämlich im Protatonkloster (Abb. 1) und im Vatopedikloster (Abb. 12) auf dem Berg Athos, in der Omorphi Ekklesia in Athen (Abb. 22) und in der Erzengeleikirche in Lesnovo (Abb. 21).⁶⁶ Es fällt auf, dass der Rotulus Christus als Zeichen der Gelehrsamkeit insbesondere in monastischen Zentren als Attribut zugeordnet wurde. Auch auf dem Steinrelief in Moskau (Abb. 155) hält Christus eine geschlossene Buchrolle in der linken Hand, ähnlich wie die Evangelisten in den Eckfeldern die Bücher.

Nur selten fehlt die Matratze hinter dem Christus Anapeson.⁶⁷ Dies ist bei der Darstellung im Manuskript Stavronikita 45 (fol. 12^r) der Fall (Abb. 13), bei der die hinter Christus sitzende Mutter die Matratze ersetzt. In der Soterkirche in Hagia Irini (1357/58) ist die Matratze im hochrechteckigen Bildfeld ebenfalls weggelassen worden (Abb. 25).

Auf den anderen Beispielen ist die Matratze meistens rot und mit Streifen und ornamentalen Einsätzen verziert.⁶⁸ In der Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39) sowie in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26) liegt der Kopf Christi ausnahmsweise noch zusätzlich auf einem kleinen, weissen Kissen.

Die Verzierung der Matratze mit den jeweils drei angeordneten Kreisen kommt in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), in der Sveti Niketas in Čučer (Abb. 5), in der Erzengeleikirche in Lesnovo (Abb. 21) und in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24) vor und lässt

65 Walter 1982, 215–16, 407; Marković 2021, 268.

66 Aufgrund von Beschädigungen ist bei vielen Beispielen der eventuell dargestellte Rotulus nicht mehr zu erkennen.

67 Gelegentlich ist auch die Matratze, auf der Josef schläft, identisch mit jener des Anapesons. Beispielsweise beim Joseftraum in der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310–1320): Tsitouridou 1986, 155, 227, Abb. 60.

68 Wenn sie nicht rot ist, ist sie weiss, so in der Kirche der Panagia Agrelopou in Kalamoti (Abb. 32), in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27), in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44) sowie auf dem Epigonation im Johanneskloster in Patmos (Abb. 28).

sich mit jener auf dem Epitaphios in den Threnosszenen vergleichen.⁶⁹ Aufgrund der häufig vorkommenden Verzierung mit Lilien wird auch eine Verbindung zum Mandylion hergestellt.⁷⁰ Einzigartig ist die Drapierung von Blättern unter der Matratze von Christus in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26).

Eine Seltenheit ist das Bild des Christus Anapeson ohne Begleitfiguren. Es ist im Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 1), in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) oder in der Pantanassa in Mistra (Abb. 80, 81) jeweils über einem Durchgang platziert. Der Christus Anapeson ohne Begleitfiguren funktioniert als apotropäisches Motiv für die Gläubigen, die durch diese Türdurchgänge treten.⁷¹ Allein kommt der Anapeson ausserdem in den Kirchen vor, in denen er in starkem eucharistischem Bezug im Zentrum der Apsiswand zwischen den Kirchenvätern erscheint bzw. den Melismos ersetzt. So in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 87) und in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16). Dieselbe Schlussfolgerung gilt ebenfalls, wenn die Darstellung in der Nähe der Prothesis erscheint, da damit die sakramentale Realität des Bildes bestätigt ist. Dies ist in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44) und in der Panagia in Lampini (Abb. 102) der Fall.

Zu den wichtigsten Begleitfiguren, die variieren und den Fokus auf einen bestimmten Aspekt legen können, gehört die Theotokos.



26 Serres, Johanneskirche. Exonarthex, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Serres).

4.3 Theotokos

Die Abwesenheit der Theotokos lässt sich aufgrund der hohen rituell-liturgischen Symbolik des Anapesonbildes nachvollziehen.⁷² Neben den bereits genannten Beispielen, in denen Christus Anapeson allein dargestellt ist, ist dies auch in der Peribleptoskirche in Mistra der Fall, in welcher Christus zwischen zwei Engeln im Diakonikon platziert ist (Abb. 27).

69 Todić 1994, 164–65. Epitaphioi mit dieser Dekoration in der Threnosszene: Weitzmann 1961, 11, 16; Maguire 1977, Abb. 72, 77; Spatharakis 1995, Abb. 11; Sinkević 2000, Abb. 47.

70 Panagia in Lampini (Abb. 102). Panaïotova 1966, 81. Sie vergleicht die Matratze in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44) mit dem Mandylion in Tcherven im Kloster Moskov aus dem 14. Jh. Zu den Fragmenten in der Felsenkirche von Tcherven: Panaïotova 1966, 12–19. Die Lilie kommt relativ häufig auch auf dem Mandylion vor: Hadermann-Misguich 2005a, 164–71, Abb. 44. Die Lilie aus dem Hohelied (Cant. 2:1–2) wird oft als Symbol der Muttergottes bzw. der Inkarnation verwendet. Ledit 1976, 84–85. Lilien verzieren gelegentlich die Gewänder der Auferstandenen in der Anastasisszene: Cvetković 2011, 34–37, Abb. 12.

71 Hadermann-Misguich 2005b, 224–26. In der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) sowie in der Pantanassa in Mistra (Abb. 79) sind die Figuren (zwei Engel bzw. ein Engel und Jakob) im Bogen zum Anapeson zu rechnen, obschon dieser, wie im Protatonkloster (Abb. 1), isoliert in der Lünette erscheint. Semoglou begründet die isolierte Darstellung des Anapesons im Protatonkloster mit der monastischen Umgebung. Da der Anapeson in andern Klosterkirchen nicht alleine auftritt, ist diese Erklärung unzureichend: Semoglou 2019/20, 97.

72 Todić 1994, 150.



27 Mistra, Peribleptos. Diakonikon, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

In der Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40) und in der Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39) spielte der Anbringungsort des Bildes im Kirchenraum in Bezug auf den Verzicht der Theotokos keine Rolle, vielmehr wurde mittels der dadurch möglichen Integration von zwei flankierenden Engeln mit Passionsinstrumenten der Fokus auf die Leidensgeschichte Christi gelegt. Von den monumentalen Beispielen unterscheidet sich der Serbische Psalter (Abb. 31), er fügt weder die Theotokos noch Engel, dafür aber alttestamentliche Figuren ein. Auf dem Grossen Sakkos in Moskau fehlt die Theotokos ebenfalls, hier wohl aus Platzgründen (Abb. 3).

Am häufigsten tritt die Theotokos als Fürbitterin auf. Auf ihre Fürsprache vertrauten die Gläubigen, die das Andachtsbild betrachteten. Zudem referenziert sie simultan auf die Inkarnation und das Erlösungswerk Christi wie auf die Passion.⁷³ In vielen Beispielen bildet sie das Pendant zu einem Engel, der die Passionsinstrumente präsentiert.⁷⁴

Die Bedeutung der trauernden Mutter wird insbesondere im Bild im Vatopedikloster (Abb. 12), im Hilandarkloster, sowie in der Miniatur im Tetraevangelium 45 im Stavronikitakloster (fol. 12^v) in den Mittelpunkt gestellt (Abb. 13). Sie sitzt hinter Christus und hält ihn in ihrem Schoss in einer innigen Umarmung.

Durch die physische Nähe der beiden Protagonisten und den sichtlichen Kummer der Theotokos ist die Inkarnation und deren Verbindung zum Tod akzentuiert.⁷⁵ Das intime Bild visualisiert den Kanon von Simeon Metaphrastes, der die Gegenüberstellung zwischen dem Christuskind, welches die Mutter in den Händen hielt, und dem toten Christus, den die Mutter hält, hervorhebt.⁷⁶ In der Omorphi Ekklesia in Athen, in welcher die Muttergottes ausnahmsweise zusammen mit Christus in einer Aureole erscheint (Abb. 22), werden die Inkarnation sowie die doppelte Natur Christi besonders betont.

In drei Beispielen schliesslich wendet sich die Theotokos ihrem Sohn mit einem Fächer zu, so in der Verklärungskirche in Zrze (Abb. 24), in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) sowie auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28).

Während der Konsekration fächert der Diakon mit diesem Instrument über dem Altar.⁷⁷ Nun führt die Theotokos diese Prozedur über dem schlafenden Christuskind aus und antizi-

73 Kalavrezou 2005, 103–15. Die Rolle der Theotokos als Werkzeug der Inkarnation wird bereits in den textlichen Quellen ausführlich besprochen: Kniazeff 1990, 85–92, 179–82; Vassilaki/Tsironis 2000, 453–63.

74 Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12), Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Panagia in Malles (Abb. 139), Verklärungskirche in Zrze (Abb. 24), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Trinitätskirche in Resava (Abb. 30), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28).

75 Maguire 1977, 160–61.

76 Simeon Metaphrastes, *Oratio in Lamentationem*, PG 114, col. 216A. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 188–89; Maguire 1977, 161; Hörandner 1981, 91–111.

77 Barrett 2013, 118–19.

piert die Grabesruhe. Dieses unikale Motiv kann mit keiner in den Quellen beschriebenen Aktion in Verbindung gebracht werden.

Der Gebrauch des Fächers während der Liturgie war bereits im 4. Jh. bekannt.⁷⁸ Im 8. Buch, das die Art eines Protokolls einer gesetzgebenden Versammlung annimmt, der sog. *Constitutiones Apostolorum* (VIII. 12. 3–4) wird dies folgendermassen beschrieben:⁷⁹

Erhoben zum Herrn mit Furcht und Zittern lasst uns dastehen zum Opfern! Nach Vollen- dung dessen bringen die Diakonen die Gaben dem Bischof zum Altare. Die Priester stellen sich zu seiner Rechten und Linken, wie Schüler den Lehrer umstehen. Zwei Diakone zu beiden Seiten des Altars halten einen Fächer aus zarten Häutchen oder Pfauenfedern oder Leinwand und verscheuchen ihn leise bewegend, kleine Insekten, damit sie nicht in die Kelche dringen.⁸⁰

Das Fächern des Diakons entwickelte sich zu einem festgelegten Teil der Liturgie. Schon früh wurde in den patristischen Quellen die Similarität von Diakonen und Engeln beschrieben.⁸¹ Im Bild unterstreichen die begleitenden Engel mit Rhipidia, die als Diakone fungieren, jeweils die liturgische Komponente. Der Fächer bestand aus dünnem Pergament, aus Leinwand oder Pfauenfedern. Dabei kann es sich auch um den Aër handeln, der während der Eucharistie über den Hl. Gaben hin und her bewegt wird.⁸² Dieser wurde an einem Stab oder Griff in der Art des Labarums befestigt. In den Anapesondarstellungen hält die Theotokos dieses Rhipidion in der Hand.⁸³ In der Transfigurationskirche in Zrze lässt sich das Tuch gut erkennen (Abb. 24), das auf dem Stab aufgereiht ist. In der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) oder auf dem Epigonation im Johanneskloster in Patmos ist das Tuch gespannt und mit Fransen versehen (Abb. 28). Obschon das Halten des Rhipidions Aufgabe der Diakone und nicht der Priester war, spezifiziert das Attribut die priesterliche Rolle der Theotokos während der Eucharistie.

Die Theotokos wird in der byzantinischen Kunst sehr selten mit eucharistischen Merkmalen dargestellt und das Thema der Priesterschaft der Theotokos wird in Byzanz nie als Doktrin artikuliert, weder positiv noch negativ.⁸⁴ Dies hängt auch damit zusammen, dass der Begriff «Priester» in den frühen Quellen nicht eindeutig verwendet wird.⁸⁵ Johannes Chrysostomos



28 Epigonation im Kloster Patmos, Heiliger Johannes der Theologe. Christus Anapeson. Woodfin 2012, 61, Abb. 2.8.

78 Taft 1975, 418–23; Taft/Parenti 2014, 664–71.

79 Edition: Funk 1964, 496–97; Metzger 1987, 178–79. Dieses Buch datiert in seiner gegenwärtigen Gestalt in die erste Hälfte des 4. Jhs.

80 Siehe <https://www.unifr.ch/bkv/kapitel3179-11.htm> (Gregor Emmengger/Valentin Thalhofer).

81 Dazu sowie zu den relevanten Quellen: Woodfin 2010, 310–11.

82 Papas 1995, 787.

83 Engel präsentieren in der Anapesonszene denselben Gegenstand in der Niketaskirche in Čučer (Abb. 5).

84 Im Kloster Hilandar auf dem Berg Athos hält einer der drei anwesenden Engel ein metallenes Rhipidion. Die Priesterschaft der Maria ist dagegen in der römisch-katholischen Theologie und der Ikonographie des lateinischen Westen ein bekanntes Thema.

85 Laurentin 1953/2, 21–32; Nasr 2020, 56–58. Zwar gibt es viele Quellen und Kommentare, die Maria mit priesterlichen Eigenschaften ausstatten (sie wird in den Tempel gebracht, sie gebärt den Messias, sie bringt

etabliert in einem Kommentar über den ersten Korintherbrief eine ausserordentliche Parallele zwischen der Theotokos, die das Christuskind hält, und dem Priester, der die Hostie präsentiert:⁸⁶

Du, der nicht in der Krippe ist, sondern auf dem Altar, es ist nicht eine Frau, die Dich hält, sondern ein Priester.⁸⁷

Epiphanius von Salamis vergleicht die Muttergottes mit einem opfernden Priester und gleichzeitig mit dem Altartisch, auf welchem «er geopfert wurde wie das himmlische Brot für die Vergebung der Sünden».⁸⁸ Festzuhalten ist, dass die Priesterfunktion mit ihrer Rolle als Mutter, die ihren Sohn opfert, korreliert.⁸⁹

In der Spätantike präsentiert das Mariabild nur selten und unscheinbar priesterliche Indizien. So wird die Theotokos im 6. und 7. Jh. gelegentlich mit dem Omophorion ausgestattet, dem ehrvollsten priesterlichen Gewand, das den Bischöfen vorbehalten war. In der Sant' Eufrasiana in Parenzo ist im Mosaikfeld im Süden der Apsis gegenüber der Verkündigung die Heimsuchung dargestellt.⁹⁰ Maria und Elisabeth ist die Schwangerschaft⁹¹ anzusehen, und beide tragen ein Omophorion unter einem Pallium, wohl da beide aus priesterlichem Haus hervorgingen.⁹² Zudem schaut auch unter dem Maphorion der thronenden Muttergottes in der Apsis das Omophorion hervor.⁹³

Das Mosaik an der Apsisstirnwand und in der Apsiskalotte im Oratorium di San Venanzio in San Giovanni in Laterano (642) zeigt unter dem segnenden Christus auf unterlegtem Goldgrund Heilige aufgereiht zu Seiten der Maria.⁹⁴ Maria ist wie die zwei dalmatischen Heiligen und die päpstlichen Stifter neben ihr mit einem Omophorion bekleidet.⁹⁵ Vielleicht sollte gerade mit diesem eindeutigen Kleidungsindiz die Verbindung zwischen diesen Personen hervorgehoben werden.⁹⁶

den Messias in den Tempel, sie opfert den Messias usw.), aber keine ist mit der Aktion des Fächerns des Rhipidions über dem Lamm zu verknüpfen.

⁸⁶ Angheben 2012, 33.

⁸⁷ S. Ioannis Chrysostomi, *Homiliae XLIV in Epistolam primam ad Corinthos*, *Homilia XXIV*, PG 61, col. 204.

⁸⁸ S. Epiphanius, *Homilia V in Laudes Sanctae Mariae Deiparae*, PG 43, col. 497 A. Laurentin 1953/2, 27–28; Lidov 2017, 10–11.

⁸⁹ Anspielungen auf die Priesterschaft der Theotokos finden sich noch in weiteren patristischen Werken: Tarasios von Konstantinopel (784–806), Andreas von Kreta (660–740), Theodor Studites (759–826), Johannes Kokkinobaphos (11. Jh.). Zu diesen Texten: Laurentin 1953/2, 50–55; Angheben 2012, 33.

⁹⁰ Prelog 1994, 21, 59, Abb. XXXVIII; Terry/Maguire 2007, 102–04, 173–74, Abb. 126–28, 132, 223.

⁹¹ Maguire 2011, 39–43, Taf. 3.2. Maguire konnte zeigen, dass das Interesse an der Schwangerschaft bereits vor den bildlichen Zeugnissen im 6. Jh. in den Predigten vorhanden war, in denen der Zustand der Maria gepriesen wurde, da dieser die physische Geburt Christi und damit die Inkarnation ankündigte. Der physische Zustand von Maria wurde als Zeugnis der Inkarnation und des Heils aufgefasst. Zu weiteren spätantiken Beispielen, die Maria bei der Heimsuchung schwanger zeigen: Studer-Karlen 2014b, 69–71.

⁹² Dennoch kommt das Omophorion nur hier in der Begegnungsszene vor.

⁹³ Lidov 2017, 10, Abb. 2. Die Inschrift in der Apsis nennt den Bischof Eufrasios (530–560) als Gründer und Vollender der Kirche (Prelog 1994, 21). Mit der priesterlichen Kleidung der beiden Frauen bzw. der Betonung ihrer priesterlichen Abstammung verweist somit der Stifter auf seine eigene Position.

⁹⁴ Brandenburg 2013, 50–53, Abb. 26. Das Oratorium wurde unter den Päpsten Johannes IV. (640–642) und Theodor I. (642–649) in dem zwischen der Kapelle Johannes' des Evangelisten und der Eingangshalle des Baptisteriums gelegenen ehemaligen Thermenaal des 4. Jhs. durch Anfügung einer Apsis eingerichtet.

⁹⁵ Der aus Dalmatien stammende Papst Johannes IV. liess hier die Reliquien dalmatischer Märtyrer aus Salona aufbewahren, da ihre Gedenkstätten dort durch den Einfall der Slawen Anfang des 7. Jhs. gefährdet waren.

⁹⁶ Maria als Modell des Zelebranten: Laurentin 1953/2, 115–17.

Im frühen 12. Jh. trägt die Theotokos auf dem Mosaik der Kathedrale von Ravenna ebenfalls ein Orarion unter dem Maphorion.⁹⁷ Auch hier wird wohl auf die Priesterschaft der Maria verwiesen.⁹⁸ Für die byzantinische Zeit hat Lidov das Tuch, welches gelegentlich in der linken Hand der Muttergottes oder an ihrem Gurt festgemacht ist, als liturgischen Stoff, ein Encheirion, identifiziert, da solche Tücher bei der Hl. Kommunion gebraucht wurden.⁹⁹ Er schliesst von diesem Motiv auf eindeutige priesterliche Funktionen der Maria.¹⁰⁰

In Byzanz erfährt der Typus der Maria als Priesterin, und dann fast immer im Doppelsinn Maria Regina – Priesterin, eine gewisse Blüte erst im 14. Jh.¹⁰¹ Eine königliche Deesis ist in der Kuppel des nordwestlichen Kompartiments des Katholikons in Treskavec (1334–1343, Prilep, FYROM) dargestellt.¹⁰² Im Zenit ist Christus als König der Könige in royalem Gewand und mit Kamelaukion, der zeitgenössischen byzantinischen Krone, ausgezeichnet.¹⁰³ Im unteren Register wird eine Komposition mit der Hetimasia von der Theotokos und dem König David flankiert, die beide Kronen tragen. Hinter ihnen stehen verschiedene Himmelskräfte und im Tambour acht Soldatenheilige. Als textlichen Ursprung der Ikonographie Christus als König und der Gottesmutter als Königin gilt der Psalm 44(45). Der ebenfalls dargestellte David ist einerseits der Autor der Psalmen, aber auch der königliche Vorfahre von Maria und Christus. Die enge Relation zwischen diesem Text und der Theotokos wird auf einigen Bildern des 14. Jhs. mittels der Platzierung des Psalms auf dem Maphorion der Theotokos evident.¹⁰⁴

Während die Exegese im Psalm 44(45) den König als Christus und die Königin als Kirche interpretiert, bietet die Hymnographie – insbesondere im 8. und 9. Jh. – eine klare mariologische Interpretation der Königin.¹⁰⁵ Die Verse des Psalms werden während des Prothesisritus verlesen.¹⁰⁶ Ausserordentlich ist das Gewand der Gottesmutter mit grossen Kreuzen, welches das patriarchale Polystavrion imitiert. Darüber hinaus ist im unteren Teil das Epitrachelion zu erkennen. Somit ist die Gottesmutter als Königin und gleichzeitig als Priesterin wiedergegeben, was vor dem 14. Jh. unbekannt ist und wohl auf den liturgischen Gebrauch des königlichen Psalms zurückzuführen ist. Die weibliche Ordination ist in der östlichen Kirche strikt verboten und die sakerdotalen Kleidungsstücke weisen auf die eucharistische Konnotation dieser Komposition hin.

- 97 Gardini/Novara 2011, 139–44; Jäggi 2013, 63–64. Dieses Mosaik, das aus der Fensterzone unter der Apsiskalote stammte, wurde im 18. Jh. in Teilen abgenommen und im Erzbischöflichen Museum konserviert. Seine einstige Komposition kann mit Hilfe alter Stiche vollständig rekonstruiert werden – neben der Gottesmutter war Johannes der Täufer dargestellt.
- 98 Lidov 2017, 9–10, Abb. 1; Nasr 2019, 121–22, 126–27, Abb. 2.
- 99 Lidov 2009, 113–51.
- 100 Lidov 2017, 17–26; Nasr 2019, 121–23.
- 101 Zur Ikonographie Maria als Königin seit der Spätantike: Cameron 1981, 84–88; Lidova 2010, 231–43; Lidova 2020, 136–53. Zu Beispielen in der westlichen Kunst sowie den westlichen Textquellen, auf welche hier nicht eingegangen wird: Angheben 2012, 29–74. Maria wird gelegentlich, beispielsweise in den Apsisausschmückungen, in ein Messgewand gekleidet.
- 102 Grozdanov 1980, 92, Abb. 11; Grozdanov 1988, 5–20; Bogevska 2011, 3–4, 7–8, mit bibliographischen Angaben; Vapheides 2017, 81; Nasr 2019, 123–24, Abb. 4–5; Vapheides 2020, 67–68. Zur Kirche: Dimitrova 2019, 87–105. Da die Funktion des nordwestlichen Kompartiments unbekannt ist, bleiben alle Hypothesen unsicher.
- 103 Zu den Interpretationen der königlichen Deesis in eschatologischer, sowie sozial-historischer Hinsicht: Kriza 2018, 272–90; Vapheides 2017, 79–83; Vapheides 2020, 55–87.
- 104 Babić 1991a, 57–64. Dabei handelt es sich um Beispiele in Thessaloniki, in Prilep, in Zrze und Ioannina.
- 105 Ladouceur 2006, 26–33. Auch werden die Epitheta wie «Maria Königin» in der Liturgie häufig genannt: Ledit 1976, 241–52. Diese Epitheta stellen einen starken Bezug zur mariologischen Funktion als Beschützerin von Konstantinopel und des gesamten Reiches dar. Pentcheva 2006, 13–21. Auch in späteren Homilien wird die Theotokos als Königin bezeichnet, so etwa im 12. Jh. in einer Predigt von Neophytos aus Zypern über die Präsentation im Tempel: Toniolo 1974, 305–07.
- 106 Zur Interpretation und Bibliographie s. weiter unten.

Eine chronologische und territorial nahe Parallele zu Treskavec findet sich im westlichen Teil des Klosters der Theotokos in Zaum (1361).¹⁰⁷ Dort sitzt im Zentrum der Komposition Christus als König auf dem Thron. Er wird flankiert von Johannes Prodomos und der Gottesmutter, die wiederum königliche sowie priesterliche Gewänder trägt. Auch hier kann als Ursprung der Deesis mit königlichen Figuren der Psalm 44(45) angenommen werden, der während des Prothesisritus, der insbesondere die Vorbereitung der Prospora für die Liturgie umfasst, verlesen wird.¹⁰⁸ Während der Priester die Teilchen der Prospora zu Ehren der Panagia herausnimmt, wird der Vers 10 intoniert und die Teilchen zur Rechten Christi, des Amnos, gelegt.¹⁰⁹ Diese gesegneten Brotstücke werden im Panagiaron aufbewahrt und den Mönchen zu verschiedenen Zeitpunkten verteilt, am häufigsten nach dem morgendlichen Essen.¹¹⁰ Der Ritus wird bereits von dem Patriarchen Nicolas Grammaticus (1084–1111) beschrieben,¹¹¹ im 14. Jh. folgt eine ausführliche Interpretation von Pseudo-Kodinos im Werk *De Officiis*.¹¹² Im 15. Jh. erklärt Simeon von Thessaloniki, dass dieser Ritus, bei dem der Schutz der Panagia als Interzessorin angefleht wird, bei jedem Bedarf und täglich wiederholt werden könne.¹¹³ Da sich in den genannten Klöstern leider keine Typika erhalten haben, ist nicht gesichert, ob dieser Ritus hier stattgefunden hat. Allerdings ist bekannt, dass insbesondere in den westlichen Teilen des Katholikons sowie im Narthex eucharistische Funktionen, welche mit Nahrung und Kollation der Mönche in Zusammenhang stehen, praktiziert wurden.

Das Markovkloster in der Nähe von Skopje, welches vom serbischen König Vukašin (1365–1371) 1345 gegründet wurde, ist dem Hl. Demetrios geweiht.¹¹⁴ In der Komposition auf dem untersten Register auf der Nordmauer des Naos, direkt neben der Ikonostasis, sitzt Christus auf einem Thron. Er trägt das Kamelaukion und den Loros.¹¹⁵ Die beiden flankierenden Engel sowie die Feuerräder zu seinen Füßen vertreten die himmlischen Mächte. Der geflügelte Johannes Prodomos wendet sich Christus zu. Die Theotokos auf der anderen Seite erscheint ebenfalls als Königin, sie trägt aber wieder das priesterliche Gewand. Da sich die Darstellung, die erneut den Psalm 44(45) visualisiert, in der Nähe der Ikonostasis befindet, könnte diese mit dem zuvor beschriebenen Ritus der Prothesis in Verbindung stehen. Während Christus hier als König erscheint, trägt er in der Apsis der Kirche den Sakkos und das Omophorion des Patriarchen. Die Deesis illustriert den Grossen Einzug, bei dem das Brot und der Wein noch nicht verwandelt sind.¹¹⁶ Im Speziellen evoziert die Darstellung das eschatologische Thema des

107 Bogevska 2011, 7–8; Sinkević 2012, 133–35.

108 Laurent 1958, 129–30; Yiannias 1972, 227–28; Walter 1982, 235; Pott 2000, 169–96; Hawkes-Teeple 2014, 325. Im Typikon des Pantokrator Klosters in Konstantinopel wird vermerkt, dass die Prospora begleitenden Gebete für Christus und die Theotokos viel länger sind, als jene für die Heiligen, denen ebenfalls gedacht wird: Gautier 1974, 41–45, 81.

109 Psalm 44(45):10: «Die Braut steht Dir zur Rechten im Schmuck von Ofirgold». Ledit 1976, 80–81.

110 Mercenier 1947, 214; Kniazeff 1990, 193–94; Piatnitsky 2000, 51; Ladouceur 2006, 50; Bogevska 2011, 8. Nach dem Brotstück für die Theotokos wird jenes für den Prodomos nach demselben Ritus herausgenommen und zur Linken Christi gelegt. Direkt danach werden die Brotstücke zu Ehren der Propheten herausgenommen, wobei David als Erster verehrt wird. Dies ist ein weiteres Argument für die Präsenz von David in dieser Szene. Zu den unterschiedlichen Stempeln auf den Broten: Galavaris 1970, 14–21, 72–73, 78–80, 88–92.

111 Laurent 1958, 129–30; Walter 1982, 235–36; Pitarakis 2000, 51.

112 Piatnitsky 2000, 51–53; Macrides/Angelov/Munitiz 2013, 162–65. Zu diesen und weiteren schriftlichen Quellen: Yiannias 1972, 228–36.

113 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, Symeonis Dialogus contra omnes haereses, PG 155, col. 66. Bornert 1966, 248–55; Galavaris 1970, 62–65, 130–33; Yiannias 1972, 227–36. Zu weiteren Zitaten in der homelitischen Literatur: Babić 1991a, 64.

114 Grozdanov 1980, 82–93; Bogevska 2011, 1–21; Sinkević 2012, 130–38. Die Malereien wurden unter dem Sohn von Vukašin, dem König Marko (1371–1395), 1376/77 vollendet.

115 Woodfin 2014, 40–41.

116 Interpretation als Grosser Einzug: Grozdanov 1980, 82–93; Woodfin 2014, 40; Vapheides 2017, 81; Vapheides 2020, 70–71. Interpretation als Kleiner Einzug: Nasr 2019, 123–24.

Cherubikos Hymnos, der während des Einzugs der Gaben gesungen wird und das ewige Königreich Christi preist.¹¹⁷ Die beiden Bilder – Christus als Priester sowie Christus als König – sind ein Tandem: Das eine als mimetische Parallele zum kirchlichen Ritual, und das andere als anagogische Evokation der himmlischen Realitäten.¹¹⁸

Die Bilder motivieren den Betrachter zu einer bildhaften Rezeption der jeweiligen Textstelle, wodurch die Interaktion zwischen liturgischem Text, kontextuellem Bild und Ritus hergestellt ist. Die eucharistische Konnotation des königlichen Psalms ist verantwortlich für das priesterliche Gewand der Muttergottes. Auch verbrachte Maria ihre Kindheit im Heiligtum, an einem Ort, der exklusiv den Hohepriestern vorbehalten ist. Damit wird sie den Hohepriestern gleichgesetzt, was ebenfalls ihre priesterlichen Kleider in den Bildern des 14. Jhs. erklären könnte.¹¹⁹ Eine weitere Darstellung befindet sich auf der Südfassade des Katholikons des Markovklosters.¹²⁰ Ursprünglich war sie im Inneren eines Annexbaues angebracht, dessen Funktion jedoch nicht klar ist. In der Lünette über der Eingangstüre ist der Kirchenpatron, der Hl. Demetrios Eleimon, repräsentiert, wie er von Christus gesegnet wird. Er wird von den beiden Königen Vukašin und Marko auf rotem Hintergrund flankiert.¹²¹ Um die Lünette sind mehrere Brustbilder von Heiligenfiguren dargestellt, in der Mitte befinden sich die Theotokos mit dem Kind und David.¹²² Der Text auf seinem offenen Rotulus zitiert Psalm 44(45):11. Eine Wiederholung des königlichen Hofes ist im Naos ins Bild gesetzt. Die Muttergottes erscheint als Priesterin, da sie ihren Sohn auf einem roten liturgischen Tuch präsentiert und sich gegen Gabriel wendet, der dem Kind die Passionsinstrumente darbringt. Mit dem immanenten Opfergedanken bekommt Maria eine sacerdotale Rolle, obwohl sie ja hier keine explizit priesterlichen Kleider trägt. Hinter dem Engel steht Salomon, der einen offenen Rotulus präsentiert, dessen Text auf die Inkarnation Bezug nimmt.¹²³ Die polyvalenten Bedeutungen zeigen viele Analogien zum Anapesonbild.

Auf der Nordwand im Naos der Kirche Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1383/84) ist ebenfalls eine royale Deesis abgebildet.¹²⁴ In der Zone der Heiligendarstellungen, die die gesamte Kirche umgibt, sind die drei Figuren unter einer am oberen Rand angedeuteten Arkade hervorgehoben. In der Mitte thront Christus gekleidet in Loros und Kamelaukion. Zu seiner Linken steht Johannes der Täufer und zu seiner Rechten die Theotokos. Ihr Gewand mit den grossen Kreuzen ahmt erneut das patriarchale Polystavrion nach. Darüber hinaus trägt sie eine kaiserliche Krone auf dem Kopf. Verschiedene Heilige folgen der Theotokos, die alle wie zeitgenössische Höflinge gekleidet sind.¹²⁵ Eindeutig wird im himmlischen Hof der weltliche Hof widerspiegelt. Maguire argumentiert, dass diese Imitation erst im 14. Jh. und nur ausserhalb von Konstantinopel aufgrund der Schwäche der byzantinischen Kaiser möglich war.¹²⁶ Während die Macht des Kaisers permanent abnahm, erstarkt diejenige des Patriarchen.¹²⁷ Des Weiteren kann die königliche Deesis vor dem Hintergrund als Gegenbewegung zur westlichen Krönungs-

117 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De sacro templo*, *PG* 155, col. 340; Marinis 2014, 22–23.

118 Woodfin 2014, 40.

119 Eine weitere Parallele, nämlich in der Peribleptoskirche in Ohrid (1364/65), wird von Bogevska ebenfalls besprochen: Bogevska 2011, 7–8. Zudem nennt sie spätere Beispiele.

120 Dimitrova 2007, 368, 378–80, Abb. 11; Sinkević 2012, 121–42.

121 Vermutlich wollten die beiden abgebildeten Könige in der aktuellen schwierigen politischen Situation mit diesem Bild mit Hinweis auf den Psalm 44(45) auf ihre legitime Herrschaft fokussieren. Eine Referenz darauf gibt wohl auch das Horn in den Händen von Vukašin, der sich so zum rechtmässigen Gesalbten und Vertreter des richtigen Glaubens hervortut. Dimitrova 2007, 379; Bogevska 2011, 16–21; Cvetković 2012, 185–98.

122 Links von ihnen sind der Diakon Stefan und die Hl. Katharina und rechts Salomon und die Hl. Anastasia Pharmakolytria abgebildet.

123 Sprichwörter 31:29: «Viele Frauen erweisen sich tüchtig, doch Du übertriffst sie alle». Dieser Vers begleitet normalerweise die Bilder der Verkündigung. Gravgaard 1979, 82.

124 Pelekanidis 1953, 106–19, Abb. 12–13; Grigoriadou 1975, 47–59; Woodfin 2014, 40.

125 Für Vergleichsbeispiele der Gewänder: Grigoriadou 1975, 48–51.

126 Maguire 2004, 257–58, Abb. 17.

127 Vapheides 2017, 79–83; Vapheides 2020, 55–87.



29 München, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Slav. 4, fol. 58v. Royale Deesis.

ikonographie als eine auffällige, kontroverse Anti-Propaganda verstanden werden, weswegen sie sich zu einem sehr populären Bild in der späteren byzantinischen Kunst etabliert.¹²⁸

Eine identische Darstellung gibt es auf dem fol. 58^v im Serbischen Psalter (Abb. 29).

Da dieses Bild unmittelbar auf den Psalm 44(45):10–11 folgt bzw. diesen kommentiert, ist die Korrelation zwischen Text und Bild noch prägnanter.¹²⁹ Am Ende des 14. Jhs. ist die Illustration des Psalms 44(45) zudem auf der Nordwand der Transfigurationskirche in Kovalëvo in der Nähe von Novgorod vertreten (ca. 1380).¹³⁰ Die Szene ist eine Variante der Deesis, bei der die Theotokos in priesterlichen Kleidern rechts vom thronenden Christus steht, der ebenfalls Priesterkleider trägt. Der Sakkos ist allerdings mit dem kaiserlichen Loros, einer Krone sowie einem Szepter kombiniert. Die imperialen Attribute werden also mit den patriarchalen Regalia vermischt.¹³¹ Die Deesis ist das einzige nicht-liturgische Bild, welches Christus im priesterlichen Gewand zeigt.¹³² In postbyzantinischer Zeit vermehren sich diese Darstellungen.¹³³

Neben den liturgischen Interpretationen mit dem Grossen Einzug als Basis, wurde in der Forschung bereits von Millet ein hesychastischer Einfluss suggeriert.¹³⁴ Diese Beispiele zeigen, dass die Theotokos als Präfiguration der Erlösung oft in Kompositionen dargestellt wird, die den Opfergedanken vorwegnehmen.¹³⁵ Maria explizit als Priesterin kommt seltener vor, obwohl sie insbesondere in den exegetischen Texten häufig diskutiert wird. Die Darstellung lässt eine komplexe Deutungsmöglichkeit im kultischen Raum zu, bzw. aus den Bildensembles lassen sich reziproke Rückschlüsse auf die liturgische Aktualität ziehen. Die Liturgie spiegelt sich im Bild.

Die Theotokos übernimmt äusserst selten eine aktive Rolle während der Eucharistie. Die drei Beispiele in Zusammenhang mit dem Anapeson bilden eine Ausnahme und lassen sich durch keine textliche Quelle er-

128 Kriza 2018, 272–90.

129 Dufrenne 1978b, 203–05; Vapheiadis 2017, 82.

130 Lazarev 2000, 281–82, Abb. 111; Vapheiadis 2017, 82; Vapheiadis 2020, 77. Die Kirche wurde um 1345 errichtet. Die Fresken wurden während des Zweiten Weltkrieges stark in Mitleidenschaft gezogen und 1970 restauriert.

131 Dieselbe Kombination kommt auch auf einer Ikone aus dem späten 14. Jh. in Moskau vor: Lifshits 1991, 229.

132 Walter 1982, 216.

133 Tatić-Đurić 1976, 211–19. Interessant ist zudem die Ikone aus Novgorod (15. Jh.), bei der die Theotokos hinter einem Altar steht, auf welchem Christus in einer Patene liegt. Lidov 2017, 13, 15, Abb. 9. Ein anderes Beispiel findet sich im Kloster des Hl. Elija in der Nähe von Suceava in Rumänien (Ende 15. Jh.): Dumitrescu 2021. Zu weiteren Beispielen: Vapheiadis 2020, 71–73.

134 Millet 1908, 180–81. Übersichtlich zur Forschung: Sinkević 2012, 135, 141.

135 Lechner 2005b, 83–86.

klären.¹³⁶ Die Darstellungen mit Maria als Priesterin beweisen, dass die seit der Spätantike bekannten Bildmotive in Zusammenhang mit der eucharistischen Funktion der Theotokos erst in der paläologischen Zeit im Kontext der aktuellen theologischen Diskussionen zum integralen Bestandteil in den Ausschmückungen der Kirchenräume werden. Diese gehen Hand in Hand mit der wachsenden Bedeutung der opfernden und trauernden Mutter, die in den Mittelpunkt gestellt und auch in den liturgischen Texten stärker diskutiert wird; so ist sie die Hauptperson des *Epitaphios Threnos*. Die Interdependenz von Wort und Bild und das Wechselspiel von Liturgie und Adaption im Kultraum lassen sich an der selten auftretenden Darstellung der Theotokos als Priesterin besonders anschaulich aufzeigen.

Bei den spätantiken Beispielen in der Monumentalmalerei konnte nachgewiesen werden, dass das priesterliche Gewand der Theotokos einen Hinweis auf die episkopalen Stifter geben könnte. Eine ähnliche Interpretation lässt sich zumindest auch für das Epigonation in Patmos wagen (Abb. 28). Denn die zahlreichen Textquellen lassen keinen Zweifel offen, dass die Epigonata spezifische episkopale Insignien waren.¹³⁷

4.4 Engel

Noch häufiger als die Theotokos begleiten Engel den Christus Anapeson. Ihre Anzahl variiert, am allermeisten ist es allerdings ein einzelner Engel, der als Pendant zur Gottesmutter auftritt.¹³⁸ Seltener wenden sich neben der Theotokos zwei Engel Christus zu.¹³⁹ Nur in einem Fall sind es drei Engel, nämlich im Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12). Eine Ausnahme ist die Darstellung in der Omorphi Ekklesia in Athen: In der rechten oberen Ecke zählt man zehn dicht hintereinanderstehende, lobpreisende Engel (Abb. 22). Sie scheinen nach der Vorlage der Geburt übernommen worden zu sein.¹⁴⁰ Engel können aber auch ohne die Gottesmutter erscheinen, wobei sie dann meistens zu zweit sind.¹⁴¹

In den häufigsten Fällen wenden sich die Engel proskynierend zu Christus. Nur in der Transfigurationskirche in Zrze fliegt ein Engel zu Christus herab (Abb. 24).¹⁴² Manchmal wenden sich die Engel lobpreisend, mit verhüllten Händen zu Christus, wie etwa in der Omorphi

136 Als einzige Parallele lässt sich die Malerei auf dem Gewölbe über dem Bema der Kirche Sant Andreu de Baltarga (Lérida) anfügen, auf welcher die Gottesmutter einen Kelch in den Händen hält. Obschon es sich dabei ebenfalls um ein Unikum in der westlichen Kunst handelt, bestätigt es die eucharistische Funktion der Gottesmutter. Angheben 2012, 43–47, Abb. 6.

137 Zu den Textstellen und deren Erklärungen: Woodfin 2002a, 31–32.

138 Die Theotokos und ein Engel flankieren symmetrisch das Christuskind: Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78), Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120), Panagia in Malles (Abb. 139), Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), Antonioskirche in Koutsouras (Abb. 109), Athanasioskirche in Kefali, Hagia Marina in Chalepa (Abb. 105), Georgskirche in Stavrochori, Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Niketaskirche in Čučer (Abb. 5), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28). Nur vereinzelt in kretischen Kirchen tritt eine dritte Begleitfigur hinzu: Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145).

139 Johanneskirche in Serres (Abb. 26, 69), Kloster Manasija in Resava (Abb. 35).

140 Vasilake-Karakatsane 1971, 71; Todić 1994, 161. Leider fehlt das Bild der Geburt heute in der Kirche.

141 Nur auf dem Grossen Sakkos ist ein Engel, wohl aus Platzgründen, alleine dargestellt. Zwei Engel ohne die Theotokos: Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40), Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88), Johanneskirche in Serres (Abb. 26), Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27), Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39). Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit ermitteln, ob die zweite Begleitfigur in der Athanasioskirche in Kefali die Theotokos oder ein zweiter Engel sein könnte (Abb. 142). Das Fehlen eines Kreuznimbus bei dieser Figur spricht eher für einen zweiten Engel.

142 Todić 1994, 159–60; Haustein-Bartsch 1999, 224. Haustein-Bartsch nennt einen Propheten, was nicht bestätigt werden kann.

Ekklesia in Athen (Abb. 22). In der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88) streckt einer der beiden Engel seine verhüllten Hände anbetend Christus entgegen. Dieselbe Gestik vollzieht der Engel in der Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78). Auch die beiden proskynierenden Engel in der Johanneskirche in Serres haben mit einem Tuch bedeckte Hände (Abb. 26). Auf den Bildern der Epitaphioi verdeutlichen die mit verhüllten Händen lobpreisenden Engel die Bedeutung des Ritus des *Epitaphios Threnos* in Analogie mit dem dichterischen Bild aus den Enkomia.¹⁴³ Dies gilt aufgrund der kongruenten liturgischen Basis auch für die den Anapeson begleitenden Engel.¹⁴⁴

Relativ selten tragen die den Anapeson flankierenden Engel einen liturgischen Fächer. Diese kommen dagegen häufiger – der rituellen Funktion entsprechend – auf den Epitaphioi neben dem toten Christuskörper, bei der Göttlichen Liturgie (Abb. 2) oder neben dem Melismos in der Apsis vor.¹⁴⁵ Da sich, wie oben gesehen, die Rhipidia zum festen Bestandteil der Liturgie entwickeln, wird durch die Engel, die liturgische Fächer tragen, der eucharistische Gedanke ausgedrückt.¹⁴⁶ Schon früh wurde in den patristischen Quellen die Verbindung von Diakon und Engel beschrieben.¹⁴⁷ So wurde beispielsweise im Text der katechetischen Homilien von Theodor von Mopsuestia auf die Engel mit den Fächern verwiesen (um 428).¹⁴⁸ In der Niketas-kirche in Čučer hält der Engel einen Fächer (Abb. 5), ähnlich wie jener der Theotokos in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24) oder auf dem Epigonation im Johanneskloster in Patmos (Abb. 28). Im Kloster Vatopedi bringt einer der drei Engel ein wertvolles Rhipidion (Abb. 12), mit welchem der liturgische Aspekt unterstrichen wird. Das metallene Objekt ist mit den Flügeln von Cherubinen dekoriert, wie dies beispielsweise auch bei den zwei ältesten erhaltenen Rhipidia der Fall ist, die aus dem Silberschatz in Riha und Stuma stammen.¹⁴⁹ Im Kloster Hilandar auf dem Berg Athos befindet sich die Theotokos in der Mitte hinter dem Christusknaben.¹⁵⁰ Je ein Engel mit liturgischen Objekten steht symmetrisch links und rechts neben der Theotokos bzw. neben Christus. Der Anapeson suggeriert hier den liturgisch-sakramentalen Symbolismus, der durch die Nähe zum Bema noch verstärkt ist.¹⁵¹

Assoziationen mit der Passion Christi vermitteln in erster Linie die Passionsinstrumente, die beim Anapeson häufig von den Engeln getragen werden.¹⁵² Engel mit den Passionswerkzeugen betonen die Rolle des Messias und sein Opfer für die Erlösung der Menschheit.¹⁵³ Als Attribute kommen der Rohrstab mit Schwamm, ein mit einer Dornenkrone geschmücktes Kreuz,

143 Pallas 1995, 794; Bertonière 1997.

144 Todić 1994, 149.

145 Papas 1995, 787; Todić 1994, 149–50; Konstantinidi 2008, 49–51.

146 Pallas 1995, 792; Boycheva 2003, 170–73.

147 Dazu sowie zu den relevanten Quellen: Woodfin 2010, 310–11.

148 Edition: Hawkes-Teeple 2011, 5–8. Zum Text: Devresse 1949, 503–09; Bornert 1966, 80–82; Taft 1980/81, 62–65; Janeras 1988, 417–18; Boycheva 2003, 170. Für Theodor von Mopsuestia ist die Liturgie ein Bild und ein Vorzeichen der himmlischen und eschatologischen Wirklichkeiten und eine Darstellung der geschichtlichen Ökonomie Christi, wobei er sich von der alttestamentlichen Typologie distanziert.

149 Mango 1986, 147–51.

150 Đurić 1964, 72–73, Abb. 18; Pallas 1965, 182–83. Die Abbildung bei Đurić ist die einzige Publikation des Anapesons, welche allerdings nur den Kopf zeigt (Abb. 48). Der Rest der Figur ist von der Holzikonostasis aus dem Jahr 1774 verdeckt. Ich möchte mich herzlich bei Prof. Miodrag Marković bedanken, der mir Dokumente von William Taylor Hostetter zur Verfügung gestellt hat, welche die gesamte Komposition digital zusammenfügen.

151 Đurić nennt die Objekte «les éventails». Es wird nicht spezifiziert, ob es sich um einen Fächer mit einem Tuch oder ein metallenes Rhipidion handelt.

152 Ab dem 11. Jh. treten Passionswerkzeuge bei der Hetimasie auf, und etwas später kommen Engel mit Passionswerkzeugen neben der Theotokos, wie etwa neben der Theotokos in der Panagia tou Arakou in Lagoudera (1192), vor (Abb. 9). Ein Engel hält ein Doppelkreuz und der zweite eine Lanze sowie einen Rohrstab mit Schwamm. Baltoyanni 1993/94, 53–58; Nicolaïdes 1996, 79–83, Abb. 64–65; Winfield 2005, 244–49, Abb. 224–27; Maguire 2019, 12–31.

153 Grabar 1928, 259; Pallas 1965, 72–74, 214–16; Dufrenne 1970, 33; Todić 1994, 149; Gabelić 1998, 179.



30 Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche. Naos, Tympanon über der Westtüre, Christus Anapason, David und Salomon. Manuela Studer-Karlen.

Nägel, die Lanze und ein Gefäss mit Galle und Essig vor.¹⁵⁴ Die Engel haben ihre Hände entweder mittels ihres Gewandes oder eines zusätzlichen Tuches verhüllt.¹⁵⁵ Vereinzelt befinden sich eines oder mehrere Leidenswerkzeuge in einer Vase. Ein- oder zweihenklige Vasen erfüllen aufgrund ihrer gelegentlichen Darstellung auf Altären eine liturgische Funktion.¹⁵⁶ Die Wiedergabe der Engel mit Vasen in den Händen ist dem Anapason eigen und gibt den Engeln eine doppelte Konnotation. Einerseits dramatisieren sie mit den Leidenswerkzeugen den Hinweis auf die Passion Christi und andererseits konkretisieren sie mittels der Vase dennoch die liturgische Symbolik. In der Johanneskirche in Serres ist eine einhenklige, reich verzierte Vase neben die beiden proskynierenden Engel in die Landschaft gestellt (Abb. 26). In der Heiligkreuzkirche in Jerusalem ist die zweihenklige, von einem Engel präsentierte Vase leer geblieben, während

154 Berliner 1955, 33–152; Timmers 1968, 183–88.

155 Das Tuch ist beispielsweise sehr gut in der Pauluskirche in Prodomi zu erkennen (Abb. 119).

156 Beispielsweise im Bristol Psalter fol. 37^r (London, British Library, Add. Ms 40731) aus dem 11. Jh. Dufrenne 1966, 56, Taf. 50 (http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_40731_fs00 [27.03.2021]). Ein anderes Beispiel ist die Darstellung der zweihenkligen Vase auf dem Altar bei der Apostelkommunion in der Sophienkirche in Ohrid (Lidov 1986, 5–20, Abb. 4; Lidov 1991, 245–50, Abb. 2; Schellewald 2008a, 184–86, Abb. 31, 43), oder in der Transfigurationskirche in Zarzma (2. Hälfte 14. Jh.). Beim letzten Beispiel reicht Christus Paulus den Wein ebenfalls mit einer gleichen zweihenkligen Vase. In der Hodegetria in Peć (1337) trägt einer der Engel bei der Göttlichen Liturgie im Tambour der Kuppel eine solche Vase (Petković 2009, 30–32). Das Gefäss hat zudem grosse Ähnlichkeit mit dem Stamnos, den Moses gelegentlich in seinen Händen hält, vgl. etwa in der Soterkirche in Hagia Irini. Zudem erscheinen solche Vasen unter dem Geschirr des Tempels, beispielsweise im Parekklesion der Chora in Konstantinopel (Underwood 1966, 229–30, Abb. 232), im Narthex der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 54) oder wiederum in der Hodegetria in Peć (nordwestliches Kompartiment, Wölbung). Das Geschirr des Tempels wird bei Ex. 16:33–34 beschrieben. Die zweihenklige Vase, die in der Verkündigungsszene in der Pantanassa in Mistra ins Bild gesetzt ist, identifiziert Aspra-Bardabakè ebenfalls mit dem Hl. Geschirr des Tempels mit Verweis auf die Rolle der Theotokos bei der Geburt, die bei der Verkündigung deklariert wird. Zudem erscheinen in dieser Szene auch die beiden alttestamentlichen Könige mit offenen Rotuli hinter einer Mauer. Aspra-Bardabakè/Emmanouël 2005, 91–95, Abb. 39. Dieser Tatbestand kommt auch bei anderen Kirchen vor, so etwa auch in der Sveti Nikitas in Čučer.

der zweite Engel Kreuz, Stab und Lanze trägt (Abb. 40). Im Kloster Manasija in Resava trägt ein Engel Stab und Lanze und der zweite das Kreuz in der Vase (Abb. 30).

In der Peribleptoskirche in Mistra ist genau das Gegenteil der Fall: Ein Engel hält ein Doppelkreuz und ein zweiter den Stab und die Lanze in einer Vase (Abb. 27). Bei weiteren Beispielen mit einer Vase sind alle drei Instrumente in dieser enthalten, es ist auch jeweils nur ein Engel anwesend.¹⁵⁷ Ungewöhnlicherweise tragen im Kloster Vatopedi die Engel Attribute aus beiden Kategorien, um die Doppelstrategie zu verfolgen, welche in das komplexe Programm des Narthex passt (Abb. 12): der erste Engel ein wertvolles Rhipidion, der zweite einen Rohrstab mit Schwamm und der dritte ein Kreuz mit einer Dornenkrone. In der Georgskirche in Malles (Abb. 132) lassen die Reste denselben Schluss zu: Während der Engel hinter Josef ein Kreuz trägt, präsentiert der Engel hinter der Theotokos ein rundes, goldfarbenes Objekt, bei dem es sich um ein Rhipidion handeln könnte. Simultane Assoziationen mit der Liturgie wie mit der Passion werden auch hergestellt, wenn ein Engel Leidenswerkzeuge präsentiert und die Theotokos einen liturgischen Fächer.¹⁵⁸ Wenn nicht nur ein einzelnes, meistens mit einer Dornenkrone geschmücktes Kreuz getragen wird,¹⁵⁹ präsentiert der Engel gleich mehrere Instrumente.¹⁶⁰ Vereinzelt sind sogar noch vier Nägel zu sehen.¹⁶¹

Sehr selten sind die beiden Namen der Engel inschriftlich bekannt. In der Erzengelkirche in Lesnovo steht neben Christus ein Engel, der mit beiden Händen ein mit einer Dornenkrone geschmücktes Kreuz präsentiert. Über seinem Kopf steht sein Name geschrieben: ΓΑΒΡΗΗΑΙ (Abb. 21). Der Name des Engels signalisiert im Narthex die Verkündigung, die Geburt und die Inkarnation. In der Peribleptoskirche in Mistra sind die beiden Christus begleitenden Engel mit den Namen Michael (links) und Gabriel (rechts) inschriftlich bezeichnet (Abb. 27). Schliesslich kommen die Namensbeschriftungen noch in der Verklärungskirche in Zarzma vor (Abb. 88). Die Abkürzungen der beiden Engel – Michael und Gabriel – erscheinen hier über deren Flügeln. Die Assoziation zur Verkündigung ist legitim, da nur bei dieser Szene Gabriel gelegentlich inschriftlich belegt ist.

4.5 Andere Begleiter

Aufgrund der polyvalenten und komplexen Aussagemöglichkeiten können die Theotokos sowie der/die Engel als wichtigste Begleiter des Anapesons bezeichnet werden. Komplettiert wird das Bild gelegentlich mit Jakob, dem Autor der Genesispassage 49:9. Er wird jeweils mit offenem Rotulus gezeigt, so im Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12) oder in der Georgskirche

157 Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Panagia in Malles (Abb. 139), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28).

158 Verklärungskirche in Zrze (Abb. 24), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28).

159 Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12), Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27), Verklärungskirche in Zrze (Abb. 24), Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Pauluskirche in Prodromi (ohne Krone, Abb. 119), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Trinitätskirche in Resava (ohne Krone, Abb. 30), auf dem Steinrelief in Moskau (Abb. 155).

160 Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12), Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Panagia in Malles (Abb. 139), Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), Trinitätskirche in Resava (Abb. 30), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28), auf dem Grossen Sakkos in Moskau (Abb. 3).

161 Soterkirche in Hagia Irini (der Engel scheint diese in den Händen zu halten, Abb. 25), Panagia in Malles (Abb. 139), Panagia in Sklavopoula (in beiden Kirchen befinden sich die Nägel in der Vase, Abb. 145), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Nägel neben dem Holzkreuz, Abb. 43).



31 München, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Slav. 4, fol. 98^r. Christus Anapeson.



32 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Ostwand. Christus Anapeson zwischen Maria und Josef. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

in Melampes (Abb. 42).¹⁶² Weitere alttestamentliche Figuren können zwar in verschiedenen Beispielen in programmatische Beziehung zum Anapeson treten, sie sind aber nicht im gleichen Bildfeld aufgenommen. Besonders zu nennen sind hier die alttestamentlichen Könige David und Salomon.¹⁶³ So hat insbesondere der Text auf der Rolle Davids (Psalm 43[44]:24) Relevanz in Bezug auf das Anapesonbild.¹⁶⁴ Nur im Serbischen Psalter sind alttestamentliche Figuren sowie Visionen in derselben Bildumgebung konzipiert (Abb. 31).

Im oberen Teil der Miniatur sind der Prophet Jesajas und der Prophet Ezechiel gezeigt, wie sie gerade von einer göttlichen Vision geblendet werden. Die Prophezeiungen der beiden Propheten können auf Christus bezogen werden, da sie Christus Emmanuel als Retter und Lebensquell bezeichnen.¹⁶⁵ Schliesslich steht in der unteren linken Ecke ein weiterer Prophet, den die neben dem Greis geschriebene Inschrift als Jesajas identifiziert.¹⁶⁶ In seiner Offenbarung werden für den Anapeson relevante Inhalte vermittelt, so die Inkarnation, die Abstammung von den alttestamentlichen Königen und die messianische Ankunft.

In der Panagiakirche in Kalamoti (um 1317) wird der Anapeson von der Gottesmutter als Halbbüste und Josef in Büste flankiert, beide wenden sich mit zum Gebet erhobenen Händen zum Anapeson (Abb. 32).

162 Zwar nicht im selben Bildkontext, aber unmittelbar neben der Anapesondarstellung: Johanneskirche in Serres (Abb. 69). Dufrenne (Dufrenne 1970, 12) meint zudem, dass auf dem Bogen über dem Anapesonbild in der Pantanassa in Mistra ebenfalls Jakob dargestellt sei (Abb. 79). Über seine Attribute sagt sie nichts. Heute kann dies aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht mehr kontrolliert werden.

163 In der Panagiakirche Malles, in der Georgskirche in Stavrochori oder in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23) oder in der Trinitätskirche in Resava (Abb. 30) oder auf dem Sakkos (Abb. 3). Im 16. Jh. ist diese Verbindung zudem in Arbore (1541) zu sehen. Hausteine-Bartsch 1999, 226

164 David tritt als Ahne Christi auf und zeigt damit dessen Ankunft an. Todić 1994, 144.

165 Ševčenko (Ševčenko 1978a, 119) schlägt folgende möglichen Stellen vor: Jes. 6:2–6; Jes. 7:14; Ez. 1:10; Ez. 10:14.

166 Ševčenko 1978a, 121. Ševčenko gibt zu Bedenken, dass es sich bei der Bildlegende um eine Verwechslung handeln könnte und schlägt stattdessen Bileam vor, da der Inhalt der Vision Bileams (Num. 24:4) auf der Miniatur wiedergegeben ist, und da diese Bibelstelle dem Wortlaut der Legende sehr nahe steht.

Die Abbeviatur rechts neben dem Kopf der Theotokos versichert ihre Identifikation.¹⁶⁷ Beim frühesten bekannten kretischen Beispiel eines Anapesonbildes in der Georgskirche in Hagia Trias (Beginn 14. Jh.) flankieren zwei Halbfiguren das Anapesonbild (Abb. 101). Bei diesen handelt es sich um einen Mann und eine Frau, wobei aufgrund des Tatbestands, dass weder Flügel noch Passionsinstrumente zu erkennen sind, ein Engel ausgeschlossen werden kann. Die Kleidung und die Gestik der Frau links von Christus entspricht jener der Theotokos.¹⁶⁸ Die Parallele in Kalamoti gibt den Hinweis, dass es sich auch in diesen Kirchen bei den Begleitern des Anapesons um die Theotokos und Josef handeln könnte (Abb. 32). Ihre Abbildung scheint hier gesichert. Neben der Theotokos und einem Engel kommt noch in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25), in der Panagia in Sklavopoula (Abb. 145) sowie in der Georgskirche in Malles (Abb. 132) eine männliche Figur vor. Diese ist in allen vier Beispielen weder mit Attributen noch mit Flügeln ausgestattet und nur in Sklavopoula bärtig. Es handelt sich weder um einen zweiten Engel noch um einen Propheten.¹⁶⁹ Die Figur wird mit Josef identifiziert, der als Pendant zur Theotokos auftritt.



33 Kroustas, Johannes der Evangelist. Naos, Tympanon Westwand, Kreuzigung. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

4.6 Der Hintergrund des Bildes

Nur bei jenen Beispielen, in denen Christus allein erscheint, ist der Hintergrund nicht ausgestattet.¹⁷⁰ Der Anapeson liegt sonst immer in einer landschaftlichen Umgebung, die von einzelnen Pflanzenbüschen und verstreuten Blüten belebt wird. Die oft verwendete weisse oder helle Hintergrundfarbe symbolisiert noch eindeutiger das Paradies.¹⁷¹ Manchmal fügen sich zudem Hügel in die Kulisse ein, wie dies etwa in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26) oder in der Panagia in Kalamoti (Abb. 32) der Fall ist. Neben den paradiesischen Konnotationen reflektieren die Blumen einen liturgischen Realismus. Dies ist besonders gut in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 88), in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), in Sveti Petar i Pawel in Berende (Abb. 44) und in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) festzustellen. Denn die Blüten sowie die einzelnen Blumen wie etwa hinter dem Anapeson in der Panagia in Lampini (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102) verweisen auf die Zeremonie des *Epitaphios Threnos*, bei der der tote Christus auf dem Epitaphios mit Blumen übersät wird.¹⁷² Bäume oder Büsche wachsen dagegen nicht oft im Hintergrund, aber beispiels-

167 Vassi spricht sich ohne Argumente für die Theotokos und Petrus aus: Vassi 2018, 328.

168 Spatharakis 2001, 23; Spatharakis 2010, 125.

169 Bei einem Propheten wäre Jakob am naheliegendsten, der allerdings immer eine offene Buchrolle präsentiert.

170 Protatonkloster auf dem Berg Athos (Abb. 1), Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94), Pantanassa in Mistra (Abb. 80), Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 88), Koimesiskirche in Martvili (Abb. 89).

171 Der weisse Hintergrund mit Blumen wird schon von Grabar als Paradies interpretiert: Grabar 1928, 257. Zudem: Todić 1994, 154; Velmans 1996, 151; Haustein-Bartsch 1999, 224, n. 66. Blumen gehören fest zum Repertoire der Paradiesdarstellungen: Maguire 2002, 23–35.

172 Pallas 1965, 2–4, 10, n. 22.

weise in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26), in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27), in der Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78), in der Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40) und in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43). Viel seltener als mit landschaftlichen Motiven wird der Anapeson von einem Architekturhintergrund eingerahmt, so in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24), in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), in der Panagia in Malles (Abb. 139) oder in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27). Insbesondere in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23, 120) sowie in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127) lässt sich die aufwendige Architektur beim Anapesonbild mit jener vergleichen, die die Kreuzigung einfasst (Abb. 33).

Diese Parallele lässt den Schluss zu, dass auch beim Anapeson das himmlische Jerusalem gemeint war. Dadurch werden die Passions- wie Auferstehungsgedanken hervorgehoben. Nur in der Omorphi Ekklesia in Athen (Beginn 14. Jh.) kann aufgrund der Aureole, die Christus und – in singulärer Weise – auch die Theotokos umfängt, von einem sphärischen Ambiente gesprochen werden (Abb. 22). Es handelt sich um einen Einzelfall.

4.7 Fazit zur ikonographischen Untersuchung

Obschon das erste bekannte Beispiel des Anapesonbildes zu Beginn des 14. Jhs. einen äusserst einfachen Typus zeigt, vermehren sich Zusatzfiguren, Attribute sowie Hintergrundelemente nicht automatisch mit der Zeit. Die Untersuchung hat gezeigt, dass es, was die Ikonographie betrifft, nur wenige lokale Unterschiede gibt. Als einzige Merkmale sind die nicht jugendliche Darstellung Christi in Georgien und die Beliebtheit der Theotokos in der Komposition auf Kreta zu nennen. Die Komplexität einer Komposition ist vielmehr den textbezogenen Sinnbezügen bzw. den liturgischen Querverweisen geschuldet. So können die landschaftlichen Hintergründe das paradiesische Ambiente oder einen liturgischen Realismus sowie Architekturelemente das himmlische Jerusalem repräsentieren. Mittels bestimmter Attribute der Begleitfiguren werden ausserdem spezifische Aspekte wie die Eucharistie oder die Passion unterstrichen.

5 Anbringungsort und Bildlegenden

5.1 Platzierung und liturgische Kontextualisierung

Die religiöse Architektur gibt den Rahmen für die verschiedenen Riten, die in der Kirche stattfinden.¹ Ausgehend von der zeitgenössischen Vorstellung einer funktionalen Analogie von Bild und liturgischem Ritus lässt sich vom Standort auf die rituelle Wirksamkeit des Bildes schliessen.

In der *Hermeneia* ist der Ort über den Türen von Ausgängen, insbesondere das Tympanon über dem Durchgang vom Naos zum Narthex, als Anbringungsort für den Anapeson vorgesehen, wie es im Protatonkloster auf dem Berg Athos der Fall ist (Abb. 47).² Durch den Vergleich mit dem wachsamem Löwen kommt ihm hier eine Schutzfunktion für den Eingangsbereich oder eine apotropäische Bedeutung zu. Diese ist den Erzengeln ebenfalls gemein, die im Protaton Christus Anapeson bzw. die Türen flankieren.³ Derselbe Anbringungsort wie im Protaton wird auch für das Fragment aus dem Pantokratorkloster angenommen. Das heute im Museum aufbewahrte Fragment soll sich nach dem Bericht von Murav'ev an der Westwand des Naos über der Tür und unter der Darstellung der Koimesis befunden haben (Abb. 49).⁴ Gesehen hat er es allerdings selbst nie in situ. Des Weiteren erscheint der Anapeson auch in der Trinitätskirche in Resava (hier auch unter der Koimesis, Abb. 34), der Pantanassa in Mistra (Abb. 81) oder der Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 77) über der Türe, die vom Naos in den Narthex führt.

Wie in den frühchristlichen Kirchen, in denen die symbolische Bedeutung der architektonischen Grenzen eine wichtige Rolle für die Ausschmückung ihrer unmittelbaren Umgebung spielten,⁵ kann dies auch für die Gotteshäuser in byzantinischer Zeit nachvollzogen werden. Dies gilt für Durchgänge wie auch für den Bogen des Bemas. In byzantinischer Zeit treten neben den traditionellen Motiven mit Schutzfunktion das Mandylion,⁶ das Keramion und die Hand Gottes mit den Seelen auf.⁷ Da der Anapeson an beiden Anbringungsorten, über den Türen sowie an der Apsisstirnseite, auffallend häufig vorkommt,⁸ handelt es sich ebenfalls um ein apotropäisches Motiv. Der Apsisbogen zwischen Sanktuarium und Naos ist ein bedeutender Durchgang. Die Apsisstirnseite wird in den einräumigen Kirchen zu einem wichtigen Brennpunkt, zumal der hoch oben am Giebel des Bogens unmittelbar unter der Wölbung prominent



34 Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche. Naos, Westwand, Christus Anapeson und Stifterdarstellung. Manuela Studer-Karlen.

1 Marinis 2010, 284–302.

2 *Hermeneia*, § 77. Hetherington 1981, 77.

3 Hadermann-Misguich 2005b, 219–34; Gerov 2017, 26–49.

4 Lifshits 1991, 264.

5 Spieser 1995, 433–45.

6 Gerstel vergleicht die Anbringung des Mandylions am Apsisscheitel der Kirchen mit der Anbringung des Gorgoneions oberhalb des Eingangs zu antiken Städten, da beiden Bildern ein starker apotropäischer Charakter eigen ist. Gerstel 1999, 71–77.

7 Hadermann-Misguich 2005b, 228–29.

8 Über einer Türe: Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 47), Pantokrator auf dem Berg Athos (Abb. 49), Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94), Panagia in Kalamoti (Abb. 32), Pantanassa in Mistra (Abb. 81), Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21), Kloster Manasija in Resava (Abb. 30), im Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos (Abb. 12), Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78).

angebrachte Anapeson mit wenigen Ausnahmen auch hinter der ursprünglichen Ikonostasis zu sehen gewesen sein dürfte.⁹ Ausserhalb von Kreta ist die Anapesonarstellung auf der Stirnseite des Apsisbogens ungewöhnlich, lässt sich aber auf Kreta mittels der kleinen Grösse der Kirchen bzw. deren reduziertem Programm erklären. Wichtig ist auch, dass die Platzierung auf der Apsisstirnseite eine Nähe zum Bema und zur Prothesis garantiert.

In den frühchristlichen Kirchen von Konstantinopel diente der Narthex der Vorbereitung der liturgischen Einzüge zum Naos. Nach dem 10. Jh. fand der Narthex eine Vielzahl von Verwendungen.¹⁰ Im Allgemeinen wurde der Narthex während des Stundengebets genutzt, und die kleineren Dienste des klösterlichen Rituals wurden dort und nicht im Naos abgehalten.¹¹ Der Höhepunkt der byzantinischen Liturgie war jedoch die Prozession von Brot und Wein zum Altar, der Grosse Einzug, während dem der Ritus des *Epitaphios Threnos* stattfand. Während der Zeremonie des *Epitaphios Threnos* wird nach der Ordnung des *Orthros Asmatikos* der *Amomos* im Narthex gesungen.¹² Damit erfolgte die Prozession aus der Prothesis durch den Naos in den Narthex, wobei beim Haupteingang Station eingelegt wurde.¹³ Da der Anapeson mit diesem Einzug in Zusammenhang steht, verwundert es nicht, dass das Bild an den wichtigen, für den Ritus des *Epitaphios Threnos* relevanten Positionen platziert wurde. An diesen Orten wurden die Texte verlesen, die den Gläubigen das Bild verständlich machten.¹⁴ So erscheint der Anapeson im Narthex über der Türe, die in den Naos führt, in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 38) und in der Panagia in Kalamoti (Abb. 32). Im Vatopedikloster ist der Anapeson auch im Narthex, aber direkt über der Ausgangstüre platziert (Abb. 12). Der Gläubige bittet beim Durchschreiten der Türe um die Fürsprache der Theotokos und des Patrons.¹⁵ Bilder mit einer expliziten Schutzfunktion hatten über Durchgängen Konjunktur, insbesondere zwischen dem Narthex und Naos.¹⁶ Dies lässt sich daraus erklären, dass die Vorhallen Orte der täglichen Kommemoration und Fürbitte um Seelenheil waren, da während des Vespertagesdienstes eine feierliche Prozession (*Lite*) mit dem Gesang von Troparien stattfand.¹⁷ Dabei wird das *Theotokion* rezitiert, bei welchem die Gottesmutter um die Fürbitte bei ihrem Sohn für alle Menschen angerufen wird.¹⁸ Nach der Vesper, während eines Abendgottesdienstes, der *Pannychis* genannt wird, singen die Brüder Begräbniskanons und Litaneiegebete.¹⁹ Der *Pannychis* und das Gedenkgebet wurden am Freitagabend im Narthex gefeiert.²⁰ Bestimmte, vom Typikon vorgeschriebene

- 9 Koukiaris 2004/05, 111. Fehlt die Kuppel, wird die Stirnseite zum Brennpunkt des liturgischen Raumes. In dreizehn der sechzehn Einraumkirchen erscheint der Anapeson an diesem Standort. Nur die Panagia in Lampini verfügt über eine komplexere Architektur. Die heute noch erhaltene Steinkonostasis in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 121–23) sowie in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) schliessen aussergewöhnlicherweise nach oben mit einem Giebfeld ab. In diesen Kirchen war der Anapeson vom Naos aus nicht zu sehen. In beiden Kirchen wird im Naos im Kontext der Festtagsszenen die Geburt der Kreuzigung gegenübergestellt und im Bema werden liturgische Bilder thematisiert. Die gebauten Tempel auf Kreta werden in der neueren Forschung als Teil einer grösseren kulturellen Umgestaltung und auch als starkes symbolisches und materielles Zeugnis der orthodoxen Identität der Gemeinde gedeutet. Mailis 2015, 111–43; Mailis 2020, 138–40.
- 10 Mathews 1971, 138–52; Marinis 2010, 294–95; Marinis 2014, 64–76.
- 11 Marinis 2014, 11–12.
- 12 Pallas 1965, 36, 40.
- 13 Pallas 1965, 40; Taft 1975, 192, Anm. 51; Belting 1980/81, 14–15; Taft 1980/81, 50; Belting 1981, 195–96, Schellewald 2013, 326.
- 14 Zarras 2016, 270–72.
- 15 Pallas 1965, 120–21; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31. Die Theotokos ist in allen Anapesonarstellungen an diesem Standort anwesend.
- 16 Hadermann-Misguich 2005b, 228–29; U 2019, 311–20.
- 17 Pallas 1965, 120–21; Babić 1969, 48; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31; Stephan 1986, 174–75. Stephan nennt auch die relevanten byzantinischen Schriftquellen.
- 18 U 2019, 320–22.
- 19 Bache 1989, 29; Babić 1969, 42.
- 20 Mercenier 1947, 105–20; Bache 1989, 31; Ševčenko 1991a, 52.

Personen werden kommemoriert.²¹ In verschiedenen Typika wird spezifiziert, dass die Mönche nach dem grossen Vespertagesdienst im Narthex am *Diaklysmos* – einer leichten Mahlzeit – teilnahmen.²² Obwohl es keine genaue Entsprechung in den verschiedenen Typika gibt, ist der *Diaklysmos* ein gemeinsames Merkmal der klösterlichen Zeremonie.²³ Diese reale Visualität verwandelt den Narthex in einen Raum, wo die physische Ernährung der Mönche parallel zu ihrer spirituellen verläuft.²⁴ Eine wichtige Information liefert das Pantokratortypikon, welches das Ritual des *Diaklysmos* als Gelegenheit für die Kommemoration der Stifter definiert.²⁵

Der funerale Gebrauch ist dem Narthex immanent, die Grabriten finden hier statt, dem Verstorbenen wird hier gedacht.²⁶ Die Integration des Anapesonbildes lässt sich zudem mit dem Psalm 120(121) erklären, der unter anderem der Anapesondarstellung zugrunde liegt und bei den Bestattungsriten, auch bei denjenigen der Stifter, insbesondere im monastischen Kontext zitiert wird.²⁷ Damit steht die Anapesondarstellung in engem Zusammenhang mit den Stiftern, die in der Panagia in Kalamoti (Abb. 61) und in der Trinitätskirche in Resava in unmittelbarer Nähe zum Anapeson erscheinen (Abb. 34).²⁸ Auch in der Pantanassa in Mistra wurde nachgewiesen, dass die Westempore, auf deren Wand der Anapeson (Abb. 80) abgebildet ist, den Stiftern vorbehalten war.²⁹ Die Zyklen vermitteln nicht nur liturgische Relevanz, sondern beziehen auch die Stifter oder die Verstorbenen in die Andachtsbilder ein. Velmans meint, dass der Anapeson aufgrund des Psalms 120(121):4, der den Wächter Israels nennt, oft über einem Durchgang dargestellt wird.³⁰

Im Bema werden dezidierte Bildprogramme angebracht, die selbstreflexiv auf den Klerus und die liturgische Handlung fokussieren und die durch einen zunehmenden sakramentalen Realismus gekennzeichnet sind. In zwei georgischen Kirchen – in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) sowie in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16, 89) – ersetzt der Anapeson den Melismos in der Apsis zwischen den Kirchenvätern. Auch wenn beiden Themen die gleichen liturgischen Texte zugrunde liegen, bietet dies nicht eine genügende Erklärung für den Austausch.³¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass das Anapesonbild hier die Idee des Opfers in Verbindung mit der Auferstehung und der Erlösung stärker und symbolischer übernehmen soll.³² Die Platzierung in der Apsis unterstützt die eucharistische Bedeutung des Bildes.³³ In der Muttergotteskirche in Nabachtevi wird der Anapeson zwar nicht in der Apsis, aber im Bema in der Nähe der Prothesis dargestellt (Abb. 97). Dies ist ebenfalls der Fall in der

- 21 Diese Beschreibungen finden sich im Typikon des Evergetisklosters sowie im Typikon des Pantokratorklosters in Konstantinopel. Babić 1969, 48; Nicholl 1997, 290–92.
- 22 Stephan 1986, 173–75; Marinis 2014, 22–23. Dieses Ritual wird in vielen Typika des 11. und 12. Jhs. beschrieben: Gautier 1984, 88; Nicholl 1997, 287–89. Die Mönche erhalten ein Stück Brot und einen Becher Wein. Interessant ist die Bemerkung von Stephan, dass, wie aus diesen religiösen Gebräuchen hervorgeht, die Vorhallen der Kirchen teilweise eine trapezaähnliche Funktion übernahmen, was die Analogien in der Bildausstattung von Kirchenvorhallen und Refektorien aufgrund ähnlicher Riten erklären könnte. Der Nersessian 1975, 307.
- 23 Zur Diskussion über die Vielfalt in Bezug auf Anlass und Kontext: Nicholl 1997, 289–94.
- 24 Schroeder 2012, 126–27.
- 25 Gautier 1974, 89; Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308.
- 26 Teteriatnikov 1984, 141–57; Bache 1989, 25–28; Gerstel 2002, 205–06; Gerov 2006a, 144–48; Gerov 2017, 35–39.
- 27 Velkovska 2001, 38–39.
- 28 Vassi nimmt an, dass die Stifter im Narthex in Kalamoti beerdigt wurden: Vassi 2018, 319. In Resava wurde das Grab des Despoten Stefan Lazarević 2006 in unmittelbarer Nähe des Stifterbildes lokalisiert: Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 44–48; Popović 1995, 37–49; Prolović 2017, 55–56, Abb. 291.
- 29 Sinos 2013, 170. Die Stifterinschrift in der Kuppel der Empore weist in dieselbe Richtung.
- 30 Velmans 1999, 293.
- 31 Mavrodinova 1977, 1–13.
- 32 Lordkipanidze 1977b, 179; Velmans 1983, 218; Velmans 1991, 192–26; Todić 1994, 149.
- 33 Gerstel 1999, 34–44. Neben dem Melismos nennt Gerstel folgende möglichen Themen für diesen Standort: die Hetimasie und den gemalten Altar. Das Anapesonbild bespricht sie nicht.

Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44, 99) sowie in der Panagia in Lampini (Abb. 102). Der Anbringungsort in der Nähe der Prothesis bestätigt den sakramentalen Realismus und könnte zudem damit zusammenhängen, dass die Proskomide von biblischen Versen begleitet wird, die den leidenden Christus als Opferlamm (Jes. 53:7) und die Passion nach Johannes (Joh. 19:34–35) zitieren.³⁴ Das Anapesonbild vermag diesen leidenden Christus wiederzugeben, antizipiert gleichzeitig die Grabesruhe und verweist auf die Ruhe nach dem Tod. Während der Proskomide durchsticht der Priester mit einem lanzenförmigen Messer die rechte Seite des Brotes und rezitiert dazu die Worte aus Joh. 19:34–35. Der liturgische Text erfüllt demnach eine hermeneutische, den Ritus kommentierende Funktion.³⁵ Alle Platzierungen um die Apsis können mit dem Grossen Einzug in Verbindung gebracht werden, während dem der Cherubikos Hymnos rezitiert wird. Der im 12. Jh. neu integrierte letzte Satz dieses Hymnos bestimmt Christus als Opfer und Opfernder. Der Anapeson übernimmt diese duale Rolle.

Schliesslich erscheint der Anapeson in der Peribleptoskirche in Mistra im Diakonikon, welches ein höchst symbolisches Programm aufzeigt und mit demjenigen in der Prothesis in Bezug zu setzen ist (Abb. 27, 73).³⁶ Während Christus als Schmerzensmann (in der Prothesis) den Opfergedanken konkretisiert, symbolisiert Christus als Anapeson die Inkarnation. Die Bilder antworten auf verschiedene, während den Offizien verlesene Passagen und sind in einen umfänglichen, symbolischen und reichen rituellen Bezug zu setzen.

Im unmittelbaren Kontext des Bemas (Westseite des nordöstlichen Pfeilers) erscheint der Anapeson im Kloster in Hilandar.³⁷ An einem ganz ähnlichen Anbringungsort (Westseite des südöstlichen Bemapfeilers) ist die Darstellung in der Niketaskirche in Čučer (1322) zu finden (Abb. 5).³⁸ In beiden Fällen ist der Anapeson über der Proskynetaria angeordnet und flankiert somit die Ikonostasis bzw. das Bema.³⁹ Der Anapeson ist wiederum neben einem wichtigen Durchgang platziert, an welchem für die Liturgie bedeutsame Gebete gesprochen wurden, die hier mit dem Proskomideritus in Verbindung stehen.⁴⁰ Das Bild ist als visuelle Äquivalenz zu den hier verlesenen Texten konzipiert. Auf diese Ikonen fokussierten sich zudem die privaten Gebete der Gläubigen.

Betreffend der Anbringungsorte des Anapesons kann resümiert werden, dass die auf den jeweiligen Ort bezogene Modifikation dem Anapesonbild seine eigentliche Aktualität in Bezug auf das liturgische Geschehen verleiht. Die unterschiedlichen Anbringungsorte beweisen allerdings auch, dass es eine nicht allzu enge Bindung an einen einzelnen Ort bzw. einen Aspekt des Ritus gibt. Je nach Anbringungsort kann das Bild eine andere Funktion übernehmen und eine unterschiedliche gewichtete Aussageintention haben, was das Potential des Bildes aufzeigt. Wichtiger als eine Platzierungsgewohnheit ist die sinnkonstruierende Kontextualisierung des

34 Jes. 53:7: "Er wurde misshandelt, aber er duldet es ohne ein Wort. Er war stumm wie ein Lamm, das man zur Schlachtung führt." Stefănescu 1936, 45–55; Bornert 1966, 148–50; Walter 1982, 235; Congourdeau 2009, 292; Hawkes-Teeples 2014, 323–24; Marinis 2014, 33.

35 Joh. 19:34: "Einer der Soldaten stiess mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floss Blut und Wasser heraus." Schnitzer 1996, 244.

36 Dufrenne 1968, 297–310; Dufrenne 1972, 31, Abb. 7.

37 Der Anapeson ist grösstenteils von der Holzikonostasis aus dem Jahr 1774 verdeckt.

38 Millet 1962, planche 49, 2. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris). In der Bildunterschrift gibt Millet zu verstehen, dass es sich um einen Teil der Ikonostasis handelt. Die Ikonostasis ging zu dieser Zeit über die Westwand der Pfeiler (Vergleiche mit der Fotografie: Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963, Abb. 223. Auf dieser Fotografie ist allerdings der nordöstliche Teil der Ikonostasis zu sehen). Ein Holzrahmen hob nur die Personen hervor – im Falle des Anapesonbildes Christus, die Engel und die Theotokos – und vermittelte einen ikonenhaften Eindruck.

39 Im Hilandarkloster stützt sich der Anapeson bewusst auf dem linken anstatt auf dem rechten Arm ab, damit er sich gegen das Bema wenden kann (Abb. 48).

40 Der Nersessian 1960, 84; Boutirski 2000, 207–18; Ćurčić 2000a, 134–60; Hadermann-Misguich 2005b, 227; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31; Pentcheva 2006, 180–84; Savage 2008, 101–12 (für die Himmelfahrtskirche in Žiča).

Bildes. Die Integration in eine ikonographische Umgebung oder die Koppelung an ein anderes Bild provozierte selbstverständlich häufig einen bestimmten Anbringungsort.⁴¹ In Zusammenhang mit dem Anapeson sind zwei, ebenfalls ab dem 13. Jh. populäre Ikonographien wichtig, nämlich die Theotokos Paraklesis sowie die Zoodochos Pege.

5.1.1 Theotokos Paraklesis

Der Anapeson wird auf einigen Beispielen über den Proskynetaria dargestellt, die meistens Christus und die Theotokos repräsentieren.⁴² Nicht nur mittels ihrer Zuwendung zu Christus oder ihrer Gestik erscheint die Theotokos als Interzessorin, sondern sie hält auch eine offene Buchrolle, auf der ihre Mittlerrolle in Form eines Dialogs mit ihrem Sohn in Worte gefasst wird. Der Typus tritt vor dem späten 12. Jh. nur sehr selten auf, beispielsweise auf dem Mosaik mit dem Hl. Theodor in der Demetriosbasilika in Thessaloniki, dessen Datierung in der Forschung kontrovers entweder ins 7./8. Jh. oder in die Mitte/an das Ende des 11. Jhs. gesetzt wurde.⁴³ Keines der Stilargumente hält einer Überprüfung für eine spätere Datierung stand. Vielmehr sprechen die engen stilistischen Analogien zu den benachbarten Mosaiken in der Basilika für eine gleichzeitige Entstehung im 7. Jh. Die Darstellung wird daher in der neueren Forschung als das älteste bekannte Beispiel dieses Motivs gewertet.⁴⁴ Ähnlich schwierig ist die Sachlage einer Ikone auf dem Sinai, deren Malschicht aus dem 13. Jh. eine aus dem 7./8. Jh. überdeckt.⁴⁵ Zweifellos geht das Mosaik und die erste Ausführung der Ikone den mittelbyzantinischen Beispielen voraus, wie auch die Apsisdarstellung in der Ayvalı Kilisse (Güllı Dere 4, 913–920).⁴⁶ Dagegen scheint die bekannte Ikone in Spoleto (Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella della santissima Icone) ins 13. Jh. zu gehören.⁴⁷ Dass die Paraklesis auch in mittelbyzantinischer Zeit auf Ikonen vertreten war, bezeugen insbesondere die gemalten Prozessionen mit einer solchen Ikone in serbischen Kirchen, beispielsweise im Narthex von Radoslav in Studenica oder in der Trinitätskirche in Sopoćani, jeweils bei der Szene der Translation des Hl. Simeon Nemanjić.⁴⁸ In der byzantinischen Monumentalmalerei ab dem späten 12. Jh. kann die Theotokos mit dem Epithet Ἡ Παράκλησις spezifiziert sein. Die Theotokos wendet sich im Profil Christus zu und

41 Diese allgemeinen Bemerkungen werden bei den einzelnen Beispielen eingehender besprochen, wodurch die lokalen Präferenzen in der Anbringung und Kontextualisierung des Bildes besser nachvollzogen werden können.

42 Zur Ikonographie der Paraklesis ab dem späten 12. Jh.: Der Nersessian 1960, 81–86; Pallas 1965, 108–33; Hamann-Mac Lean 1976, 116–20; Boutirski 2000, 207–22; Ćurčić 2000a, 134–60; Djordjević/Marković 2000/01, 17–48; Semoglou 2003, 58–59, Taf. XXII–XXV; Hadermann-Misguich 2005b, 227; Lechner 2005c, 90–92; Kalopissi-Verti 2006a, 107–32; Pentcheva 2006, 180–84. Im fünften Epigramm beschreibt Manuel Philes die Paraklesis. Kazhdan/Maguire 1991, 15–16; Talbot 1994, 145–46, 163.

43 8. Jh.: Anderson 1999, 55–65; Boutirski 2000, 211; Djordjević/Marković 2000/01, 17–18, Abb. 8; Semoglou 2003, 58. – 9. Jh.: Rhoby 2009, 329. – 11. Jh.: Mac Lean 1976, 120. Zu den verschiedenen Datierungsansätzen übersichtlich: Bauer 2013, 213, 231, Anm. 69.

44 Fourlas 2012, 114; Bauer 2013, 209–13, Abb. 23, 24.

45 Weitzmann 1976, 21–22 (Weitzmann denkt, dass der Text, den die originale Theotokos hielt, kürzer gewesen sein muss); Djordjević/Marković 2000/01, 17–18, Abb. 7.

46 Thierry 1974, 5–22.

47 Der Nersessian 1960, 83–84, Abb. 11; Boutirski 2000, 220, Abb. 3. Ein silberner Rahmen repetiert den auf der Ikone gemalten Dialog. Die Analyse der Inschriften ermöglichte es Djordjević und Marković, die Ikone mit der Familie Petraliphas in Verbindung zu bringen, die die Ikone sicher nicht vor dem Ende des 12. Jhs. in Auftrag gegeben haben kann. Djordjević/Marković 2000/01, 19–21, Abb. 11, 11a. Dagegen datiert Semoglou die Ikone um 1100: Semoglou 2003, 58, Taf. XXIII. Für die Datierung ins 11. oder 12. Jh. zudem: Rhoby 2009, 333.

48 Eastmond 2003, 708–17; Djordjević/Marković 2000/01, 27–28, Abb. 18–19; Popović 2016, 119–27.



35 Lagoudera, Panagia tou Arakou. Naos, Ostwand. Theotokos Paraklesis. Manuela Studer-Karlen.

präsentiert mit einer Hand eine offene Rolle. Auf dieser steht ein Gebet in Form eines Dialogs zwischen ihr und ihrem Sohn.⁴⁹

Die Tradition der Homilien wie der ekklesiastischen Poesie beeinflusste gleichermaßen den relativ langen Dialog, der bereits seit dem 6. Jh. aus den ältesten syrischen und griechischen Versionen der apokalyptischen Schriften bekannt ist.⁵⁰ So wird beispielsweise der *paraklêtikos kanon* von Theodor Studites seit dem 12. Jh. am Freitag während der 11. Stunde (*Apodeipnon*) verlesen.⁵¹ Der Kanon setzt sich aus vier Oden zusammen, die den Dialog zwischen den Sündern und der Theotokos sowie der Theotokos und Christus wiedergeben. Dabei wird die Theotokos angerufen, für die Sünden der Menschheit bei Christus einzutreten.⁵² Der Epigrammtext steht somit auch in liturgischer Verwendung.⁵³ Boutirski nimmt an, dass dieser Text dem späteren Bild der Paraklesis als Quelle gedient hat.⁵⁴ Dagegen identifizierte Velmans die Inschrift als ein Gebet, das während des Ritus der Prothesis verlesen wurde.⁵⁵ Da die Bitte der Theotokos um Vergebung der Sünden ein *locus communis* in der christlichen Literatur bildet, können weitere ähnliche Texte zwar genannt werden, das eindeutige Modell bleibt allerdings enigmatisch. Djordjević und Marković nehmen an, dass man ein Vorbild im Opus des Romanos Melodos vermuten darf.⁵⁶

Das Malerhandbuch, das vom Mönch Daniel aus dem Berg Athos verfasst wurde, instruiert den Maler, bei diesem Bildtypus exakt diesen Dialog wiederzugeben und dabei die Wörter der Theotokos in schwarzer und diejenigen Christi in roter Farbe zu schreiben.⁵⁷ Dieses schriftliche Zeugnis aus dem 17. Jh. korrespondiert mit den meisten Bildern ab dem 12. Jh. In den serbischen Kirchen, wo das Bild insbesondere im 14. Jh. häufig auftritt, gibt es bei den Texten einige Varianten.⁵⁸

Das früheste Beispiel in der byzantinischen Monumentalkunst einer Theotokos Paraklesis mit offener Rolle, auf der der Text zweifarbig geschrieben steht, ist auf der Südwand in der Georgskirche in Kurbinovo (1191) erhalten.⁵⁹ Christus ist im Osten der nördlichen Wand als Pendant zum Hl. Georg auf der Südwand gezeigt. Links von Christus ist noch fragmentarisch die Inschrift erhalten, die ihn als Christus des Friedens bezeichnet (IC HPHNH).⁶⁰ Christus steht frontal in einem reich geschmückten, trilobten Rahmen, mit seiner erhobenen rechten Hand führt er einen

49 Djordjević/Marković 2000/01, 13–48.

50 Semoglou 2003, 56–59; Rhoby 2009, 329–41.

51 Ševčenko 1991a, 52–53; Getcha 2009, 194–98.

52 Semoglou 2003, 56. Zu den Manuskripten, die diesen Kanon reproduzieren: Ševčenko 1991a, 53, n. 58.

53 Ševčenko 1991a, 52–53; Rhoby 2009, 330.

54 Boutirski 2000, 214–15. Diese Meinung wird von Semoglou diskutiert und übernommen: Semoglou 2003, 57–58; Rhoby 2009, 329–30.

55 Velmans 1999, 184.

56 Zur Autorenschaft zudem: Djordjević/Marković 2000/01, 35–40.

57 Bei einigen Beispielen wurden die Farben allerdings konträr zu den Vorgaben im Malerhandbuch verwendet. Der Nersessian 1960, 82; Hadermann-Misguich 1975, 232; Djordjević/Marković 2000/01, 26. Zum Handbuch: Hetherington 1981, IV; Kakavas 2008, 32–33, 288–89. Der Titel des Codex nennt den Autor (den Mönch Daniel) und das Jahr (1674). Das Manuskript wurde von Uspenskij 1850 übersetzt und von Papadopoulos-Kerameus publiziert (Papadopoulos-Kerameus 1909).

58 Djordjević/Marković 2000/01, 31–35, 41–44. Der neunversige Text wird in den serbischen Kirchen stärker den jeweiligen ikonographischen Bedürfnissen (z. B. in Stifterdarstellungen) angepasst.

59 Hadermann-Misguich 1975, 224–31, Abb. 117; Hamann-Mac Lean 1976, 118–20; Djordjević/Marković 2000/01, 18–19, Abb. 9.

60 Hadermann-Misguich 1975, 224, Abb. 165.

Segensgestus aus und hält mit seiner Linken ein offenes Buch. Rechts von Christus ist in einem separierten Feld in kleinerem Massstab die Theotokos im Profil dargestellt, daneben vollendet die Figur des Johannes Prodomos die Komposition zu einer Deesis.⁶¹ Mit ihrer verhüllten linken Hand präsentiert die Theotokos eine offene Buchrolle mit einem Text, bei dem es sich um einen Dialog zwischen der Muttergottes und ihrem Sohn handelt, wobei die Wörter, die die Mutter spricht, in schwarzer und diejenigen, die ihr Sohn spricht, in roten Lettern geschrieben stehen.⁶² Ein weiteres frühes Beispiel aus der Monumentalmalerei kann eventuell auch im Pantokrator Kloster in Konstantinopel (12. Jh.) angenommen werden,⁶³ bekannt sind weitere etwa in der Panagia Arakiotissa in Lagoudera (1192, Abb. 35),⁶⁴ in der Hagioi Anargyroi in Kastoria (Ende 12. Jh.)⁶⁵ oder dann in der Panagia Phorbiotissa in Asinou (14. Jh.).⁶⁶

Die Bilder fügen sich in ein Programm ein, welches auf mehreren Ebenen Kommunikationsmöglichkeiten zulässt. Die Paraklesis kommt ab dem späten 12. Jh. regelmässig in der byzantinischen Monumentalmalerei vor.⁶⁷

Es ist auffällig, dass das Bild der Paraklesis neben dem Bema besonders häufig Durchgänge flankiert, etwa im Narthex. Dies lässt sich damit erklären, dass vor dem Eintreten während den Offizien um die Interzession der Muttergottes angerufen wurde, insbesondere während der Prozession des täglichen Vespertagesdienstes.⁶⁸ Der Narthex war der Ort der täglichen Kommemoration sowie privater Fürbitte und Anbetung der Gläubigen.

In Zusammenhang mit dem Anapeton kommt die Paraklesis in vier Kirchen vor: in der Muttergotteskirche in Hilandar, in der Panagia in Kalamoti (Abb. 64, 66), in der Sveti Nikitas in Čučer (Abb. 36) und in der Erzengelkirche in Lesnovo, in welcher die Paraklesis zweimal erscheint, einmal im Naos neben der Ikonostasis und das zweite Mal im Narthex auf der Westseite der Ostpfeiler, die die Komposition mit dem Anapeton auf der Westwand einrahmen.⁶⁹



36 Čučer, Sveti Niketas. Naos, nordöstlicher Pfeiler, Paraklesis. Manuela Studer-Karlen.

61 Hadermann-Misguich 1975, 229–32, Abb. 117–18. Zum Zusammenhang zwischen dem Deesis-Bild und der Paraklesis: Walter 1980, 261–69.

62 Zum Text: Hallensleben 1963, 115; Hadermann-Misguich 1975, 229; Djordjević/Marković 2000/01, 18–19, 31–34. Die Inschrift im Naos der Erzengelkirche in Lesnovo ist diejenige, die am vollständigsten erhalten geblieben ist.

63 Walter 1970, 166–67.

64 Nicolaïdes 1996, 107–12, Taf. 4, Abb. 77–78; Kartsonis 1998, 73–75, Abb. 3.18–3.19; Djordjević/Marković 2000/01, 22; Winfield 2003, 221–23, Abb. 138, 140, 284; Nelson 2007, 108–16; Rhoby 2009, 328–41, n. 230, Abb. LIII.

65 Pelekanidis 1953, Tafel 28b; Djordjević/Marković 2000/01, 19, Abb. 10; Kalopissi-Verti 2006a, 128–29.

66 Kalopissi-Verti 2006a, 125–26, Abb. 23–24; Ševčenko 2012, 85–88. Es kommen zwei Paraklesis vor, eine ist im Naos und eine im Narthex dargestellt. Beide Figuren stehen jeweils auf der Nordseite der Eingangstüre.

67 Zu weiteren Beispielen aus dem 12. Jh. und aus der paläologischen Epoche: Djordjević/Marković 2000/01, 13–48; Kalopissi-Verti 2006a, 118–32; Rhoby 2009, 328–41. Ab dem späten 12. Jh. erscheint auch der zweifarbige Dialog.

68 Stephan 1986, 173–74; Kalopissi-Verti 2006a, 123–31; Woodfin 2011, 375; U 2019, 320–22.

69 Die Beispiele werden weiter unten besprochen.

Diese doppelte Anbringung entspricht dem liturgischen Gebrauch, die Interzessorin während unterschiedlichen Zeitpunkten im Narthex bzw. im Naos anzurufen.⁷⁰

5.1.2 Zoodochos Pege

Das Bild der Zoodochos Pege ist eine wundertätige Ikone und eng an die Wallfahrt im mittelbyzantinischen Konstantinopel gekoppelt.⁷¹ Die Kirche und das Kloster ausserhalb der Stadtmauern von Konstantinopel in der Nähe des Pege (Balıklı) Tores wurden über einer heilenden Quelle unter Justinian I. errichtet, aber legendär dem Kaiser Leo I. (457–474) zugewiesen.⁷² Nach einem Erdbeben 869 baute Kaiser Basil I. die Kirche wieder auf und liess sie mit einem Mosaikzyklus ausstatten.⁷³ Nachdem die Kirche bei der Invasion des bulgarischen Zaren Simeon I. 924 abbrannte, wurde sie kurz darauf wiederaufgebaut. Das Zeremonienbuch berichtet, dass die Kirche regelmässig von den Kaisern am Fest der Christi Himmelfahrt besucht wurde.⁷⁴ Während der lateinischen Herrschaft übernahm das Kloster den westlichen Ritus und die Wundertätigkeit an der Quelle entfiel. Unter Andronikos II. Paläologos wird das Kloster restauriert und der orthodoxe Ritus wieder eingeführt, zudem erreichten die Wundertätigkeit an der Quelle und die damit verbundene Bekanntheit des Klosters ihren Zenit. Für die Renovation und Wiederaufnahme des Schreins nimmt die Forschung die Jahre zwischen 1306 und 1312–1313 an.⁷⁵ 1422 schlug der Sultan Murad II. hier während der Besetzung der Stadt sein Lager auf. Obschon die Kirche im 15. Jh. zerstört wurde, wird die Quelle dennoch weiterhin frequentiert.⁷⁶ Die heute erhaltenen Strukturen gehören in die Jahre nach 1833.⁷⁷

Das bereits ab dem 9. Jh. in Hymnen bezeugte Epitheton «Zoodochos Pege» steht mit einer Ikone in Zusammenhang, die ab dem 14. Jh. bekannt ist.⁷⁸ Diese wird in einem Epigramm von Manuel Philes wie auch im Werk Logos von Nikephoros Kallistos Xanthopoulos dokumentiert.⁷⁹ Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, der wichtigste Kirchenhistoriker um die Wende zum 14. Jh.,⁸⁰ beschreibt die Mosaiken der Kirche und somit auch das Bild der Gottesmutter mit dem Christuskind in der Phiale.⁸¹ Zudem widmet er, wohl im Auftrag des Klosters, der Theotokos als Quell des Lebens eine Akoluthie, die Aufnahme in das *Pentekostarion* gefunden hat. Das relevante Offizium sollte am Freitag nach Ostern (*Diakainisimos*) gefeiert werden.⁸² Dieser

70 Der Nersessian 1960, 84; Pallas 1965, 120–21; Boutirski 2000, 207–18; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31.

71 Zu den Marienikonen als Wallfahrtsobjekte grundlegend: Weyl Carr 2002, 75–92.

72 Velmans 1968, 119–34; Janin 1969, 223–28; Talbot 2002b, 606–07; Etzeoglou 2005, 239; Teteriatnikov 2005, 225, 227–28. Zu den schriftlichen Zeugnissen: Mango/Ševčenko 1991, 1616. Beschrieben werden eine der Theotokos geweihte grosse Kirche mit Kuppel, die Kapellen, die dem Hl. Eustratios und der Hl. Anna geweiht waren, sowie die Krypta.

73 Janin 1969, 224; Mango 2004, 201–02; Mango/Ševčenko 1991, 1616.

74 Velmans 1968, 123–24; Janin 1969, 224–25; Mango/Ševčenko 1991, 1616. Mango notiert auch die relevanten Schriftquellen: Konstantin VII., *De cerimoniis aulae byzantinae*, 108.13–114.9, 774.19–775.6.

75 Talbot 1994, 136, n. 3; Teteriatnikov 2005, 227–28.

76 Janin 1969, 223–26; Mango/Ševčenko 1991, 1616.

77 Ousterhout 2015, 72–74, Abb. 6.

78 Velmans 1968, 128; Mango/Ševčenko 1991, 1616.

79 Velmans 1968, 128; Janin 1969, 233–36; Pallas 1971, 207–08; Talbot 1994, 142–44, 158–59.

80 Gentz 1966; Talbot 1991b, 2207; Talbot 2012, 203–97. Neben anonymen Berichten, die die Zeit zwischen dem 5. und dem 10. Jh. abdecken, bilden die Werke des Xanthopoulos die wichtigste Grundlage für die Geschichte des Klosters.

81 Velmans 1968, 128; Talbot 1994, 136–37, n. 3; Talbot 2002a, 155–66; Teteriatnikov 2005, 225–26; Talbot 2012, 165; Bogdanović 2017, 378–79. In seinem Werk rezipiert Nikephoros Kallistos Xanthopoulos die bereits bekannten, von einem anonymen Autor aufgeschriebenen Wunder und fügt sechzehn neue hinzu, die sich am Schrein des Klosters dank des heilenden Wassers zugetragen haben sollen.

82 Kniazeff 1961, 30–31; Velmans 1968, 124; Pallas 1971, 201–02; Velmans 2002a, 193; Talbot 1994, 136–65; Teteriatnikov 2005, 227–28. Dieser Hochtage ersetzte jener des Hl. Petrus. Wahrscheinlich hat derselbe Autor dem Kloster zusätzlich noch zwei Gedichte gewidmet, welche von Johannes Koukouzeles vertont wurden. Etzeoglou 2005, 240.

Text beinhaltet einen Kanon der Theotokos, der die Wundertätigkeit an der Quelle rühmt. Des Weiteren wurden für das Kloster vom Mönch Hilarion Kanabes Epigramme bei Manuel Philes in Auftrag gegeben.⁸³ Manuel Philes (ca. 1275–1345)⁸⁴ beschreibt das am Ort des Schreines dargestellte Mosaik in seinem zweiten Epigramm. Die Jungfrau bezeichnet er als Mutter Christi, die der ganzen Menschheit Unsterblichkeit brachte, und als Quell, dessen Wasser Leben retten kann.⁸⁵ Das Mosaik befand sich in der Kataphyge über dem Hagiasma und scheint das eindrücklichste Element der Krypta gewesen zu sein.⁸⁶

Die Popularität des symbolischen Bildes der Zoodochos Pege ist auf den auflebenden Theotokoskult im Kloster Pege während der ersten Hälfte des 14. Jhs. zurückzuführen.⁸⁷ Die Theotokos mit erhobenen Händen und dem Christuskind vor ihrer Brust erscheinen meistens in einer Phiale. Obschon das Bild mehrere Varianten präsentiert, ist Wasser immer präsent.⁸⁸ Die Theotokos Orans mit dem Christuskind wird bereits ab dem 10. Jh. auf portablen Kunstobjekten wiedergeben, so etwa auf Siegeln⁸⁹ oder auf der Vorderseite der Münzen etwa von Basil II. (989),⁹⁰ Zoe und Theodora (1042)⁹¹ und Alexios I. Komnenos (1081–1087),⁹² oder auf Metall-Medaillons und Kreuzen.⁹³ Auch ist das Bild im Psalter des 12. oder 13. Jhs., Athos, Vatopedi, cod. 851 (olim 633), auf fol. 190^v bekannt.⁹⁴ Diese Darstellungen sind jenen der Theotokos Blachernitissa verwandt.⁹⁵ Der spezifische ikonographische Typus der Theotokos Orans mit dem Christuskind in einer Phiale entwickelt sich erst im 14. Jh., für dessen Prototyp das Mosaik über der Quelle suggeriert wird,⁹⁶ welches darauf in der Monumentalmalerei rezipiert wurde.⁹⁷

83 Talbot 1994, 142, 147, table 1; Papalexandrou 2001, 264.

84 Talbot/Cutler 1991b, 1651. Manuel Philes stammte ursprünglich aus Ephesos, war ein Schüler von Georg Pachymeres und unter Andronikos II. sowie Andronikos III. Hofdichter. Er schrieb unter anderem zahlreiche Gedichte für Mitglieder der kaiserlichen Familie, ein Enkomion für Andronikos III. und mehrere Ekphrasen über Reliquien und Kunstgegenstände. Seine Verse liefern viele porsophographische Informationen sowie gute Beschreibungen von Ikonen oder Manuskripten.

85 Talbot 1994, 142–43.

86 Ousterhout 2015, 74.

87 Talbot 1994, 136.

88 Zur Ikonographie: Velmans 1968, 119–34; Pallas 1971, 201–24; Lechner 2005d, 92–95. *Hermeneia*, § 145. Hetherington 1981, 50. In der *Hermeneia* werden die Oranshaltung der Theotokos, Christus vor ihr, die Inschrift, die Engel sowie das Wasserbecken, worin drei Fische schwimmen, als Elemente dieser Ikonographie genannt.

89 Pentcheva 2006, 147–49. Campagnolo-Pothitou 2016, 92; Campagnolo-Pothitou/Cheynet 2016, 42, 45–46, 51–52, 58–59, 61, 68, 73, 80, 84–85, 88, 96, 114, 152, 161–62, 179, 190, 195, 209, 215, 241–42, 255, 261, 266, n. 24, 27–28, 33–34, 40, 43, 49, 54, 61, 65–66, 70, 78, 94, 130, 139–40, 156, 176, 172, 184, 190, 212–13, 225, 231, 235. Die Besitzer dieser Siegel waren vor allem Kirchenvertreter wie Erzbischöfe, Metropolen oder Hygomenen.

90 Grierson 1999, 611, 631, n. 19.1–19.4, Taf. XLVII. Es handelt sich um Silbermünzen, auf denen der Theotokos in der Inschrift für ihre Unterstützung gedankt wird. Eine wundersame Ikone der Muttergottes spielte bei der Schlacht in Abydos (989), in welcher Bardas Phokas starb und Basils Regierung gesichert wurde, eine wichtige Rolle. Daher werden die Münzen mit dieser spezifischen Ikonographie ins Jahr 989 datiert. Pentcheva 2006, 144–47.

91 Ousterhout 1995, 93, Abb. 49. Beispiele: Grierson 1999, 732, Taf. LVIII; Penna 2000, 210–11, Abb. 146 (Histamenon von Zoe und Theodora. Byzantinisches Museum, Athen, Avgeris Collection, N. 792).

92 Grierson 1999, 209, n. 8.1–8.8, Taf. II. Diese Histamena wurden noch vor der Reform 1092 in Thessaloniki geprägt.

93 Pitarakis 2000, 45–58; Teteriatnikov 2005, 230–31, Abb. 19.4–19.7.

94 Cutler 1984, 29–31, Abb. 87.

95 Ousterhout 1995, 93–95; Teteriatnikov 2005, 230–31. Auch die Blachernaikirche scheint neben einer Hl. Quelle gegründet worden sein, an der Wunder geschehen sind: Ousterhout 2015, 66–68, 71.

96 Xanthopoulos betont, dass es das sich im Wasser spiegelnde Bild der Theotokos war, das dem Wasser die heilende Kraft gab.

97 Teteriatnikov 2005, 228–29.



37 Mistra, Aphenoliko. Narthex, Zoodochos Pege. Manuela Studer-Karlen.

Mit den Texten von Nikephoros Kallistos Xantopoulos und Manuel Philes sollte für den Schrein in Pege geworben werden, um Pilger zur neu zurückgewonnenen Wunderquelle zu locken, sowie den Kult der Theotokos und den damit verknüpften, wieder eingeführten orthodoxen Ritus hervorzuheben.⁹⁸ Das mystische, poetische Bild der Theotokos befähigte die Wundertätigkeit der Quelle und avancierte zum Mittelpunkt des Kultes. Die Theotokos wird mit der Quelle identifiziert.⁹⁹ Die Aussage des Bildes ist eindeutig: Das Heil wird für den Menschen nur mittels der Inkarnation möglich, bei welcher die Theotokos das Instrument ist. Da gerade in den Homilien von Gregor Palamas die Theotokos mehrmals als Ursprung bzw. Quelle der Menschheit beschrieben wird, entspricht das Thema auch der hesychastischen Lehre.¹⁰⁰

Das älteste bekannte Beispiel einer Zoodochos Pege ist in der Monumentalkunst im Narthex der Aphenidikirche in Mistra im Tympanon über der Türe, welche zum Naos führt, erhalten (um 1315, Abb. 37).¹⁰¹

Die Theotokos sowie das Christuskind sind frontal als Brustbild gezeigt. Während die Theotokos ihre beiden Arme erhoben hat, hält Christus einen geschlossenen Rotulus in der Linken und führt mit der Rechten einen Segensgestus aus. Unter ihm ist Wasser in blauen Tönen angedeutet. In Dreiviertelposition flankieren Joachim und Anna die Mittelfiguren, während zwei kleine Engel neben dem Nimbus der Theotokos fliegen. Über ihrer Schulter steht in zwei Zeilen links Ἡ Ζωοδόχος, während auf der rechten Seite das Wort Πηγή kaum noch lesbar ist. Obwohl nur kurze Zeit nach der Wiedereinführung des Typus in Konstantinopel entstanden, handelt es sich bereits um eine Kopie der Darstellung im Kloster Pege.¹⁰² Etzeoglou

⁹⁸ Talbot 1994, 137–64; Talbot 2002a, 155–66.

⁹⁹ Ousterhout 2015, 76.

¹⁰⁰ Gregorius Palamas, Homelia XXXVII, PG 151, col. 465A. Velmans 2006, 190–91.

¹⁰¹ Velmans 1968, 125–29, Abb. 8; Dufrenne 1970, 5, 8, 11, 41, 45, Schema IX; Chatzidakis 1981, 59, 67; Mouriki 1983, 458–74; Etzeoglou 2005, 240–48, Taf. 15. Zu den Restaurierungsarbeiten der 70er Jahre: Etzeoglou 1973/74, 414–18.

¹⁰² Etzeoglou 2005, 240–41; Teteriatnikov 2005, 226. Auffällig sind die grossen Gemeinsamkeiten des Bildes in Mistra und der Beschreibung des Xanthopoulos: Talbot 1994, 136–37. Nicht unbedeutend für die enge

lou konnte nachweisen, dass das ganze Programm im Narthex der Apendikokirche auf die Zoodochos Pege ausgerichtet ist.¹⁰³ So sind auch die evangelischen Episoden symbolisch mit dem Kult der Zoodochos Pege assoziiert, wie dies ebenfalls aus den zeitgenössischen Beschreibungen des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos – in seinem Logos wie auch in der Akolouthia – zu erfahren ist.¹⁰⁴ In beiden Texten werden die folgenden im Narthex dargestellten Bilder genannt: die Episoden der Frau von Samaria, der Blinde am See von Siloam, der Paralytiker in Bethesda, die Blutflüssige, der Wassersüchtige und die fieberkranke Schwiegermutter des Petrus. Wie die ersten beiden Szenen ist auch das ebenfalls dargestellte Wunder zu Kana mit dem Taufritus oder dem Hagiasmos, der Zeremonie der Wasserweihe, in Verbindung zu bringen. Wie bereits Millet in seiner Studie über die Phiale des Lavraklosters auf dem Berg Athos bewiesen hat, wurde der Taufritus insbesondere auch im Narthex durchgeführt.¹⁰⁵ Weitere Darstellungen der Zoodochos Pege sind in Mistra fragmentarisch in der kleinen Johanneskapelle (Ai-Yannakis, 1370–1375)¹⁰⁶ sowie in der Apsis der Theodorenkirche (ca. 1400)¹⁰⁷ belegt. In der letzteren ersetzen zwei Engel die Eltern der Theotokos. Dieses Bild entspricht der Beschreibung des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos.¹⁰⁸

Das Bild in der Apendiko bezeugt den im Narthex gefeierten Ritus des Hagiasmos sowie die signifikante Verehrung der Muttergottes. Dies lässt sich für das Chorakloster¹⁰⁹ wie auch für die Erzengelkirche in Lesnovo nachvollziehen (Abb. 38).¹¹⁰ In der letzteren ist das Bild in dieselbe Komposition wie der Anapeson integriert.

Bei einigen Beispielen erscheint die Darstellung der Zoodochos Pege in der Apsis zwischen zwei Engeln, die damit insbesondere die Quelle des Lebens als Instrument der Inkarnation spezifizieren.¹¹¹ Die unikale Darstellung der Theotokos mit dem Kind auf der westlichen Fassade oberhalb des Eingangs zum Naos in der Hodegetria in Peć (vor 1337) vermittelt auf-



38 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, Ostwand Bogenlaibung der Ostwand, alttestamentliche Präfigurationen, Zoodochos Pege. Manuela Studer-Karlen.

Verbindung zu Konstantinopel ist sicher die Tatsache, dass der Abt Pachomios und damit das Kloster das Wohlwollen des Andronikos II. genoss, wie die Chrysobullen des Klosters bezeugen.

103 Etzeoglou 2005, 241–45. Die Kirche ist der Hodegetria geweiht.

104 Für die Beschreibungen der erfolgten Wunder an der Quelle macht Nikephoros Kallistos Xanthopoulos wiederholt Referenzen auf die Wunder Christi. Etzeoglou 2005, 242.

105 Millet 1905, 105–23; Etzeoglou 2005, 243. Zum selben Schluss kommt Kirchhainer bei der Analyse der Ausschmückung des Narthex und der Seitenräume der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki: Kirchhainer 2001, 134–36. Ausführlich mit mehreren Beispielen: Bogdanović 2017, 372–96.

106 Velmans 1968, 128–29, Abb. 8; Dufrenne 1970, 18–9, sch. XXIII, XXIV; Pallas 1971, 202–06, Taf. 47; Etzeoglou 2005, 244–45, Abb. 20.8.

107 Velmans 1968, 128–29, Abb. 7; Pallas 1971, 208–09, Taf. 47; Weyl Carr 2002, 85, Abb. 9; Etzeoglou 2005, 244–45, Abb. 20.9.

108 Velmans 1968, 128. In der Verkündigungsszene in der Pantanassa in Mistra erscheint im unteren Teil des Bildes eine kleine Quelle. Aspra-Bardabakè denkt, dass hier ebenfalls ein Verweis auf die Zoodochos Pege bzw. auf die Theotokos als Quell des Lebens besteht, was insbesondere bei der Verkündigung von Bedeutung ist. Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 91–95, Abb. 39.

109 Pallas 1971, 206–07, Abb. 46a; Ousterhout 1995, 93–95; Semoglou 2014, 78.

110 Zu weiteren Beispielen und Varianten des Typus: Pallas 1971, 201–24; Velmans 1968, 124–34; Kirchhainer 2001, 129–30.

111 Velmans 1968, 130–31.

grund des kreuzförmigen Gefässes, in welchem Christus mit segnenden Armen frontal vor der Brust der Mutter in Orantenhaltung abgebildet ist, ähnliche Aussagen wie die Zoodochos Pege – hier fehlt allerdings das Wasser.¹¹² Die Komposition, die einen ekklesiologischen sowie eucharistischen Sinn impliziert, hebt die Theotokos hervor und führt den Gläubigen mittels der vor diesem Bild gesungenen Gebete zur Erlösung.¹¹³ Auch in postbyzantinischer Zeit bleibt das Bild der Zoodochos Pege beliebt.¹¹⁴

5.2 Die Bildlegenden

Je nach Gattungsgruppe gibt es in Bezug auf die Bildlegenden beim Anapesonbild grosse Unterschiede.¹¹⁵ Auf den Stoffen fehlen sie, was nicht überraschend ist, da auf den Stoffen Szenen nur sehr selten über Bildlegenden verfügen.¹¹⁶ Im Gegensatz dazu bieten die Manuskripte eine Vielzahl an diversen Texten, die über die blossen Bilderklärung hinausgehen. Auf beiden Folia mit dem Anapesonbild (Berg Athos, Stavronikita 45 und München, Serbischer Psalter, Abb. 13, 31) werden die Beischriften und Texte zwar unterschiedlich mit dem Anapesonbild kombiniert, aber beide Bildlegenden geben Referenz auf einen liturgischen Text, was ansonsten nur noch auf drei Beispielen in der Monumentalmalerei vorkommt. Übersichtshalber werden die Bildlegenden beim Anapesonbild in sieben Gruppen diskutiert.¹¹⁷

In die erste Gruppe gehören die meisten Beispiele, nämlich jene, die keine Inschrift besitzen. Bereits die erste bekannte Anapesondarstellung – jene im Kloster Protaton auf dem Berg Athos (Beginn 14. Jh.) – kommt ohne Bildlegende aus (Abb. 1). Über dem Kopf von Christus ist analog zu anderen Christustypen die Abbraviatur IC XC erhalten geblieben. Eine Inschrift spezifisch für den Anapeson fehlt allerdings.¹¹⁸ Mit Ausnahme des Anapesonbildes im Vatope-

112 Milanović 2006, 164–65; Hadermann-Misguich 2005b, 219–34; Milanović 2016, 237–54; Vojvodić 2016, 288–92, Abb. 225; Studer-Karlen 2019, 138–39. Das kreuzförmige Gefäss ist einem Taufbecken nachgeahmt. Milanović hat argumentiert, dass das Bild aufgrund seiner Assoziationen zur Taufe mit dem Stifterbild von Danilo II. in Verbindung steht bzw. mit dessen Erwartungen an das Jüngste Gericht (Danilo II. stirbt 1337). Die Theotokos und Christus werden von zwei Engeln sowie vom Hl. Nikolaos und Danilo II. flankiert.

113 Milanović 2006, 164–65; Milanović 2016, 243–45.

114 Beispielsweise in Rumänien. So wird die Darstellung in der Kirche in Hurezi (1690–1692) mit alttestamentlichen Typologien kombiniert. Iancovescu 2008, 155–57, 160, Abb. 7.

115 Für die Hilfe bei der Lesung und Übersetzung der Inschriften möchte ich folgenden Kolleginnen und Kollegen herzlich danken: Vasiliki Tsamakda, Didier Clerc, Branislav Cvetković, Natalia Chitishvili und Emmanuel Moutafov.

116 Eine Ausnahme ist die Bildlegende beim Epitaphios auf dem Sakkos des Photios (Abb. 3), wodurch die Bedeutung dieser Darstellung zusätzlich unterstrichen wird. Zu den Inschriften auf dem Sakkos: Piltz 1976, 33–41; Woodfin 2012, 219. Obschon auf den Stoffen Szenen selten Legenden aufweisen, können lange Stifterinschriften oder Gebete (oder das Nikaische Bekenntnis wie auf dem Sakkos) eingestickt und auch Personen genannt sein.

117 22 der 43 byzantinischen bekannten, hier besprochenen Anapesonbilder ab Beginn des 14. Jhs. bis in die Mitte des 15. Jhs. besitzen keine Inschrift. Die meisten Inschriften (18 von 21) kommen – wie auch die meisten Beispiele – in der Monumentalkunst vor. Allerdings haben nur 18 von 38 Kirchen in Zusammenhang mit dem Anapeson eine Beischrift.

118 Wie bereits Todić (Todić 1994, 135, n. 8) bemerkt, ist die um den Kopf Christi notierte Inschrift auf der Skizze, die von Uvarov (Uvarov 1865, 130) publiziert wurde, eine Hinzufügung des Zeichners S. Ivanović Sévastianov. Dieser war ein Mitglied der russischen Mission auf dem Berg Athos in den 1850er Jahre. Lambros publizierte 1881 eine Zeichnung von E. Gilliéron ohne Inschrift. Lambros 1881, 445–52 (Zeichnung auf 473). Auch Brockhaus betonte explizit (Brockhaus 1924, 102), dass es keine Inschrift auf diesen Fresken gäbe. Ciobanu ist dennoch überzeugt, dass es sich bei der Publikation von Uvarov um eine Fotografie handelt und damit die Beischrift des Genesisverses original sei (Ciobanu 2012, 23, Abb. 7). Er meint, dass die Inschrift in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. gelöscht wurde. Semoglou folgt dieser Hypothese: Semoglou 2019/20, 96–97. Die technischen Untersuchungen (Infrarot-Reflektographie) der Malereien haben aller-

dikloster ist auf dem Berg Athos (Abb. 12) bei den byzantinischen Darstellungen keine Inschrift festzustellen.¹¹⁹

Auch besitzt keines der drei Anapesonbilder in Morea eine Inschrift.¹²⁰ In Georgien scheint eine Legende – bis auf eine Ausnahme – ebenfalls nicht zur Ausstattung des Bildes gehört haben.¹²¹ Bei der Verklärungskirche in Zarzma (zweite Hälfte 14. Jh., Abb. 87, 88) und der zeitgleichen Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16, 89) überlappt die Bildbedeutung des Anapesons aufgrund dessen Platzierung in der Mitte der Apsis mit derjenigen des Melismos. Eine Inschrift spricht gegen diese ambivalente Bildintention. In der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (1384–1396) ist Christus Anapeson zwar ausserhalb der Apsis über der Südtüre angebracht, aber eine Inschrift fehlt ebenfalls (Abb. 94). Während die Inschriften beim Anapesonbild in den Kirchen des serbischen Reiches permanent auftreten, weisen in den kretischen Kirchen sieben der achtzehn bekannten Anapesonbilder eine Inschrift auf. Dabei gibt es zwei Bilder mit einer längeren Inschrift und fünf, welche nur den Namen nennen.

Diese fünf Beispiele zählen zur zweiten Gruppe der Bildlegenden, in welchen nur die Szene genannt wird, so in der Panteleimonkirche in Prodromi (Mitte 14. Jh., Abb. 39):

O ANA
ΠΕCCΩΝ

Dieselbe kommt zudem noch in folgenden kretischen Kirchen vor:

- in der Pauluskirche in Prodromi (Mitte 14. Jh., Abb. 116),

O ANAΠ..ON

- in der Georgskirche in Malles (Mitte 14. Jh., Abb. 132)

IC IX
..ΠEC..

- und in der Johanneskirche in Kroustas (1347/48, Abb. 23, 120)

....ΠΕCCΩΝ.

In Kroustas sind zudem weitere Buchstaben unter den Füßen der Theotokos sowie des Engels lesbar, diese lassen sich zur Legende O XAIPEΘHCMOC ergänzen und gehören demnach



39 Prodromi, Panteleimonkirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

dings ergeben, dass neben dem Kopf Christi nie eine Inschrift stand: Sotiropoulou/Bikiaris/Salpistis 2000, 96, 102, Abb. 5a–d.

119 Aufgrund des Zerstörungsgrades muss der Bestand im Pantokrator Kloster offen bleiben. Für das Hilandar Kloster ist keine Inschrift überliefert.

120 Weder in den beiden Kirchen in Mistra (Peribleptos, Pantanassa, Abb. 27, 80) noch in der Kirche des Hl. Nikolaos in Achragias (Abb. 78) kommen beim Anapesonbild Bildlegenden vor.

121 Nur in der Muttergotteskirche in Nabachtevi aus dem 15. Jh. (1412–1431) kommt in Georgien eine Inschrift beim Anapesonbild vor (Abb. 43).



40 Jerusalem, Heiligkreuzkirche. Naos, nordöstlicher Pfeiler, Südseite, Christus Anapeson. Michele Bacci.

zur Verkündigung darunter (Abb. 23). Die Panagia in Lampini zeigt dagegen einen etwas ungewöhnlich sitzenden Christus Anapeson ohne Begleitfiguren ausserhalb eines Zyklus auf der Wand zwischen Prothesis und zentraler Apsis (Abb. 102). Diese ikonenhafte Darstellung weist die Legende auf:¹²²

Ο`ΑΝΑΠΕ
CΩ

Ausser in den fünf kretischen Beispielen erscheint die Bildlegende *ὁ ἀναπεσών* nur noch einmal, nämlich in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh., Abb. 26). Bei diesem Beispiel wird diese Bildlegende, im Unterschied zu den kretischen, indes mit einer zweiten Inschrift kombiniert, die allerdings nicht direkt in dieselbe Bildkomposition integriert ist und weiter unten besprochen wird.

In der dritten Gruppe werden jene Inschriften besprochen, welche auf dem Genesisvers 49:9 basieren, der der Anapesondarstellung zugrunde liegt. Der Genesisvers gehört dem *Megas Hesperinos* (dem Grossen Vesperoffizium) des Palmsonntags an, der die Of-

fizien zur Passion einleitet.¹²³ In der ersten Stasis, die am Ende des 13. Jhs. aufkommt, wird im Morgengottesdienst des Karsamstags auf die Genesispassage (Gen. 49:9) verwiesen.¹²⁴ Simultan zur Integration dieses Textes in die Liturgie, wird das Anapesonbild generiert. In der Heiligkreuzkirche in Jerusalem (erste Hälfte 14. Jh.) trat bei der Reinigung der Fresken 1970–1973 eine Asomtavruli Inschrift zu Tage, die auf diesem Vers basiert (Abb. 40):¹²⁵

ო(ეს)უ ქ(რისტ)ე.¹²⁶

Rechts, weiter unten neben dem Kopf von Christus steht:

მიიძინა ვ(ითარც)ა / ლომ(ა)ნ.¹²⁷

In der Niketaskirche in Čučer (1322) begleitet neben den griechischen Namensabbreviationen von Christus und der Theotokos eine altkirchenslawische Inschrift das Anapesonbild, die dieselbe Stelle zitiert (Abb. 5):¹²⁸

122 Todić 1994, 141.

123 Mercenier 1947, 74; Xydis 1961, 1023; Pallas 1965, 187.

124 Mercenier 1947, 224–25; Xydis 1961, 1023; Pallas 1965, 188; Alexiou 1975, 119–20; Alexiou 2002, 65–66, Todić 1994, 141–42, 152; Haustein-Bartsch 1999, 219.

125 Virsalaže hatte noch die neuzeitliche, griechische Inschrift *O AMNOS TOY ΘEOY* publiziert: Virsalaže 1973, Abb. XVII. In der Forschung wurde bemerkt, dass diese griechische Inschrift ans Ende des 19. Jhs. datiert, obschon die originale Inschrift unbekannt war: Hamann-Mac Lean 1976, 59; Todić 1994, 137; Haustein-Bartsch 1999, 225. Die Asomtavruli Inschrift wurde 1987 von Tzaferis veröffentlicht: Tzaferis 1987, 39, Abb. 55.

126 i(es)u q(rist)e: «Jesus Christus».

127 miiZina v(iTarc)a lomm(a)n: «[Er] schlief wie ein Löwe». Für die Hilfe bei den georgischen Inschriften danke ich Natalia Chitishvili.

128 Die Bildlegende ist in der oberen Ecke über dem Kopf der Theotokos angebracht. Marković 2015, 25, 104, 175–77, 185, 186, 198, 214.

ΠΟΛΕΖ'ΙΗ ΟΥCΝΟΥ ΙΑΚΟ Λ'Β'.¹²⁹

Diese beiden Bildlegenden verweisen auf die Genesisstelle, geben sie allerdings nicht komplett wieder, sondern explizieren vielmehr die Verbindung Christi mit dem schlafenden Löwen. Ein literarisches Zitat von Gen. 49:9 kommt in der Prophezeiung des Bileam vor (Num. 24:9).¹³⁰

In der Erzengelkirche in Lesnovo (1349) wurde in der oberen Ecke des Bildes dieselbe Stelle angebracht, die nun zusätzlich auch die Frage aus der Genesispassage enthält (Abb. 21):¹³¹

ΒΖΛΕΓ' ΙΑΚΟ Λ'Β', ΙΑΚΟ CΚΗΜΕΝ'
ΝΚΤΟ ΒΖΒΟΥΔΗΤ'Η.¹³²

Die beschädigte, griechische Inschrift in der oberen Ecke des Anapesonbildes in der Kirche der Transfiguration in Zrze (1368/69) lässt nur noch bedingt Aussagen zu. Die Reste weisen allerdings ebenfalls auf Gen. 49:9 (Abb. 24).¹³³

....
CΚΗΜΝΕ ΤΕΙC C
ΠΡΙ...

In die vierte Gruppe gehört nur eine Inschrift, welche auch auf der Genesispassage basiert, die aber deutlich länger ist als jene der dritten Gruppe. In der Panagia Agrelopou in Kalamoti (um 1320) steht die Inschrift rechts über dem liegenden Christus geschrieben (Abb. 32):¹³⁴

ΑΝΑΠΕCΩΝ ΕΚΙ
ΜΙΘΗCΟCΛΕCΩΝΚΑΙ
ΟCΚΥΜΝΟC ΤΙC ΕΓΕΡΗ
ΑΥΤΟΝ.¹³⁵

Bei dieser Inschrift, die wörtlich Gen. 49:9 zitiert, fällt der Iotazismus auf, der als Kohärenz zur Aussprache des Textes im 14. Jh. verstanden werden kann. Dies korrespondiert mit der Tatsache, dass die Legenden hörbar intoniert wurden.¹³⁶ Folglich korreliert die Inschrift mit den Worten, die direkt vor diesem Bild vorgetragen wurden, wodurch die liturgische Integration des Bildes gesichert ist. Eucharistische Texte verpflichten den Zelebrenten wie die Gläubigen zur Kontemplation vor dem jeweiligen Bild.¹³⁷

Die fünfte Gruppe umfasst vier Inschriften, welche alle von einer Begleitfigur des Anapeson präsentiert werden. In vielen spätbyzantinischen Kirchen werden Propheten mit offenen Rollen in neutestamentliche Szenen integriert, um einen exegetischen Kommentar hinzuzufügen.¹³⁸ Beim Anapesonbild in der Lünette des Westportals in der Trinitätskirche im Kloster Manasija in Resava (1407–1418) kommt keine Bildlegende im Bildfeld vor. Der Anapeson tritt allerdings in programmatische Beziehung zu den alttestamentlichen Königen und der Hand

129 Polez'i i usnu iako l'av'.

130 Todić 1994, 140–41. Num. 24:9: «Du liegst da wie ein Löwe».

131 Okunjev 1930, 239; Gabelić 1998, 18, 20, 173, 178–80, 215, Tafel XLIX.

132 Jako l'vi jako skimeni / nikto vizbuditi i: «Du liegst nieder wie ein Löwe, wie ein Löwenjunges. Wer wird Dich aufwecken?».

133 Während Todić die Reste der Inschrift zu Gen. 49:9 ergänzt, handelt es sich nach der Meinung von Ivković um ein Zitat des Psalms 43(44):24. Ivković 1980, 75, Abb. 6; Todić 1994, 138, 141; Todić 2011, 216–20.

134 Die Kirche wird wegen der Inschrift kurz genannt in: Ševčenko 1978a, 120.

135 «Du hast Dich hingelegt und geschlafen wie ein Löwe und wie junger Löwe, wer wird Dich aufwecken?»

136 Papalexandrou 2001, 261–64.

137 Gerstel 2019, 93–95.

138 Gerstel 2019, 97.



41 Serres, Johanneskirche. Exonarthex, Jakob mit Schriftrolle (Gen. 49, 9). Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Serres).

Gottes mit den Seelen der Gerechten, die den Anapeson in der dazugehörigen Laibung umgeben. So hält David in der rechten Hand den Griffel, mit dem er auf dem vor ihm befestigten Rotulus den Psalmvers 43(44):24 geschrieben hat (Abb. 30).¹³⁹

Β'ΣΤΑΝΗ
Β'ΣΚΟΥΙΟ
ΣΠΗΨΗ
Γ(ΟΣΠΟΔ)Η.¹⁴⁰

Dieser Psalm bezieht sich auf die Darstellung des Christus Anapeson. Allein im Utrecht Psalter (ca. 820–825) wird dieser Psalmvers auf fol. 25^r mit einem liegenden Christus illustriert (Abb. 20). Das unikale Bild wird nicht als konkrete Wiedergabe der entsprechenden Psalmstelle (fol. 26^r), sondern als typologisch-theologischer Kommentar verstanden.¹⁴¹ In Resava bietet der Psalm eine Erklärung der komplexen Darstellung, es ist aber das einzige sichere paläologische Beispiel, welches diesen Vers als Bildlegende zeigt. Warum hier bewusst der Psalmvers integriert

wurde, wird mit der Präsenz von David, dem Autor der Psalmen, gerechtfertigt. David wie auch Salomon verknüpfen die dem Anapesonbild immanenten eschatologischen Aussagen mit dem daneben dargestellten Stifterporträt von Stefan Lazarević, und gleichzeitig wird der König ideologisch mit den alttestamentlichen Königen parallelisiert (Abb. 34, 57).

Wie bereits ausgeführt, besitzt in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh.) das Anapesonbild die Inschrift ὁ ἀναπεσών. Zusätzlich ist auf der Konsole rechts oberhalb des Bildfeldes das Brustbild des Propheten Jakob aufgenommen (Abb. 41).¹⁴²

Jakob präsentiert mit beiden Händen die entfaltete Buchrolle, auf der die Verse Gen. 49:9–10 zitiert werden. Der Kontext dieser Stelle aus dem ersten Mosesbuch ist die Segnung Jakobs seiner sechs Söhne, wobei er seinem dritten Sohn, Juda, eine besonders hervorgehobene Rolle voraussagt, indem er ihn mit einem Löwen vergleicht. Damit bietet sich der Übermittler dieser Textstelle, Jakob, als Begleitfigur des Anapesons an. In Serres drängt sich die Relation des Propheten auf der Konsole zum Anapesonbild aufgrund der topographischen und inhaltlichen Nähe auf. Zudem stützt sich ausnahmsweise Christus nicht auf den rechten, sondern auf den linken Arm. Damit wendet er sich explizit Jakob bzw. dem Eingang der Kirche zu.¹⁴³

CMNOCΛE
ONTOCIOYΔΩK
ΒΛΩCΤΟΥVIEMOY
ΑNEΒHC ANA
ΠECΩNEKOI
MHΘHΩCΛE
ΩNKAI ΩC

139 Prolović 2017, 344–46.

140 «Wach auf, warum schläfst Du Herr?»

141 Dufrenne 1978a, 135; Noel 2000, 39.

142 Xyngopoulos 1973, 18, Abb. 16; Todić 1994, 141, 144.

143 Die zweite Ausnahme dieser gespiegelten Position befindet sich in Resava, wo diese wohl durch die Zuwendung zum Stifter motiviert war (Abb. 34, 57).

ΚΥΜΝΟΤΙΣ
ΕΓΕΡΕΙΟΥΤΟΝ
ΟΥΚΕΚΛΕΙΨΕΙ

ΑΡΧΩΝΕΖΙΟΥΑ
ΚΗΟΥΜΕΝΟΣ
ΕΚΤΩΝΜΡΩΝ
ΥΟΤΕΩΣΩΝΕΛΗ
ΑΠΟΚ
ΤΟΥ

Die lange Inschrift umfasst zwei Verse aus der Genesispassage 49, nämlich 9–10, wobei der Vers 10 auf die Herrschaft Juda referenziert. Diesen vorangestellt steht ein Abschnitt, der nicht Teil der Genesispassage ist: σκύμνος λέοντος Ἰουδα ἐκ βλαστοῦ, νιέ μου, ἀνέβησ (»Du bist ein Löwenwelpen. Du bist aus einem Spross gewachsen«). Mit dem Hinweis auf die Offenbarung Jesajas (Jes. 11:1) wird besonders die Prophezeiung der messianischen Ankunft vermittelt.¹⁴⁴

Im Vatopedikloster auf dem Berg Athos (1311/12) sind ebenfalls auf dem offenen Rotulus von Jakob der Vers 9 sowie der Beginn des Verses 10 zu lesen (Abb. 12).¹⁴⁵ Der zweite Vers besteht nur aus den ersten vier Wörtern Οὐκ ἐκλεί / ψει ἄρχων, auf deren Bedeutung offensichtlich grossen Wert gelegt wurde: »Es hat immer einen Herrscher«. Die Autorität Christi wird in den Fokus gerückt. Im Gegensatz zu Serres wird im Vatopedikloster Jakob direkt im Bildfeld mit dem Anapeson aufgenommen, er steht neben der Gottesmutter. Hinsichtlich der Inschrift ist bei diesem Beispiel besonders, dass der Anfang des Verses 9 in der über dem Bild geschriebenen Bildlegende repetiert wird.¹⁴⁶

ΑΝΑΠΕΣΩΝ ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΩΣ ΛΕΩΝ

Die detaillierte, narrative Bildkomposition unterscheidet sich somit klar von den restlichen Anapesondarstellungen auf dem Berg Athos. Eine weitere Parallele für die Wiedergabe des Jakobs beim Anapesonbild findet sich in der Georgskirche von Melampes, Kreta (Beginn 15. Jh.). Der linke Teil des Bildes auf der Apsisstirnseite ist verloren, erhalten sind nur die auf einer roten Matratze ausgestreckten Beine Christi sowie der Unterkörper einer männlichen Figur, welche sich zu Christus wendet. Diese präsentiert mit der linken Hand eine offene Buchrolle. Bei der Figur handelt es sich somit um Jakob. Der Text ist allerdings schwierig zu entziffern (Abb. 42):

Ε..ΚΥΜ..
ΛΕΩΝ ΟΣ ΙΟ



42 Melampes, Hagios Georgios. Apsisstirnseite, Christus Anapeson und Jakob. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

144 Zur Interpretation: Harl 1986, 308.

145 Αναπε / σόν ἐκοί / μήθησ / ώς λέων / καί ώς σκύ / μνος τίς / ἐγερεί αὐτόν / Οὐκ ἐκλεί / ψει ἄρχων. Tsigaridas 1998, 262, 269, Abb. 229; Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 18; Sofragiu 2012, 239–40, 245.

146 Todić 1994, 137. Er geht davon aus, dass diese Inschrift erneuert wurde, lässt aber offen, zu welchem Zeitpunkt dies geschehen ist.



43 Nabachtevi, Muttergotteskirche. Bema, Westwand, Christus Anapeson. Tsisia Kildaze.

ΔΑ..ΒΛΑΣΤΟ

..VI...

Aus den Resten lässt sich rekonstruieren, dass hier wie in der Johanneskirche in Serres der Hinweis auf Jes. 11:1 dem Genesisvers vorgezogen wurde, welcher hier im Gegensatz zur Johanneskirche allerdings nicht notiert wurde.¹⁴⁷

In die sechste Gruppe gehören schliesslich fünf Inschriften, welche eine prägnantere Reflexion auf die Liturgie ermöglichen, indem Gen. 49:9 in leicht abgeänderter Form rezipiert wird. Wie oben gesagt, ist die Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431) die einzige Kirche in Georgien, welche beim Anapesonbild eine Inschrift besitzt. Direkt über dem Kopf Christi wird in griechischen Lettern die Genesispassage (Gen. 49:9) zitiert (Abb. 43):¹⁴⁸

ΑΝΑΠΕ
 ΟΝΚΚΗΗΣΕ ΟΣ
 ΛΕΓΩΝ ΤΙ
 ΕΓΥ ΡΙΑΥΤ¹⁴⁹

Die Transkription von ΚΚΗΗΣΕ ist: κεκοίμησαι. Das Perfekt von κοιμάω beschreibt im Gegensatz zum Aorist (έκοιμήθης) in der Genesispassage einen immer noch währenden Zustand: Christus schläft immer noch. Damit ist der Status Christi in dieser Bildlegende signifikant artikuliert. Diese Verbform findet sich nicht im Genesistext aber im Idiomelon, welches Sophronios von Jerusalem zugeschrieben und am Karsamstag während der Laudes auf die Auferstehung nach der dritten Stasis gesungen wird.¹⁵⁰ Der Bezug zur Liturgie ist in dieser Inschrift mittels einer kleinen Abänderung und in Analogie zum gesprochenen Wort verstärkt.

In der Kirche Sveti Petar i Pawel in der Nähe des Dorfes Berende (erste Hälfte 14. Jh.) steht in der rechten Ecke des Bildes ein langes, altkirchenslawisches Zitat der Genesisstelle (Abb. 44):¹⁵¹

ВЪЗЛЕГЪ ОУСПЕ ІАКО ЛЪВЪ
 НСК҃҃МЕНЬ Н КТО ВЪЗБОУДН
 ТЪ ТІА Ц(А)РЮ.¹⁵²

Im Idiomelon ist das Wort «ihn» des Genesistextes mit «König» ЦАPIO ersetzt, Christus wird wiederum als Herrscher hervorgehoben. In der Kirche in Berende weisen der Anbringungsort, die Inschrift sowie die ikonographischen Merkmale des Anapesonbildes nicht nur auf einen

147 Spatharakis 2015, 136, Abb. 315. Seine Identifikation als Beginn der Genesispassage ist nicht korrekt.

148 Lordkipanidze 1973, 35–36.

149 Άναπε / σὸν κ(αι)κηρησε ὡς / λέων τῆς / ἐγυρι αὐτ(ὸν).

150 Kirchhoff 1937, 141; Mercenier 1947, 252–53; Xydis 1961, 1023; Ševčenko 1978a, 119–20; Todić 1994, 140–41; Semoglou 2019/20, 98–99. Zur Zuschreibung an Sophronios: Bornert 1966, 210–21; Xydis 1961, 1023. Ausserdem zur Deutung des Textes und zur Zuweisung: Ševčenko 1978a, 119–21; Dufrenne 1978b, 218; Todić 1994, 141.

151 Bakalova 1976, 29; Bakalova 1986, 65–66.

152 «Du liegst nieder und schläfst wie ein Löwe und wie ein Löwenkind. Wer will Dich wecken, oh König?»

liturgischen Charakter, sondern auch auf die prononcierte Korrelation zwischen liturgischem Text und Darstellung im Raum. Bakalova hat die Passage der Petrus- und Pauluskirche in Berende in einem altkirchenslawischen Manuskript aus dem 13. Jh. entdeckt,¹⁵³ womit ihr liturgischer Gebrauch in Bulgarien gesichert ist.

Die schlecht erhaltene Bildlegende in der Paraskevikirche in Vouvas (Ende 14. Jh.) zeigt noch folgende Buchstaben (Abb. 45, 149):

...KIM.....TIC EF.... CE BACIAEY.

Die letzten Wörter dieser Inschrift sind wie bei jener in Berende identisch mit der Frage nach dem Idiomelon τὶς ἐγερεῖ σε Βασιλεῦ. Dies beweist auch in Vouvas die direkte Inkorporation des Bildes in die Liturgie.

Auf der Miniatur auf dem fol. 12^r des Manuskripts Stavronikita 45 bezieht sich eine ähnliche Inschrift auf den liegenden Christusknaben (Abb. 13). Der Vers Gen. 49:9 wurde auch hier am Ende mit einer direkt an Christus gerichteten Frage leicht, aber entscheidend modifiziert.¹⁵⁴

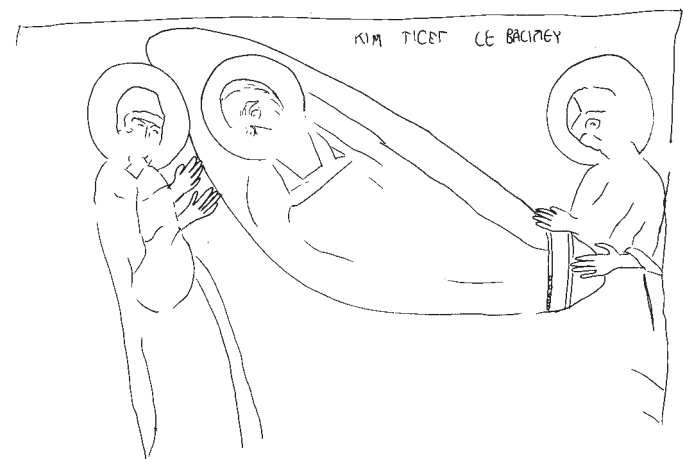
Ο ΑΝΑΠΕΩΝ ΚΕ
ΚΙΟΝΗΣΕ ΩΣ ΛΕ
ΩΝ ΚΑΙ ΩΣΚ...Υ
ΜΝΟC TIC AI
ΓΗΡΟΙ ΒΑCΙ
ΛΕΥ

Diese direkte Reflexion eines bestimmten Moments der Liturgie könnte mit dem liturgischen Gebrauch des Manuskripts zusammenhängen. Aufgrund der späteren Integration des Bildes in das Manuskript ist allerdings eine Korrelation zwischen dem Bild und einem Manuskripttext nicht mehr festzustellen.

Das Anapesonbild illustriert im letzten Viertel des 14. Jhs. auf fol. 98^r im Serbischen Psalter den Psalm 76(77), der in den Kommentaren auf Christi Tod am Kreuz bezogen und im Kommunionsgesang am Karsamstag verlesen wird (Abb. 31).¹⁵⁵ Obwohl der ruhende Jüngling in der Mitte des Folios nicht inschriftlich genannt ist, rezipiert die Legende am linken Bildrand wiederum der Beginn des Genesisverses (Gen. 49:9):¹⁵⁶



44 Berende, Sveti Petar i Pawel. Ostwand, Christus Anapeson. Emmanuel Moutafov.



45 Vouvas, Hagia Paraskevi. Bema, nördliches Gewölbe, Christus Anapeson, Umzeichnung mit Inschrift. Manuela Studer-Karlen.

153 Bakalova 1986, 64. Es handelt sich um ein Manuskript (NBKM 933), das heute in der Nationalbibliothek der Hl. Kyrill und Methodios in Sofia aufbewahrt wird. Gemäss diesem Text kommt das im Bild geschriebene Zitat im zweiten Sticheron des Argirov Triodion vor, der während der Zeremonie am Karsamstag gesungen wurde (fols. 43^v–44^r). Zum Manuskript: Kodov 1964, 93–94; Kodov 1973, 127–29.

154 Todić 1994, 139, 141–42; Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123.

155 München, Bayerische Saatsbibliothek, Codex Monacensis Slavicus 4 (Cod. Slav. 4).

156 Ševčenko 1978a, 118.



46 Athen, Omorphi Ekklesia. Christus Anapeson, Detail der Inschrift. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie Athen).

ΒΖΛΕΓ'
ΠΟ CNA
ΙΑΚΟ Λ'Β'.¹⁵⁷

Am rechten Bildrand auf derselben Horizontalen wird die Frage nach Gen. 49:9 gestellt, welche auch hier mit dem letzten Wort, «cara», welches König bedeutet, dem Idiome von Sophronios von Jerusalem angepasst wurde:¹⁵⁸

ΚΤΟ
Β'Ζ
ΒΟΥΔΙΤ' CRA.¹⁵⁹

Es fällt auf, dass die stärkere Referenz auf die Liturgie in den Inschriften nur in drei Kirchen vorkommt, in denen das Anapesonthema allerdings einen engen Bezug zur Prothesis und somit zum Ritus der Proskomide hat. Dem Ritus wird eine mystagogische Ebene hinzugefügt, da das Brot der Eucharistie mit dem geopfertem Christus gleichgesetzt wird. Der Anapeson vermag den leidenden Christus wiederzugeben, der während der Proskomide indiziert wird.¹⁶⁰ Zudem wird während dieses Ritus der Psalm 44(45), bei dem Christus als König gepriesen wird, hörbar intoniert.¹⁶¹ Auch beide Anapesonbilder der Manuskripte besitzen diese abgeänderte Inschrift, was den explizit liturgischen Gebrauch der Handschriften voraussetzt.

157 'vbzge pos(b)pa Jako lbv (b): «Du liegst nieder wie ein Löwe».

158 Dufrenne 1978b, 218; Ševčenko 1978a, 119–21. Als serbische Parallele aus dem 14. Jh. zum Wortlaut dieser Legende gibt Ševčenko die Beischrift des Anapesons in Lesnovo an, was ja nur bedingt stimmt, da in Lesnovo das Wort «König» nicht vorkommt (Abb. 21).

159 kto Vbz Buditb c(a)ra.

160 Stăfănescu 1936, 45–55; Schnitzer 1996, 244; Congourdeau 2009, 292; Hawkes-Teeples 2014, 323–24; Marinis 2014, 22. Es werden folgende Zitate intoniert, um diesen geopfertem Christus zu beschreiben: Jes. 53:7 und Joh. 19:34–35.

161 Mercenier 1947, 212–18; Kniazeff 1990, 193–94; Bogevska 2011, 7–8.

In der letzten Gruppe wird schliesslich eine unikale Inschrift besprochen, welche sich beim Anapesonbild in der Omorphi Ekklesia in Athen befindet (Abb. 22). Christus ist zusammen mit der Gottesmutter in einer Aureole dargestellt. In der rechten oberen Ecke zählt man zehn dicht hintereinanderstehende, proskynierende Engel. Links oberhalb ihrer Köpfe ist eine lange goldene Inschrift noch schwach zu erkennen. Vasilake-Karakatsane entzifferte den Anfang der Inschrift:¹⁶²

ΚΑΙ ΑΝΑΠΕΣΩΝ...

Tatsächlich hat sich aber eine viel längere Bildlegende erhalten, die aber bis jetzt noch nicht publiziert wurde (Abb. 46):¹⁶³

.....ΩΝ ΤΗΝ ... Σ..ΝΑΓΩ
ΥΔΕ ΛΟΙΠΩΝ ΕΙΣΤΗ ΛΕΩΝ ΕΠΑΙΡΕ
..ΟΥ ΤΗΝ ΜΡΑΝ.¹⁶⁴

Die Identifikation dieser Inschrift ist nicht geklärt, doch kann ein Extrakt aus einem Hymnos angenommen werden, der wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Geburt steht und hier rezitiert wurde, da die Mutter explizit genannt wird. Das Verb συνάγω könnte sich zudem auf die Versammlung der Engel beziehen. Im Anapesonbild in Athen wird analog zur ungewöhnlichen Ikonographie dank der Inschrift die Relation zur Theotokos und zur Geburt noch stärker hervorgehoben.

Diese Auflistung der Bildlegenden hat die grosse Diversität gezeigt. Während die meisten Darstellungen keine Inschrift haben, ermöglichen andere explizite und symbolische Aussagen des Bildes zu artikulieren. Die Texte, die hörbar intoniert werden, haben einen liturgischen Bezug, wobei sie den Betrachter des Bildes zur Kontemplation verpflichten und die emotionalen Reaktionen vereinfachen.

162 Vasilake-Karakatsane 1971, 71.

163 Ich möchte mich bei Dr. Yannis Perrakis für seine wertvolle Hilfe bei der Lesung dieser Inschrift bedanken.

164 ... ων τήν σ[υ]νάγω / ιδέ, λοιπόν, ἐστὶ λέων ἔπαιρε / [σ]οῦ τήν μ[ητέ]ραν.

6 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der byzantinischen Kirchen (13. – Mitte 15. Jh.)

In der Forschung wurde der Einfluss der athonitischen Kunst auf die Monumentalmalerei in Griechenland, FYROM, Serbien, Bulgarien und Georgien des ausgehenden 13. und des 14. Jhs. intensiv diskutiert.¹ Voluminöse Figuren, dicke und markante Linienführungen, ein expressiver und akzentuierter Gesichtsausdruck, bewegende Gestik und eine ausgewogene Bildkomposition, die mit vielen Figuren sowie mit reichem Hintergrund ausgestattet ist, charakterisieren den Stil der paläologischen Epoche, der selbstverständlich lokal divergiert. Ausserdem zeichnen sich die Programme durch eine Narration mit zahlreichen theologischen und liturgischen Referenzen aus.

Am Beginn dieser Kunstrichtung steht der Name des legendären Künstlers Manuel Panselinos, der zum ersten Mal allerdings erst im 18. Jh. namentlich und mit seiner Herkunft, Thessaloniki, schriftlich bezeugt ist.² Es ist der athonitische Mönch und Maler Dionysios von Fournas,³ der in seiner zwischen 1728 und 1734 redigierten Anleitung, der *Hermeneia*, jedem jungen Künstler rät, die Werke des Manuel Panselinos zum Vorbild zu nehmen.⁴ Dionysios von Fournas sagt von Manuel Panselinos, dass dieser für immer durch seine Malkunst als goldener Mond (Panselinos) scheinen werde. Er verdeutlicht aber nicht, dass Manuel Panselinos das Katholikon von Protaton ausgemalt habe, sondern scheint dies vorauszusetzen.⁵ Der Bericht des Mönches Vasily Grigorovich Barsky aus Kiew (1701–1747) von 1730 bestätigt diese Meinung.⁶ Er präzisiert, dass dem Künstler Manuel Panselinos die Malereien des Protaton, sowie diejenigen des Katholikon Panteleimon und des Hilandarklosters zuzuschreiben seien. Ein Jahrhundert später, nämlich zwischen 1845 und 1861, dachte Porfirij Uspenskij, dass er im Narthex des Protaton die Stifterinschrift mit dem Namen des Malers Manuel Panselinos sowie dessen Porträt gefunden hätte.⁷ 1904 zeigte Millet allerdings auf, dass es sich bei der vermeintlichen Stifterinschrift um die Legende handelte, die zur darunter dargestellten Szene mit dem Tabernakel des Moses gehöre, bzw. der Name Panselinos nicht genannt würde.⁸

Aufgrund der späten Zuweisung an Panselinos ist damit zu rechnen, dass der Künstler Manuel Panselinos gar nie existiert hat, sondern erst im 18. Jh. erfunden worden ist.⁹ Ob es sich nun um eine historische Figur handelte oder nicht, der Name an sich diente auf alle Fälle als Metapher für den perfekten Maler.¹⁰ Von einem einzigen Maler kann im Protaton auf jeden Fall nicht ausgegangen werden, da sich mehrere Hände differenzieren lassen.¹¹ Sicher wollte sich Dionysios durch die Inkarnation mit dem legendären Manuel Panselinos eine gewisse Tradition verschaffen. Diesem Wunsch widerspricht zwar die Vielfalt der Quellen, die er benutzt,¹²

- 1 Zu den unterschiedlichen Hypothesen zusammenfassend: Chatzidakis 1974, 155; Mouriki 1995, 11; Schellwald 1996, 349–59; Gerstel 2003, 225–39; Tsigaridas 2007, 41–62, bes. 50; Milliner 2012, 225.
- 2 Hetherington 1981, 2–4; Kakavas 2008, 24–29; Milliner 2012, 226–28.
- 3 Zu seiner Vita und seinem Werk übersichtlich: Soria 2013, 180–81.
- 4 Papadopoulos-Kerameus 1909; Grasso 1971; Hetherington 1981; Kakavas 2008. Zur dieser Anleitung und zum Konzept der Modellbücher: Cormack 2007b, 12–13, 19–24. Zur Entstehung, Geschichte und Inhalt des Malerhandbuches: Restle 1995, 1222–37. Zum Malerhandbuch in der Romantik, als die ersten französischen und deutschen Übersetzungen entstanden: Belting 1990, 28–30.
- 5 Vassilaki 2007, 3–4.
- 6 Der Rapport wurde erst nach seinem Tod 1778 veröffentlicht. Barskij 1887, 171; Hannick 1988, 221–23; Chatzidakis 1953, 5–31; Chatzidakis 1998, 105–13; Mylonas 2003, 121–41, 173–78; Soria 2013, 179–80, mit weiteren Literaturangaben.
- 7 Uspenskij 1880, 272. Zu seinen dazu angefertigten Zeichnungen: Vassilaki 2007, 3, Abb. 1–2.
- 8 Millet/Petit 1904, n. 5.
- 9 Vassilaki 1999, 49–50. In der Hoffnung, die Fresken des Protaton würden von den Zeitgenossen imitiert werden, hat Dionysios von Fournas einen Künstlernamen erfunden. Vassilaki zeigt zudem, dass der Name «Panselinos» als Familienname in der paläologischen Epoche gar nicht vorkam und dem Maler damit jede historische Existenz fehlt: Vassilaki 2007, 1–10.
- 10 Milliner 2012, 228–31. Manuel/Emmanuel: Gott mit uns; Panselinos: Vollmond.
- 11 Xyngopoulos 1956, 17–21 (er identifiziert mindestens zwei Hände); Todić 1987, 24; Vassilaki 1999, 39–54; Milliner 2012, 221–35.
- 12 Soria 2013, 183–94.

dennoch formierten sich im 18. Jh. um Dionysios mehrere kultivierte Maler, die auf dem Athos ausgebildet worden sind und im 18. Jh. einen Beitrag zur Verbreitung der athonitischen Kunst geleistet haben.¹³ Der Plan von Dionysios ging also auf, obschon weniger sein Werk, sondern vielmehr explizit die Malereien des Protaton rezipiert wurden.¹⁴ Auch in nachbyzantinischer Zeit strahlte die athonitische Kunst bis nach FYROM und Griechenland und sogar bis nach Georgien, Bulgarien und Albanien aus.¹⁵

Unzweifelhaft haben die Malereien des Protaton bereits ab dem Beginn des 14. Jhs. auf die Kunst ausserhalb des Berg Athos eingewirkt.¹⁶ Nachdem schon Miljković-Peppek die These aufgestellt hatte, Manuel Panselinos sei direkt mit der Familie der Astrapas in Verbindung zu bringen, hat nun die erst kürzlich aufgefundene Signatur im Protaton die Frage um die Künstler geklärt.¹⁷ Vapheiadis konnte zeigen, dass im Protaton Michael Astrapas ohne seinen Vater Eutychos im ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. tätig war.¹⁸ Für das Gebiet des serbischen Reiches, wo Michael Astrapas nachweislich ebenfalls malte, sind vier Anapesondarstellungen bekannt.¹⁹ Die Wechseleinwirkungen der Regionen bzw. das Funktionieren von potenziellen Werkstätten spielen eine grosse Rolle.²⁰ So konnte beispielsweise Zarras nachweisen, dass in allen Kirchen, die in Beziehung mit Michael Astrapas und Eutychos stehen, ein Zyklus der Eothina Perikopen besonders häufig auftritt.²¹

In Verbindung mit dem Berg Athos stellt sich die Frage, wie der Hesychasmus auf die Kunst bzw. auf die Bildfindung des Anapesons eingewirkt haben könnte. Denn der Hesychasmus, der im 14. Jh. auf dem Berg Athos seinen Höhepunkt erlebte,²² beeinflusste unter anderem auch die liturgischen Riten, vor allem gerade jene des Ostergottesdienstes.²³ Die palamitische Doktrin vertrat die Auffassung, dass der Mensch mit der Göttlichkeit mittels der Sakramente bzw. der Liturgie in Kontakt treten konnte.²⁴ Um dieser sakramentalen Realität und der Konkretisierung der Liturgie gerecht zu werden, wurden neue Bilder generiert. Das Bild im byzantinischen Kirchenraum ist eine direkte Reflexion auf die liturgische, theologische, typologische und/oder literarische Realität. Die ikonographischen Innovationen korrespondieren mit den Schriften von Gregor Palamas und die Kirchenprogramme zeigen die Illustrationen von Gebeten, Hymnen, Gesängen, Homilien und liturgischen Riten. Des Weiteren sind die Vermehrung

- 13 Chatzidakis 1953, 5–31; Xyngopoulos 1956; Chatzidakis 1998, 105–13. Dionysios selbst malt beispielsweise die Kapelle des Timios Prodromos in Karyes aus. Am selben Anbringungsort wie im Protaton platziert er ebenfalls einen Anapeson (Abb. 157).
- 14 Soria 2013, 179–94, mit älteren Literaturhinweisen.
- 15 Volskaja 1983, 102–07; Velmans 2002a, 231–38, mit einer Liste der postbyzantinischen Malereien in Georgien. Das Beispiel eines postbyzantinischen Anapesonbildes in der Stefanskirche in Nesebür (16. Jh., Abb. 161) erinnert stärker an die Vorlagen der zeitgenössischen athonitischen Kunst als an das Bild in Bulgarien im 14. Jh.
- 16 Tsigaridas 2003, 24, 51–58; Kakavas 2008, 118–19; Milliner 2012, 221.
- 17 Miljković-Peppek 1981, 491–94.
- 18 Vafeidis 2017, 21; Vapheiadis 2019, 113–28. Zu diesen beiden Malern: Mijković-Peppek 1967; Đurić 1976, 70; Schellewald 1996, 346–49; Todić 1999, 346; Todić 2001, 643–62; Tsigaridas 2003, 49–51; Kalopissi-Verti 2007a, 61–64; Marković 2010, 9–34.
- 19 Sveti Niketas in Čučer (1322, mit Signatur, Abb. 5), Narthex der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21), Verklärungskirche in Zrze (1368/69, Abb. 24) und Trinitätskirche in Resava (Manasija, 1407–1418, Abb. 30). In der Nähe von Thessaloniki wurde ein Anapesonbild im Narthex des Johannesklosters in Serres (Mitte 14. Jh., Abb. 26, 69) angebracht.
- 20 Xyngopoulos 1956, 11–12, 17–21; Xyngopoulos 1965; Gouma-Peterson 1976, 168–82; Todić 1987, 21–31; Gouma-Peterson 1991, 113–15; Mouriki 1995, 4–6, 11, 25–28, 80; Kalopissi-Verti 1999, 63–65; Teteriatnikov 1999, 104–06; Nelson 1999, 123; Milliner 2012, 225.
- 21 Zarras 2006/07, 102; Zarras 2011, 340–46.
- 22 Meyendorff 1974a, 56–71; Meyendorff 1975, 95–106.
- 23 Zur historischen Rolle des Hesychasmus sowie dessen Einfluss auf die Kunst: Tachiaos 1987, 117–23; Simić-Lazar 2000, 154–59; Cormack 2006, 113–16; Krausmüller 2006, 101–26; Velmans 2006, 182–226; Kakavas 2008, 132; Milliner 2012, 222.
- 24 Zu diesen Texten: Meyendorff 1970, 226–32. Ausserdem: Meyendorff 1975, 98; Velmans 2006, 186.

der Eucharistiereferenzen sowie die Entwicklung eines ausführlichen mariologischen Zyklus charakteristisch. Da die Psalmodie in der Liturgie gerade im 14. Jh. an Bedeutung gewann, wurden auch viele Elemente der Psalmen intensiver integriert.²⁵ Somit pointiert das Bild eine Steigerung gegenüber dem Text. Mittels der hesychastischen Ideologie haben sich die Bilder und deren Aussagen in Bildkomplexen etabliert und verbreitet. Die Kunst des Berg Athos ab dem ausgehenden 13. Jh. ist nicht von der hesychastischen Lehre zu trennen. Für eine breite Ausstrahlung des Hesychasmus spricht, dass es den Mönchen in der ersten Hälfte des 14. Jhs. ein Einfaches war, zu reisen. Es sind Mönche aus dieser Zeit bekannt, die ausgehend vom spirituellen und religiösen Zentrum Athos verschiedene Klöster im byzantinischen Reich aufsuchten, sowie hohe Kleriker, die aus ihrer Heimat kamen, um den Berg Athos zu besuchen.²⁶ Die Übersetzungen der hesychastischen Texte trug zur Verbreitung der spirituellen Tendenzen bei.

Auf die Wirkung der athonitischen Kunst in das Balkangebiet wurde bereits hingewiesen. Für das serbische Kloster Hilandar schrieb der Hegoumenos Sava das Typikon (1198/99), für welches er die Regeln des Evergetisklosters in Konstantinopel zum Vorbild nahm.²⁷ Diese dienten 1206 als Modell für das Typikon des Klosters Studenica, womit die Liturgie aus dem Berg Athos in den slawischen Regionen bekannt wurde.²⁸ Ab der zweiten Hälfte des 14. Jhs. dominiert ein neues liturgisches Formular die Praxis der kommenden Jahrhunderte: die Diataxis (1342–1345) des hesychastischen Hegoumenos aus Lavra Philotheos Kokkinos hat eine grosse Ausstrahlung.²⁹ Die Verbreitung der Texte korreliert mit jener der Bilder. Die liturgisch-spirituelle Wirkung des Athos ist im serbischen Reich evident, was insbesondere dank der hesychastischen Doktrin ermöglicht wurde.³⁰ Wie bereits ausgeführt, findet sich das Idiom des Michael Astrapas, der im ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. auf dem Berg Athos tätig war, am Ende seiner Karriere 1322 in Sveti Niketas in Čučer.³¹ Zudem war diese Kirche dem Hilandarkloster auf dem Athos als Metochion angegliedert.³² Der Kontext des Anapesonbildes ist in Čučer wie in Hilandar exakt derselbe. In der Transfigurationskirche in Zrze lassen der sakramentale Realismus der Ausschmückung sowie die seltenen Szenen keinen anderen Schluss als eine Abhängigkeit zum Berg Athos zu (Abb. 56). Dasselbe gilt für die Erzengelkirche in Lesnovo. Die Ausschmückung des Narthex setzt auch hier eine profunde Kenntnis der zeitgenössischen Eucharistie voraus, mehrere Bilder lassen sich mit dem Hesychasmus in Verbindung bringen. Auch die Repräsentation des Ioannis Klimakos im Naos verweist auf den Berg Athos.³³ Noch eindeutiger ist der Tatbestand in der Trinitätskirche Resava, da der Biograph des Gründers Stefan Lazarević, Konstantin, vermerkt, dass auch Mönche aus dem Berg Athos nach Resava kamen.³⁴ Die Vergleiche der Fresken in stilistischer wie ikonographischer Hinsicht beweisen einen engen Kontakt zur athonitischen Kunst und lassen auf einen engen Austausch schliessen.³⁵

In Griechenland kommt das Anapesonbild ausser auf dem Berg Athos einmal in Athen (Abb. 22, 59), dreimal im Despotat Morea (Abb. 27, 73, 78, 79, 80), einmal in Serres (Abb. 26,

25 Taft 1995c, 179–94; Lingas 1996, 155–68, bes. 167.

26 Laiou-Thomadakis 1980, 84–114. Laiou konnte zudem nachweisen, dass viele Mönche in dieser Zeit aus der Aristokratie stammten. Diese Mönche kannten sich in den liturgischen Fragen und zeitgenössischen, spirituellen Tendenzen sehr gut aus.

27 Živojinović/Kravari/Giros 1998, 24–25; Simić 2000, 187–92; Popović 1997, 266–84; Nicholl 1997, 285–308; Vukašinović 2016, 93–94.

28 Babić 1969, 50–54; Taft 1975, XXXVII, 200–03; Taft 1988, 190–94; Jordan/Morris 2012, 138–39; Savić 2016, 209–35; Vukašinović 2016, 94. Sava wurde ab 1206 Hegoumenos von Studenica. Von hier aus gelangten die Regeln in weitere serbische Klöster.

29 Taft 1995c, 191–94; Marinis 2014, 33; Vukašinović 2016, 96–97.

30 Dragojlović 1987, 133–36; Tarnanidis 1987, 137–41.

31 Vapheiadis 2019, 113–28.

32 Diese Angaben lassen sich den Chrysobullen von Milutin, einem Brief von Andronikos II. Paläologos (von 1308) sowie den Schriften des Danilo II. entnehmen. Hafner 1976, 181; Živojinović 1986, 60–72, 81; Dimitrova 2010, 25; Marković 2004, 63–132; Marković 2015, 29–76.

33 Gerstel 2003, 225–39; Cormack 2006, 113.

34 Simić-Lazar 2000, 151–53.

35 Kyriakoudis 1997, 95–98; Velmans 2006, 205; Tsigaridas 2007, 55.

69), einmal auf der Insel Chios (Abb. 32, 64) sowie achtzehn Mal auf Kreta (Abb. 23, 25, 39, 42, 101, 102, 104–107, 109, 119, 120, 124, 127, 132, 133, 134, 137, 139, 141, 142, 145, 146, 149, 152) vor. Damit muss Kreta als Sonderfall behandelt werden. Das Programm der Malereien im Parekklesion in der Omorphi Kirche in Athen wird vom symbolischen Gegenüberstellen neutestamentlicher sowie alttestamentlicher Szenen bestimmt (Abb. 59).³⁶ So wird auf dem östlichen Bogen vor dem Bema die Mission der Apostel mit dem liegenden Christus Anapeson konfrontiert. Das Anapesonbild in der Omorphi Kirche setzt nur einige Jahre nach dessen erstem Auftreten auf dem Berg Athos eine profunde Kenntnis der zeitgenössischen, spirituellen Strömungen sowie eine starke textliche Dependenz voraus. Das Bild, welches aufgrund seiner eindeutigen Koppelung an den *Epitaphios Threnos* als Zeugnis für die Richtigkeit der Orthodoxie gilt, wurde bewusst in dieses Programm eingefügt, als Athen zum Territorium der lateinischen Familie La Roche gehörte.³⁷

Auf der Insel Chios wird auch bereits kurz vor 1320 der Anapeson an prominenter Stelle über dem Eingang im Narthex platziert, nämlich in der Panagia in Kalamoti (Abb. 32, 64). Das frühe Auftreten des Anapesons im zweiten Jahrzehnt des 14. Jhs. beweist die bewusste Verteidigung der orthodoxen Religion zu einer Zeit, als Chios unter fremder Herrschaft war.³⁸

Unweit von Thessaloniki, in der Johanneskirche Serres, wurde der Anapeson in der Mitte des 14. Jhs. im Narthex des Johannesklosters platziert (Abb. 69). Die Verbindung dieses Klosters zum Berg Athos ist einfach nachzuvollziehen: Bereits der erste Gründer Ioannikos war ab ca. 1250 bis 1260 Mönch auf dem Berg Athos. Die Vorbildfunktion des Athos liegt zudem nicht nur wegen der topographischen Nähe auf der Hand, sondern auch aufgrund der ab 1345 hohen aristokratischen serbischen Stifter des Klosters. Unter ihnen ist Jelena Uglješa, die Frau des Despoten von Serres Jovan Uglješa, explizit als Sponsorin von mehreren Objekten im Hilandar-Kloster bekannt. Strukturell zeigt Serres Ähnlichkeit zu den Anlagen auf dem Berg Athos,³⁹ was sich auch für die ikonographischen Programme bestätigen lässt: Die Bilder sind an die spirituellen Tendenzen gebunden. In Serres werden dieselben Stifterporträts dargestellt wie in Lesnovo (Abb. 52): Stefan Uroš IV. Dušan und seine Familie. Das Anapesonbild wurde gemalt, als Serres zum serbischen Reich gehörte, die Ausführung und Kontextualisierung beweisen eine homogene Gruppe. Die unifizierte Liturgie resultiert in identischen Lösungen.

Zudem präsentieren drei Kirchen in Morea ein Anapesonbild. Das Bildprogramm der Peribleptoskirche in Mistra scheint sich stark an den liturgischen, zeitgenössischen Tendenzen orientiert zu haben, die vom Berg Athos in die Hauptstadt und die Zentren des Reiches ausstrahlten. Für die beiden anderen Ausstattungen – der Pantanassa ebenfalls in Mistra, sowie der Nikolaoskirche in Achragias in Lakonien – ist eine enge Abhängigkeit von der Peribleptoskirche nachgewiesen.

In Georgien sind Pilgerreisen und Kirchengründungen als Ausdruck besonderer Frömmigkeit während des ganzen Mittelalters populär, wie dies etwa bei der Gründung des Kloster Iviron auf dem Berg Athos im 10. Jh. nachvollziehbar ist.⁴⁰ Der Hl. Euthymios (955/60–1028), der lange Zeit Hegoumenos des Klosters war, übersetzte zahlreiche liturgische Texte aus dem Griechischen ins Georgische. Iviron wurde zu einem wichtigen Zentrum der byzantinisch-georgischen kulturellen Interaktion und der Verbreitung von Texten in georgischer Sprache. Der weitreichende Einfluss der Arbeit von Euthymios und den anderen gelehrten georgischen Mönchen auf dem Berg Athos während des 10. und 11. Jhs. führte dazu, dass Georgien den liturgischen Kalender von Konstantinopel und nicht länger die Riten von Jerusalem verwendete.⁴¹

36 Vasilake-Karakatsane 1971, 60–71, 124.

37 Die politisch, propagandistische Deutung des Bildes von Semoglou ist zu einseitig: Semoglou 2019/20, 103–04.

38 1304 erlangte Benedetto Zaccaria von Genua bis 1329 die Herrschaft über die Insel für seine Familie. Ballard 1977, 5–15; Gregory 1991, 423–23; Talbot 1991c, 2217–18.

39 Bakirtzis 1996, 53.

40 Lefort/Oikonomidis/Papachryssanthou 1985, 13–25; Cowe 1997, 341; Muskhelshvili 2013.

41 Metreveli 1996; Pahlitzsch 2003, 105; Constantinides 2007, 212; Martin-Hisard 1996, 239–40; Grdzeldize 2009. Zur «Byzantinisierung» der ekklesiastischen Literatur in Georgien: Rapp 2014, 231–34.

Eine weitere wichtige georgische Stiftung ausserhalb des Landes ist die Heiligkreuzkirche in Israel, die im 11. Jh. von Giorgi Prochore Shashveli neu gegründet wurde, nachdem er einige Zeit auf dem Berg Athos als Mönch gelebt hatte. Den Auftrag dazu bekam er vom Hl. Euthymios. Das Jerusalemer Kloster blieb auch in den darauffolgenden Jahrhunderten mit dem Berg Athos verbunden. Das nur noch fragmentarisch erhaltene Bildprogramm aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. zeigt unter anderem den Hl. Pachomios, wie er vom Erzengel Rafael das Emblem der monastischen Lehre überreicht bekommt, und auch ein Porträt des Hl. Euthymios. Diese Beispiele werden in einen engen Zusammenhang mit dem Berg Athos gebracht⁴² – was auch für das Anapesonbild gilt.⁴³ Die Verklärungskirche im Kloster Zarzma steht spätestens ab dem 10. Jh. unter dem Patronat der bedeutenden Prinzenfamilie Chordvanieli.⁴⁴ Einer der wichtigsten Vertreter dieser Familie, Georg Chordvanieli, pflegte engen Kontakt mit dem Kloster Iviron auf dem Berg Athos, wo dessen Sohn Tornike Mönch war.⁴⁵ Das Programm der Kirche zeigt direkte Parallelen zu jenen der athonitischen Klöster, so im Protaton, in Vatopedi und in Hilandar. Zarzma übte in ikonographischer wie stilistischer Hinsicht einen grossen Einfluss auf die späteren Malereien in Georgien aus.⁴⁶ Eine engere Verbindung zu Konstantinopel ist für die Erlöserkirche in Ts'alenjikha (1384–1396) zu bemerken, für deren Ausmalung der Künstler Manuel Eugenikos aus Konstantinopel verantwortlich war.⁴⁷

In Bulgarien wird ab dem 13. Jh. eine Fülle hesychastischer Schriften auf Bulgarisch übersetzt, wobei ein Höhepunkt im 14. Jh. mit dem Patriarch Euthymios von Turnovo (ca. 1320–1400) erreicht ist (Bulgarischer Patriarch von 1375–1393). Dieser hatte zuvor als Mönch einige Jahre auf dem Berg Athos verbracht und viele Texte ins Kirchenslawische übersetzt, insbesondere auch die Diataxis des Patriarchen Philotheos Kokkinos.⁴⁸ Die hohe Anzahl der bulgarischen Mönche auf dem Berg Athos im 14. Jh. garantierte eine Verbreitung des Hesychasmus und der relevanten Texte.⁴⁹ Das Programm der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44, 99), dem einzigen bulgarischen Beispiel mit einem Anapeson in byzantinischer Zeit, folgt deutlich athonitischen Vorbildern. In der Kirche werden zudem Theodosios von Turnovo und der Patriarch Euthymios prominent auf der Südmauer neben dem Patronsheiligen porträtiert, beide waren Anhänger des Hesychasmus.⁵⁰

Auch auf der Insel Kreta, die ab 1211 bis 1669 von den Venezianern besetzt wird, sind die ländlichen, architektonisch einfachen, klein proportionierten Kirchen Ausdruck des Widerstands der Inselbewohner gegen den katholischen Glauben.⁵¹ Während der venezianischen Herrschaft waren die einheimischen Orthodoxen der aggressiven Kirchenpolitik der lateinischen Eroberer ausgesetzt. Nachdem eine Delegation 1365 bei Johannes V. Paläologos, die auf die Wiedervereinigung mit Konstantinopel drängte, abgewiesen wurde, antwortete der Patriarch Philotheos Kokkinos mit einer Ermutigung, dem orthodoxen Glauben treu zu bleiben.⁵² Daher kann vermutet werden, dass die Schriften – insbesondere gerade die Diataxis – des hesy-

42 Gerstel 2003, 225–39; Gerov 2006a, 154–55.

43 Tzaferis nimmt sogar an, dass Maler aus dem Berg Athos in Jerusalem tätig waren. Tzaferis 1987, 12. Aufgrund der Übermalungen und Fehlstellen lässt sich dies nicht mehr feststellen.

44 Evseeva 1977, 7–8, 11–13; Mouriki 1981, 736, 747; Volskaja 1983, 10; Fyssas 2014, 137–41. Die Familie der Chordvanieli stammte aus Tao-Klarjeti, wo sie für ihre Gründungen (z. B. Oshki, 963–973) das Studios Typikon verwendeten, welches sie später auf dem Berg Athos für das Iviron einsetzten. Von da wirkte es wieder nach Georgien: Gviashvili 2021, 64–89.

45 Evseeva 1977, 13.

46 Fyssas 2014, 141.

47 Lordkipanidze 1977a, 1–17; Belting 1979, 103–14; Belting 2021, 26–41.

48 Taft 1975, XXXVII, 200–03; Bakalova 1975, 35; Taft 1988, 190–94; Kazhdan 1991c, 765–66; Taft 1995c, 193; Angelov 2011, 41–61. Zu den Übersetzungen: Hannick 1980b, 213–14.

49 Pavlikianov 2011, 253–66; Strezova 2014, 26–36.

50 Kazhdan 1991c, 765–66; Talbot/Kazhdan 1991, 2052–53; Angelov 2011, 41–44; Strezova 2014.

51 Lilie 2007, 14–16; Tsamakda 2012, 17–21; Maltezou 2013, 304–08.

52 Ioannidis 1984, 35; Borboudakis 2013/14, 113–14.

chastischen Patriarchen Philotheos Kokkinos auf der Insel bekannt waren.⁵³ Wie gesehen, lässt sich ein Zusammenhang zwischen seinen Werken und der liturgischen Aktualität herstellen, zu deren visuellen Äquivalenzen vor allem auch der Christus Anapeson gehört.

Die liturgischen Einrichtungen sowie die Bildprogramme reflektieren die zeitgenössische, religiöse Identifikation und sind ein konkretes Vermächtnis des kulturellen Lebens. Obgleich im reduzierten Bildprogramm der Fokus auf die wichtigsten Glaubensbekenntnisse – die Inkarnation sowie die Auferstehung – gelegt wurde, gewähren die Platzverhältnisse keine mannigfache Ausbildung von mehreren Zyklen.⁵⁴ Die ikonographischen Partikularitäten, der detaillierte Passionszyklus und auch die unterschiedlichen Stilrichtungen des 14./15. Jhs. finden Parallelen in der Kunst des serbischen Reiches.⁵⁵ Ab dem 16. Jh. ist von einigen hervorragenden kretischen Malern eine Tätigkeit in den Meteoraklöstern wie auch auf dem Berg Athos bekannt, wie etwa von Theophanus dem Kreter.⁵⁶ In einer von ihm signierten Kirche, dem Katholikon in Stavronikita, kommt auch ein Anapesonbild vor.⁵⁷

Alle genannten Regionen stehen mit dem Berg Athos in Verbindung, der als Modell diente. Letztendlich lässt sich nur mit der Analyse der relevanten Kirchenräume erklären, warum das Motiv des Anapesons im jeweiligen Programm erscheint.

6.1 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen auf dem Berg Athos

Das älteste bekannte Anapesonbild kommt aus dem Protatonkloster in Karyes (Abb. 1, 47). Ausgehend von einem bekannten Formular, welches die Inkarnation und die Passion vertreten konnte, generierte sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen, theologischen Doktrinen das Bild, welches den neuen Auffassungen gerecht wurde. Das Potential des Bildes ist seine Mehrdeutigkeit.⁵⁸ Etliche Sinnebenen können gleichzeitig evoziert werden und das Bild fügt sich integral in einen ikonographischen Kontext ein.

Die Darstellung wurde zwischen 1300 und dem 15. Jh. auf dem Berg Athos in den Programmen von vier Kirchen aufgenommen und in einem hier aufbewahrten Manuskript abgebildet. Zudem wird der Christus Anapeson in acht monumentalen Bildprogrammen aus dem 16.–18. Jh. integriert, die als Nachahmer des Protatonklosters gelten.⁵⁹ Dass das paläologische Bild auf die Monumentalmalerei der späteren Klöster auf dem Berg Athos einwirkte, beweist nicht nur der Denkmälerbestand, sondern wird auch von der *Hermeneia* bestätigt. Der Mönch und Maler Dionysios von Fournas vom Berg Athos (18. Jh.) fasst in seiner *Hermeneia* die Genesisstelle 49:9 als die Grablegung Christi auf und empfiehlt, diese mit dem Anapesonbild zu veranschaulichen.⁶⁰

53 Nachdem Philotheos Kokkinos Patriarch wurde, gewann seine Diataxis an Prestige, Einfluss und Verbindlichkeit. Taft 1975, XXXVII, 200–03; Taft 1988, 190–94.

54 Koukiaris 2004/05, 113–18.

55 Chatzidakis 1972, 136–48.

56 Signiert hat der Maler in der Kirche des Hl. Nikolaos Anapafasas (1527) in den Meteora, im Katholikon des Lavraklosters (1535) und im Katholikon des Stavronikitaklosters (1546) auf dem Berg Athos. Zu diesen sowie zu weiteren Zuweisungen: Chatzidakis 1969/70, 309–52; Chatzidakis 1986; Semoglou 2013, 175–76.

57 Chatzidakis 1986, 178, Abb. 133; Toutos/Fousteris 2010, 375–83. Der Anapeson ist im Tympanon über der Haupttüre an der Westwand dargestellt.

58 Zur Ambivalenz der Bilder in der byzantinischen Kunst: Maguire 1987, 10–11.

59 Siehe Kapitel 9.1.

60 *Hermeneia*, § 81, 205. Hetherington 1981, 30, 85; Kakavas 2008, 130–33. Zu den relevanten Stellen: Xydis 1961, 1024.

6.1.1 Karyes, Protaton (erstes Jahrzehnt 14. Jh.)

Das Kloster Protaton befindet sich in Karyes, dem administrativen Zentrum des Berg Athos und Regierungssitz des *Protos*, des obersten Mönches. Das Katholikon wurde bereits im 9. Jh. gegründet und gehört damit zu einer der ersten Kirchen auf dem Berg Athos.⁶¹ Das Kloster mit seiner langen Tradition ist ein wichtiges Zentrum für den Berg Athos und für die ganze orthodoxe Kirche.⁶² Am Ende des 13. Jhs. war die Kirche wahrscheinlich wegen eines Erdbebens in schlechtem Zustand. Eine Legende schildert allerdings, dass Truppen des Kaisers Michael VIII. Paläologos das Kloster abbrannten, weil die athonitischen Mönche sich gegen die Union mit der römischen Kirche stellten.⁶³ Sicher ist, dass unter dem nachfolgenden Kaiser Andronikos II. Paläologos die Kirche restauriert und mit Fresken ausgeschmückt wurde.⁶⁴

Die Architektur unterscheidet sich von den restlichen Kirchen auf dem Berg Athos. Der langgezogene, basilikale Grundplan endet im Osten in drei halbrunden Apsiden, im fast rechteckigen Naos ist ein Kreuz eingeschrieben, wobei in den Ecken abgeschlossene Kompartimente entstehen. Jene im Osten dienen als Pastophorien. Die Kirche besitzt ein Giebeldach und seit 1507 einen neuen Narthex.⁶⁵ Mamaloukos hat aufgrund der architektonischen Beobachtungen die Hypothese aufgestellt, dass eine grössere Renovation erst nach den katalanischen Überfällen ab 1309 ausgeführt wurde.⁶⁶

Stilistisch zeichnen sich die Malereien durch den monumentalen Charakter der Kompositionen, die hohe Plastizität der menschlichen Körper, die realistische Ausdrucksweise sowie die Luminosität der Farben, die leicht und fast transparent erscheinen, aus. Weite und tiefe Räume werden durch Landschaften und architektonische Hintergründe vermittelt. Hervorzuheben sind die vielen Grisaille-Ornamente in den imposanten Architekturdarstellungen.⁶⁷ Aufgrund dieser stilistischen Besonderheiten wurden die Malereien von der Forschung an das Ende des 13. Jhs. gerückt.⁶⁸ Kalomoirakes hat argumentiert, dass sie konkret auf Initiative des Patriarchen Athanasios I. während seiner ersten Amtszeit (1289–1293) entstanden und daher um ca. 1290 zu datieren seien.⁶⁹ Bereits Todić wies die Malereien dem Atelier um Michael Astrapas und Eutybios zu.⁷⁰ Bei den jüngsten Konservierungsarbeiten wurde unter der Figur des Hl. Merkurios die Unterschrift eines Künstlers entdeckt: ΕΥΤΥΧ[ΙΟΣ] oder ΕΥΤΥΧ[ΙΟΥ].⁷¹ Wie bereits Marković argumentierte, müsste diese Unterschrift zu Μιχαήλ Ευτυχίου zu ergänzen sein: Michael, Sohn des Eutybios.⁷² Damit würden die Malereien in die Phase gehören, als Michael Astrapas ohne seinen Vater tätig war.⁷³ Dies würde den stilistischen Unterschied zur Periblep-

61 Zur Gründung des Klosters: Morris 1996, 37–46; Ware 1996, 3–16; Krausmüller 2007, 63–86; Tsigaridas 2007, 41–62. Zu den monastischen Gemeinschaften auf dem Berg: Bryer/Cunningham 1996; Chryssochoidis 2013, 115–17.

62 Chryssochoidis 2003, 65–68.

63 Xyngopoulos 1956, 10.

64 Oikonomidis 1996, 99–111; Milliner 2012, 221–22; Vasilakeris 2013, 117–28; Vapheiadis 2019, 116; Semoglou 2019/20, 93–112.

65 Zur Architektur: Mylonas 1999, 15–37 (Er unterscheidet vom 9. Jh. bis heute sechs verschiedene Architekturtappen. Von 1955–1958 wurde die Kirche komplett restauriert). Vasilakeris 2007, 20–22. Es handelt sich um die einzige Kirche auf dem Berg Athos, die aus Bruchsteinen errichtet wurde.

66 Mamaloukos 2017, 11–12. Zu den katalanischen Überfällen: Laiou 1972, 190–91.

67 Mouriki 1995, 10; Tsigaridas 2003, 40–48. Zur Technik des Malers: Sotiropoulou/Bikiaris/Salpistis 2000, 91–110.

68 Spatharakis 1988, 42–44; Đurić 1991b, 38–39; Gouma-Peterson 1991, 113–15; Kalopissi-Verti 1999, 63–65; Teteriatnikov 1999, 104–06; Nelson 1999, 129; Tsigaridas 2003, 49, 52–58.

69 Kalomoirakes 1990, 73–104. Zu Athanasios I.: Laiou-Thomadakis 1980, 84–114; Talbot 2016, 127–367.

70 Todić 1987, 31–36.

71 Vapheiadis 2019, 115.

72 Marković 2010, 9–34; Marković 2015, 340–41.

73 Vapheiadis 2019, 117. Im Protaton oder eventuell im Katholikon in Lavra erscheint das Idiom von Michael Astrapas zum ersten Mal.

toskirche in Ohrid (1294/95) erklären, wo beide noch gemeinsam gearbeitet haben.⁷⁴ Unbestritten ist aber, dass mehrere Künstler im Protaton gemalt haben.⁷⁵ Vapheiadēs konnte einen zweiten Maler identifizieren, der als Hauptkünstler in der Kapelle des Hl. Euthymios der Demetrioskirche in Thessaloniki (1302/03) zu fassen ist.⁷⁶ Während Michael Astrapas den grössten Teil der Heiligenfiguren schuf, wo er auch seine Signatur hinterliess, malte der zweite Künstler die oberen Flächen der Kirche aus.⁷⁷ Diese neuen Erkenntnisse führen unweigerlich auch zu einer neuen Datierung, die nicht länger an das Ende des 13. Jhs. angesetzt werden kann.⁷⁸ Die Malereien wurden nach jenen in der Kapelle des Hl. Euthymios und vor jenen in der Georgskirche Staro Nagoričino (1312/13–1317/18) sowie dem Vatopedikloster (1311/12) geschaffen.⁷⁹ Wie oben bereits gesagt, tendiert die Architekturforschung zu einer Datierung ab 1309, was die Datierung der Malereien im Protaton zwischen 1309 und 1311 eingrenzen würde. Daraus schliesst Vapheiadēs, dass Michael Glabas Tarchaneiotēs auch für die Malereien im Protaton – unter dem Einfluss des Protos Athanasios (1306–1309) – als Patron in Frage kommt.⁸⁰ Auf den Part von Athanasios weist eventuell das prominent angebrachte Porträt seines Namensvetter, des Hl. Athanasios, auf der östlichen Seite neben der südwestlichen Öffnung des Protaton, durch welche die Mönche in den Naos gelangten.⁸¹ Aus stilistischen Kriterien sind die Malereien ins erste Jahrzehnt des 14. Jhs. zu datieren.

Neben dem etablierten Programm der mittelbyzantinischen Zeit sind in dieser Kirche mehrere ikonographische Themen zum ersten Mal dargestellt worden.⁸² Konventionell ist die Darstellung der Hodegetria in der Apsiskonche über einer Apostelkommunion und den zelebrierenden Kirchenvätern.⁸³ Das komplexe Programm des Naos verteilt sich vertikal auf vier Zonen unterschiedlicher Höhe.⁸⁴ Dabei ist das unterste Register, in dem stehende Heiligenfiguren dargestellt sind, mit 2,40 m das höchste. Die übergrossen Figuren der athonitischen Mönche, Asketen, Heiligen und Märtyrer beeinflussen die Perspektive des Gesamtkonzepts.⁸⁵ Darunter sind sieben Heilige aus der Geburtsstadt von Michael Astrapas, Thessaloniki, zu finden.⁸⁶ Ganz-

74 In dieser Kirche kommen die Unterschriften der beiden Malern zum ersten Mal vor. Hallensleben 1963, 22–25, 128–33, 148–52; Marković 2011, 119–43; Schellewald 2007, 277–97.

75 Xyngopoulos 1956, 17–21; Todić 1987, 24; Vassilaki 1999, 39–54; Vasilakeris 2007, 8–12; Vapheiadēs 2010, 115–17; Milliner 2012, 221–35.

76 Gouma-Peterson 1964; Gouma-Peterson 1976, 168–83; Gouma-Peterson 1978, 195–216; Gouma-Peterson 1991, 111–29; Gerstel 2003, 228–30; Mavropoulou-Tsioumi 2003, 89–96; Vapheiadēs 2019, 119–21, 125. Diese Kapelle wurde auf Initiative von Protostator Michael Glabas Tarchaneiotēs und seiner Frau Maria Palaiologina ausgeschmückt. Der Name des Künstlers hat sich in der langen Stifterinschrift nicht erhalten. Rhoby 2009, 199–202, n. 112.

77 Vapheiadēs 2019, 116–17.

78 Zur Datierung in die 90er Jahre des 13. Jhs.: Brockhaus 1924, 271–73; Millet 1927, Taf. 5–55; Xyngopoulos 1956; Velmans 1983, 205; Đurić 1991b, 37–81; Capuani/Paparozi 1997, 95–100; Vasilakeris 2007; Semoglou 2019/20, 93–112.

79 In Staro Nagoričino ist Michael Astrapas dank seiner Signatur sicher nachweisbar. Todić 1993; Todić 2001, 648.

80 Vapheiadēs 2019, 118–19, 125.

81 Toutos/Fousteris 2010, 53, 56, n. 322.

82 Kalomoirakes 1989/90, 219–20; Teteriatnikov 1999, 101–25. So findet sich beispielsweise ein ausführlicher Zyklus der Eothina Perikopen: Zarras 2006/07, 95–113; Zarras 2011, 358–60.

83 Zum Programm in der Apsis: Gerstel 1999, 101–02, Abb. 43–45.

84 Ausführlich zum Programm: Tsigaridas 2003, 23–63; Vasilakeris 2007. In den Transepten, wo die Wände tiefer sind, gibt es nur drei Register. Đurić 1991b, 65–81; Toutos/Fousteris 2010, 47–59.

85 Tomeković 1988b, 313–14; Đurić 1991b, 37–81; Tomeković 2011, 274–75. Wie überall auf dem Berg Athos wurden mit Ausnahme der Theotokos keine Frauen im Bildprogramm aufgenommen. Selbst Konstantin erscheint ohne Helena: Vasilakeris 2013, 117–28.

86 Demetrios, Nestor, Loupos, Paulus der Konfessor, Gregor von Dekapolis, David von Thessaloniki und Alexander von Pydna oder von Thessaloniki. Zum ersten Mal zur Bestimmung von Thessaloniki als Herkunftsort von Eutychios und Michael Astrapas: Kissas 1974, 35–37. Zum Zusammenhang zwischen den Künstlern und den Heiligen: Todić 1987, 22–23; Todić 2001, 652–62.

figurige Propheten besetzen die beiden seitlichen Laibungen im Naos. Im obersten Register sind im Naos zudem Vorfahren Christi (von Adam bis Josef) abgebildet, sowie im dritten Register im Naos und auf gleicher Höhe im zweiten Register in den Seitenschiffen die zwölf Apostel.⁸⁷ Dargestellt wurde auch Pachomios (ca. 290–346), der ein charismatischer Führer von mehreren zönotischen Klöstern in Ägypten und Autor der ersten klösterlichen Verfassung war.⁸⁸ Er wird als Greis mit langem, grauem Bart und Megaloschema porträtiert. Das Bild des Heiligen mit dem Erzengel Rafael, von dem er ein Mönchsgewand und den Auftrag bekommt, Klöster zu gründen und den Gläubigen Unerschrockenheit zu lehren, erscheint selten in der byzantinischen Kunst. Es kommt zum ersten Mal auf dem Berg Athos vor und später in einigen Kirchen im serbischen Reich und in Griechenland.⁸⁹

Der vor Pachomios stehende Engel präsentiert in seiner linken Hand eine Schriftrolle mit einem Epigramm. Diesem Bild zugrunde liegt der erstmals in der *Historia Lausiaca* aufgenommene Bericht, nach welchem Pachomios ein Engel erschien, der ihm den Auftrag zur Gründung eines Klosters erteilte.⁹⁰ Später fand diese Episode auch Eingang in die jüngeren Viten des Heiligen. Die Popularität im 14. Jh. ist darauf zurückzuführen, dass die Begegnung zwischen Pachomios und dem Engel im Rahmen des Hesychasmus eine gewisse Bedeutung bekam. Sie war ein Modell für die palamitische Auffassung, dass der Mensch mit der Göttlichkeit mittels der Liturgie in Kontakt treten konnte.⁹¹

Hervorzuheben ist auch das Porträt des Ioannis Klimakos im Narthex der Kirche.⁹² Der Hl. Ioannis Scholastikos oder Klimakos (ca. 579–659)⁹³ lebte etwa 30 Jahre als Anochret in Tola am Fusse des Berg Sinai, bis er schliesslich zum Hegoumenos des Sinaikloster ernannt wurde.⁹⁴ Der Mönch Daniel aus der benachbarten monastischen Siedlung Raithu verfasste seine Vita.⁹⁵ Ausgehend von der Vision Jakobs (Gen. 28:10–13) resümiert und reflektiert Ioannis Klimakos in seinem asketischen, sehr populären Werk «Paradiesleiter» die Erfahrungen der Wüstenväter. Er präsentiert unsystematisch die zu vermeidenden Laster und erstrebenswerten Tugenden in dreissig Kapiteln (in Anlehnung an die dreissig Jahre des verborgenen Lebens Christi), die jeweils als Grade oder Stufen auf einer Leiter zur Erlangung des Heils und der Seelenruhe (Apathie) bzw. zu den nachdrücklichsten Tugenden Glaube, Hoffnung und Agape führen.⁹⁶ Obschon im 7. Jh. geschrieben, erhielt das Werk ab dem 11. Jh., als die Mystik populär wurde, einen grossen Bekanntheitsgrad in den monastischen Gemeinschaften.⁹⁷ Ioannis Klimakos wird wie

87 Đurić 1991b, 37–81; Tsigaridas 2003, 33–60.

88 Đurić 1991b, 53, 74, Abb. 10; Gould 1986, 15–24; Trilling/Kazhdan, 1549–50.

89 Gerstel 2003, 225–39; Gerov 2006a, 154–55. Beispiele dazu lassen sich etwa im Hilandarkloster, in der Panagia Olympiotissa in Elasson (erste Hälfte 14. Jh.), in der Peribleptoskirche in Ohrid (1295), in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1312/13–1317/18), in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24), in der Johanneskirche in Serres, in der Heiligkreuzkirche in Jerusalem, in der Transfigurationskirche in Zarzma und in der Himmelfahrtskirche in Ravanica (Ende 14. Jh.) finden. Maguire 1996, 68–69; Tomeković 2011, 27, 242, Abb. 67 (Georgskirche in Staro Nagoričino). Öfters wird Pachomios frontal und alleine gezeigt.

90 Die Engelsregel wurde um 420 von Palladios veröffentlicht. Rhoby 2009, 81, 136–37.

91 Meyendorff 1970, 226–32; Meyendorff 1975, 98; Velmans 2006, 186, 204–05.

92 Đurić 1991b, 55; Tsigaridas 2003, 36–37; Toutos/Fousteris 2010, 49, n. 55. Klimakos wird ab dem 11. Jh. in der Monumentalmalerei dargestellt. Tomeković 2011, 47, 237–38, Abb. 47–48, 98, 107–08.

93 Zecher 2015, 31–33. Ball schlägt andere Lebensdaten (525–605) vor: Ball 2011, 10, 22 Anm. 12.

94 Kazhdan/Nelson 1991, 1060.

95 Daniel war ein Zeitgenosse von Ioannis Klimakos. Zur Vita des Ioannis Klimakos sowie zu Daniel von Raithu: Duffy 1999, 1–17; Müller 2006, 585–601.

96 S. Joannes Climacus, *Scala Paradisi*, PG 88, col. 632–1209. Edition: Luibheid/Russel/Ware 1982. Zur Bedeutung des Werks: Duffy 1999, 1–17; Hunt 2012, 79–92; Zecher 2015.

97 Die Mystik erlebte im Anschluss auf Simeon der Theologe um das Jahr 1000 in Konstantinopel eine Blüte. Er förderte den individuellen Weg zur Erlösung. Martin 1954, 156–60; Belting 1990, 305; Perl 1998, 49–55; Cormack 2006, 114.

Pachomios als einer der Vorläufer für die hesychastische Lehre des 13. und 14. Jhs. angesehen.⁹⁸ Im Malerhandbuch des Dionysios von Fournä wird die physische Erscheinung von Johannes als alt und mit langem Bart beschrieben,⁹⁹ sein Gedenktag ist im *Synaxarium Constantinopolitanum* während der Fastenzeit auf den 30. März festgelegt.¹⁰⁰

Den Nukleus des Programms im Naos bildet das Dodekaorton mit zwölf Festszenen, die im zweiten Register im Naos platziert wurden. Supplementär kommen in den Transepten, auf derselben Höhe wie die Festszenen, ein ausführlicher Passionszyklus mit nachösterlichen Szenen, eine Folge von Wundern,¹⁰¹ ein Pfingstzyklus mit sieben Episoden¹⁰² sowie drei Geschehnisse aus dem Leben der Theotokos hinzu. Diese sind in den vier Jochen bzw. in den beiden Nebenschiffen untergebracht. Der mariologische Zyklus umfasst drei Szenen: die Koimesis, die Geburt der Maria und ihre Präsentation im Tempel.¹⁰³ Während die letzten beiden Szenen im Süddarm auf der West- bzw. Ostmauer aufgenommen wurden, besetzt die monumentale und detailreiche Darstellung der Koimesis das dritte Register der Westwand.¹⁰⁴ Dabei handelt es sich um die grösste Komposition in dieser Kirche. Der ausserordentliche Raum, der der Himmelfahrt von Maria zugestanden wird, verwundert nicht, da die Kirche diesem Fest geweiht ist.¹⁰⁵ Neben der Komposition stehen auf der Nord- und der Südmauer die beiden wichtigsten Hymnographen in Bezug auf dieses Hochfest: Johannes Damaskus und Kosmas Melodos.

Direkt mit der Theotokos zu verknüpfen sind ausserdem die drei alttestamentlichen Präfigurationen im nordöstlichen Joch bzw. in der Prothesis: die Jakobsleiter, die Bundeslade¹⁰⁶ und der brennende Busch.¹⁰⁷ Ausserdem wurde die Büste von Andreas von Kreta, eines bekannten Autors der Kanones über die Präfigurationen der Theotokos,¹⁰⁸ in der Prothesis platziert.¹⁰⁹ Diese Bilder beweisen die wichtige Rolle der hymnographischen und liturgischen Texte für die Organisation der paläologischen Programme.

Für die sinnkonstruierende Kontextualisierung des Anapesonbildes ist insbesondere der Passionszyklus relevant, der im zweitobersten Register auf der Süd-, West- und Nordwand aufgenommen wurde. Die Bildprogramme des 14. Jhs. bestätigen die zunehmende Bedeutung

98 Meyendorff 1988, 158–59; Gerstel 2003, 225–39; Velmans 2006, 204–05, 217–18; Blum 2009, 130–39; Ševčenko 2009b, 39.

99 *Hermeneia*, § 164. Hetherington 1981, 60.

100 Delehay 1902, col. 571–74; Kirchhoff 1937, 109–24; Bertonière 1997, 91–93.

101 Gouma-Peterson 1978, 198–216; Vasilakeris 2007, 99–115. Die Wunderzyklen in den paläologischen Kirchen dienen weniger der Narration als vielmehr der Betonung der Göttlichkeit Christi.

102 Es handelt sich dabei um sieben Szenen aus den Evangelien, die im *Pentekostarion* verlesen werden. Chairete, Christus unterrichtet die Juden, die Vertreibung aus dem Tempel, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Heilung des Blinden, Christus und die Samariterin und Mid-Pfingsten. Die relevanten Textstellen liefern symbolische Referenzen auf die Grabesruhe bzw. auf die Auferstehung und/oder unterstreichen die Bedeutung des heilenden Wassers. Dies könnte damit zusammenhängen, dass die Taufe an Pfingsten gefeiert wurde (der kreuzförmige Brunnen der Samariterin in der Mitte des Bildes ist ausserdem einem Taufstein nachempfunden). Interessant ist auch die Präsenz von vier Anargyroi im südwestlichen Eckraum (Kosmas, Damianos, Panteleimon und Nikolaos). Đurić 1991b, 57; Tsigaridas 2003, 30–31, Abb. 89. Zum *Pentekostarion*: Getach 2009, 261–318.

103 Lafontaine-Dosogne 1992, 45; Grozdanov 1997, 55–64; Vasilakeris 2007, 152–57.

104 Millet 1927, Taf. 30–31; Đurić 1991b, 43–44; Tsigaridas 2003, 31–33, Abb. 123–27.

105 Đurić 1991b, 45. Die meisten Kirchen auf dem Berg Athos sind der Theotokos geweiht.

106 Zur Bedeutung der Präfigurationen der Jakobsleiter und der Bundeslade in Bezug auf die mariologische Glorifikation: Kniazeff 1990, 168–71; Studer-Karlen 2019, 124–25. Wie Jakob von Gott ausgewählt wurde, gehört die Muttergottes zu den Auserwählten, um den Heilsplan zu vollenden.

107 Đurić 1991b, 44; Tsigaridas 2003, 32–33. Die Präfiguration des brennenden Busches in Bezug auf die jungfräuliche Geburt wird im siebten sowie im dreizehnten Epigramm des Manuel Philes diskutiert: Talbot 1994, 148–50, 158–60. Die Assoziation der Jungfrau als Berg, Busch oder Quelle ist bereits aus zahlreichen hymnographischen und homiletischen Texten bekannt (z. B. S. Germanus Archiepiscopus, Oratio 3, PG 98, col. 308A).

108 Kazhdan 1999, 37–54; Mellas 2020, 114–40.

109 Đurić 1991b, 44; Tsigaridas 2003, 32–33.

dieses Zyklus.¹¹⁰ Nicht nur wird die Narration mittels der Multiplikation der Szene gesteigert, sondern die Szenen werden auch mit vielen sinnstiftenden und symbolischen Details ausgeschmückt und dadurch dramatisiert. Die Passionsszenen im Protaton lassen sich entsprechend den Riten in der Osterwoche in zwei Gruppen unterteilen. Dabei sind im Südarmlarm die Momente aufgenommen, die am Gründonnerstag stattfinden (letztes Abendmahl, Fusswaschung, das Gespräch zwischen Christus und den Aposteln nach der Fusswaschung, Christus in Gethsemane, der Judasverrat, Christus vor Hannas und Kaiphas, die Handwaschung des Pilatus).¹¹¹ Im Nordarm kamen jene Szenen zur Darstellung, die mit dem Karfreitag und der Kreuzigung in Bezug stehen (Kreuzweg, Abnahme vom Kreuz, Josef von Arimathäa bittet Pilatus um den Leichnam Christi, die Grablegung und die Beweinung). Besonders interessant ist die Beobachtung, dass der Prophet Jeremias mit einer offenen Rolle, auf welcher ein Teil seiner Prophezeiung geschrieben steht (Jer. 11:19), am Nordbogen direkt neben der Kreuzwegszene dargestellt ist.¹¹² Sein Text wird im *Orthros* am Gründonnerstag verlesen.¹¹³ Die Szene des bittenden Josefs von Arimathäa kommt im Protaton zum ersten Mal vor. Die Simultanität der Integration dieser Begebenheit in den Zyklus und der Auflebung des Ritus des *Epitaphios Threnos* auf dem Berg Athos ist bemerkenswert. Das beim Ritus mitgeführte Parament – der *Epitaphios* – steht symbolisch für das Grabtuch Christi, mit welchem Josef von Arimathäa den Leib Christi umhüllte (Mt. 27:59).¹¹⁴ Auf diese Episode wird während dem *Epitaphios Threnos* am Karfreitag nach dem *Apodeipnon* mit dem Troparion *Oh edler Josef* konkret Bezug genommen.¹¹⁵

In diesen Zusammenhang gehört auch das Anapesonbild, das die Grabesruhe antizipiert und die beiden Teile des Passionszyklus koppelt.¹¹⁶ Es ist im Naos über dem Eingang zum Narthex direkt unter der monumentalen Koimesis platziert.¹¹⁷ Wie bereits von Maguire aufgezeigt, werden in den byzantinischen Kirchen die Koimesis sowie die Geburt Christi einander gegenübergestellt, um die Inkarnation Christi zu betonen.¹¹⁸ Dem Anapesonbild, dem die Mehrdeutigkeit der Inkarnation, der Passion sowie der Auferstehung immanent ist, kommt in Kombination mit der Koimesis dieselbe Bedeutung zu. Damit wird das Anapesonbild mehreren Anforderungen gerecht: Es verknüpft die beiden Teile des Passionszyklus narrativ und simultan – symbolisch basierend auf dem Ritus des *Epitaphios Threnos* –, antizipiert die Grabesruhe und betont zudem mit der Platzierung unter der Koimesis die Inkarnation. Des Weiteren ist mit dem Anapeson der auferstandene Christus gezeigt, der hier mit der Auferstehung seiner Mutter parallelisiert wird.

Unter dem Anapesonbild neben der Tür sind übergross die Erzengel Michael mit Schwert und Gabriel mit offener Buchrolle dargestellt (Abb. 47).¹¹⁹

110 Tsigaridas 2003, 28; Vasilakeris 2007, 164–80; Zarras 2016, 270–72; Toutos/Fousteris 2010, 49, 54–55.

111 Zu diesen Themen, denen am Gründonnerstag gedacht wird, den korrespondierenden Lesungen: Andronikof 1985, 150–57.

112 Tsigaridas 2003, 29, 34, Abb. 60; Toutos/Fousteris 2010, 49, n. 126. Zum Prophetenbild als liturgischer Bildkommentar: Schnitzer 1996, 240–42.

113 Andronikof 1985, 154. Bei der Prophezeiung (Jer. 11:18–23; 12:1–5, 9–11, 14–5) handelt es sich primär um eine Erinnerung an die göttliche Gerechtigkeit, die das universale Heil vor Augen hat.

114 Simeon von Thessaloniki interpretiert bei seiner Beschreibung der Prothesis den *Epitaphios* als Leichentuch Christi: Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De sacra Liturgia*, PG 155, col. 288A. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 185, 235. Zum Text: Bornert 1966, 248–51; Taft 1975, 219.

115 Taft 1975, 245; Gounelle 2008, 52–53.

116 Millet 1927, Taf. 30, 50–51; Pallas 1965, 181; Todić 1994, 135; Tsigaridas 2003, 29; Toutos/Fousteris 2010, 49, n. 175; Semoglou 2019/20, 95, Abb. 2, 3.

117 Die ursprünglichen Fresken an der Westwand über der Koimesis sind nicht erhalten geblieben.

118 Maguire 1994, 68–83.

119 Millet 1927, Pl. 30.1; Tsigaridas 2003, Abb. 2–3; Semoglou 2019/20, 93, Abb. 2. Leider lässt sich nicht mehr erkennen, was auf der Buchrolle von Gabriel geschrieben stand.



47 Berg Athos, Karyes, Kloster Protaton. Naos, Westwand. Roger le Baron (1918): <https://athosweblog.files.wordpress.com/2013/12/3engelen-le-baron.png> [18.8.21].

Ihr Bezug zum Anapeson ist allerdings umstritten.¹²⁰ Gemäss den Ausführungen in der *Hermeneia* des Dionysios von Fournä zur Anordnung der Engel am Kirchenportal wenden sich die Engel eindeutig dem Eintretenden zu.¹²¹ Das muss aber nicht heissen, dass die Engel nicht auch gleichzeitig bewusst die Christusfigur flankieren sollten. Haustein-Bartsch sprach sich gegen eine Verknüpfung mit dem Anapesonthema aus, da die Engel bei diesen Szenen sonst vornehmlich Passionsinstrumente und selten eine Buchrolle, wie hier Gabriel, präsentieren würden.¹²² Durch den Vergleich mit dem wachsamem Löwen kommt dem Christus Anapeson an diesem Anbringungsort auch eine Schutzfunktion für den Eingangsbereich zu – eine Aufgabe, die er mit den Erzengeln gemein hat.¹²³

Vor blauem Grund ruht Christus Emmanuel auf einer purpurfarbenen Matratze, die am unteren und oberen Teil mit einem goldenen Band verziert ist (Abb. 1).¹²⁴ Mit seinen offenen Augen fixiert er den Betrachter,¹²⁵ hinter seinem Kopf ist ein verzierter Kreuznimbus zu sehen. Den Kopf hat er auf seinen

rechten Ellbogen gestützt. In der auf seinem leicht angewinkelten linken Bein ausgestreckten Linken hält er eine Buchrolle. Gekleidet ist Christus in einen weissen, bestickten Chiton, der von einem hellblauen Band um den Bauch und über beiden Schultern zusammengehalten wird. Sein Rücken wie seine Beine werden bis zu den Füßen mit einem goldfarbigen Himation locker bedeckt. Christus trägt Sandalen. Über seinem Kopf ist die Inschrift IC XC erhalten, ansonsten fehlt eine weitere Bildlegende, wie bereits oben ausgeführt.¹²⁶

Im Protaton erscheint das Anapesonbild ohne Begleitfiguren einfach, harmonisch und kompakt.¹²⁷ Ikonographisch verweist nichts auf seine Mehrdeutigkeit, dem verwendeten Christustypus waren allerdings Aussagen zur Inkarnation und Passion eigen. Die programmatische Umgebung integriert das Bild in die Leidensgeschichte Christi und unterstreicht den ihm immanenten Aspekt der Erlösung. Nur der Passionsritus, mit dem die dargestellten Szenen im Süd- und Nordarm korrespondieren, fügt die Bilder im Raum zu einem Ganzen. Während der

120 Während Vasilake-Karakatsane (Vasilake-Karakatsane 1971, 70) nur den betenden Engel mit dem Anapeson in Verbindung bringt und in Michael den Wächter des Eingangs erkennt, setzt Pallas (Pallas 1965, 181–82) beide Engel mit dem zwischen ihnen dargestellten Christus Anapeson in Beziehung.

121 *Hermeneia*, § 205. Hetherington 1981, 85; Scholz 1989, 113–40, bes. 116.

122 Haustein-Bartsch 1999, 221–23.

123 Hadermann-Misguich 2005b, 225–26.

124 Tsigaridas 2003, 29.

125 Teteriatnikov 1999, 109–11. Teteriatnikov zeigt auf, dass die beiden das Templon flankierenden Ikonen Christi und der Theotokos den Betrachter anschauen und setzt dies mit den Lehren der spirituellen Väter des Athos, besonders mit dem Hl. Athanasios und dem Hl. Theoleptus von Philadelphia, in Beziehung. Diese betonten in ihren Schriften die Wichtigkeit des direkten Kontakts mit Christus. Für den Anapeson gilt dies aber nicht nur im Protatonkloster, er schaut in den häufigsten Fällen den Betrachter direkt an. Zum Templon und den Proskynetaria in dieser Kirche im Vergleich zu weiteren athonitischen Beispielen: Melvani 2014, 308–09, Abb. 6, 9, 13.

126 Mit Hilfe von Infrarot-Reflektographie konnte nachgewiesen werden, dass links vom Kopf in späterer Zeit eine Restaurierung ausgeführt wurde, die in die Jahre 1955–1958 gehört. Eine Inschrift wird nicht identifiziert. Sotiropoulou, Bikiaris/Salpistis 2000, 91–110.

127 Semoglou argumentiert, dass die isolierte Darstellung ohne Begleitfiguren mit der monastischen Umgebung zu tun haben könnte. Der Anapeson wird allerdings in vielen Klöstern von der Theotokos oder Engeln begleitet. Semoglou 2019/20, 97.

Zeremonie des *Epitaphios Threnos* wird beim Haupteingang, also direkt unter dem Anapeson, eine Station eingelegt, wo die relevanten Textstellen verlesen werden.¹²⁸ Neben der vieldeutigen Qualität des Einzelbildes im Sinne seiner polyvalenten Lesbarkeit, die aus seiner Einbindung in den komplexen Ausstattungszusammenhang und seiner simultanen Zugehörigkeit zu mehreren Bildelementen resultiert, enthüllen die Zusammenstellung und Platzierung des Bildes eine enge Bindung an den rituellen Funktionsraum.

Semoglou hat jüngst die These geäußert, dass das Bild im Protaton einen Kommentar über die Geburt des Sohnes von Michael VIII. Paläologos, Andronikos II., visualisieren könnte, die auf einen Ostersonntag fiel.¹²⁹ Aufgrund der aufgezeigten liturgischen Relevanz kann eine Verhandlung des Anapesonthemas als primär propagandistisches Bild mit ideologischem Anstrich in Zusammenhang eines isolierten Ereignisses ausgeschlossen werden.

6.1.2 Vatopedi, Verkündigung Maria (1311/12)

Das Katholikon im Kloster Vatopedi ist der Verkündigung Maria gewidmet.¹³⁰ Einer Legende nach wurde das Kloster bereits unter Konstantin I. oder dann unter Theodosios I. gegründet.¹³¹ Es war wichtig, die imperiale Stiftung zu betonen. Dieser erste Bau soll im 10. Jh. von Piraten zerstört worden sein.¹³² Mit dem Ziel, die durchgehende Existenz des Klosters zu beweisen, erzählt eine zweite Legende, dass an derselben Stelle das Kloster im 10. Jh. von Athanasios, Nikolaos und Antonios, die 938 von Adrianopolis als Mönche auf den Berg Athos gekommen waren, wieder errichtet worden sei.¹³³ Das erste bekannte Dokument, welches das Kloster betrifft, datiert allerdings erst in das Jahr 985, als der Hegoumenos Nikolaos im Januar desselben Jahres am Konzil von Karyes für das Kloster unterschrieb. Da die Unterschrift des Hegoumenos in einem Dokument von 972 noch fehlte und er zudem das Dokument von 985 ganz am Schluss signierte, lässt sich ableiten, dass das Kloster Vatopedi wohl um 980 gegründet worden ist.¹³⁴ In der Folge erlebte das Kloster eine Blüte und stieg in der Rangordnung der Klöster auf dem Athos an die zweite Stelle auf.¹³⁵ Ab 1191 bzw. 1197 weilten Sava und sein Vater Stefan Nemanjić als Mönche in diesem Kloster, welches sie reich beschenkten.¹³⁶ Mit dem Eintritt von Gregor Palamas (1296/96–1359)¹³⁷ ca. 1316 in dieses Kloster entwickelte sich Vatopedi zum wichtigsten Zentrum des Hesychasmus.¹³⁸ Das Porträt von Gregor Palamas im Diakonikon der zum Kloster gehörigen Kapelle, die den Hl. Anargyroi geweiht ist, wurde wohl um 1371 angebracht.¹³⁹ Pala-

128 Pallas 1965, 40; Taft 1975, 192, Anm. 51; Belting 1980/81, 14–15; Taft 1980/81, 50; Belting 1981, 195–96; Schellewald 2013, 326.

129 Semoglou 2019/20, 98–110.

130 Mylonas 2000, 1: 105–10; 2: 84–99.

131 Mamaloukos 1996, 115–16; Sofragiu 2012, 233–34.

132 Diese legendären Geschichten werden in mehreren Manuskripten des Klosters erwähnt, wovon das älteste ins 11. Jh. gehört. Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 3–5.

133 Oikonomidis 1998, 344–53; Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 5–8.

134 Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 9, Taf. XVII, XVIII. Zur Geschichte des Klosters: Oikonomidis 1998, 344–53.

135 Dies wird im Typikon des Konstantin IX. Monomachus genannt. Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 10–12.

136 Marković 2016, 57–58. 1198 gründen sie das serbische Kloster Hilandar auf dem Berg Athos.

137 Zum Leben von Gregor Palamas: Meyendorff 1974a, 71–118.

138 Talbot/Cutler 1991c, 2155–56; Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 312.

139 Gerstel 2003, 235–38, Abb. 19; Todić 2007, 144–45, Abb. 1; Tomeković 2011, 255, 237. Es handelt sich hierbei um eines der ältesten Porträts von Gregor Palamas überhaupt. Die Beischrift nennt ihn «Der neue Chrysostomos». Toutos/Fousteris 2010, 150, n. 121. Im Exonarthex des Katholikons wird Palamas 1819 ebenfalls dargestellt. Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 56. Etwas früher als in Vatopedi wird er im Vlatadon Kloster in Thessaloniki (1339) porträtiert: Gerstel 2003, 237, Abb. 14, 15.

mas hat kurze rötlich-braune Haare sowie einen kurzen Bart, und seine Kleidung zeichnet ihn als kirchlichen Würdenträger aus.¹⁴⁰

Architekturtypologisch ist das Katholikon (13,50 m x 21,10 m) eine Verschmelzung einer Kreuzkuppelkirche mit dem Dreikonchenbautypus.¹⁴¹ Im Westen sind dem Naos ein Esonarthex (Mesonyktikon) sowie ein Exonarthex (Lite) vorgelagert. An der Südseite des Mesonyktikons befinden sich die sog. Gräber der Gründer.¹⁴² Ebenfalls im 11. Jh. werden zwei Kapellen seitlich der Vorhallen angefügt.¹⁴³

Im Katholikon sind die einzigen Mosaiken auf dem Berg Athos erhalten geblieben.¹⁴⁴ Diese datieren zwischen dem 11. und dem beginnenden 18. Jh. Einige wenige Malereien konnten dem 12. Jh. zugewiesen werden.¹⁴⁵ Ein grösseres Ensemble an Fresken im Bema, im Naos sowie im Exonarthex (Lite) gehören in das beginnende 14. Jh.¹⁴⁶ Gemäss einer Inschrift im Exonarthex sollen die Malereien dort mit der finanziellen Unterstützung des Mönches oder Priesters Arsenios in den Jahren 1311/12 nach den katalanischen Überfällen ausgeführt worden sein.¹⁴⁷ Diese Malereien wurden in nachbyzantinischer Zeit übermalt.¹⁴⁸ Nach der Restaurierung ab 1989 kamen die früheren Fresken grösstenteils wiederum zum Vorschein.

Viele der Malereien im Naos und besonders im Exonarthex lassen sich stilistisch wie kompositionell mit jenen im Protaton vergleichen.¹⁴⁹ Auffallend sind dabei die markanten Konturen der Figuren, ihre plastische Modellierung und die akzentuierten wie expressiven Gesichtstypen, die zumeist mit fein ausgearbeitetem Kopf- und Barthaar umgeben werden. Die Abstufung der Farben endet bei vielen weissen Flächen, die Bewegungen der Figuren sind intensiv. Der Aufbau der Kompositionen, wenn auch mit vielen Personen und einer reichen Hintergrundszenerie ausgestattet, ist ausgewogen und strukturiert.¹⁵⁰ Die nächste stilistische Parallele ist in der Sveti Niketas in Čučer zu finden, die um 1322 von Michael Astrapas ausgemalt wurde.¹⁵¹ Dank dieser engen stilistischen Verwandtschaft wurden die Malereien im Vatopedikloster denselben Künstlern zugeschrieben, obwohl hier keine Unterschrift vorhanden ist.¹⁵² Vapheiadēs konkretisiert, dass der Künstler, welcher das Lite ausgemalt hatte, in der Werkstatt von Astrapas tätig war.¹⁵³

140 Dagegen wird er im Malerhandbuch mit weissem Bart und weissem Haar beschrieben: *Hermeneia*, § 154. Hetherington 1981, 54. Zur Geschichte des Klosters: Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001; Lefort/Kravari/Giros/Smyrlis 2006; Lefort/Kravari/Giros/Smyrlis 2019.

141 Burridge 1976, 187–98; Mamaloukos 1996, 113–19; Mamaloukos 1998, 166–75; Pitarakis 2001, 39–40; Theocharides 2007, 100–02.

142 Mamaloukos 1996, 115–16; Pazaras 1998, 180–82; Pitarakis 2001, 42–43. Die archäologischen Funde bestätigen, dass zumindest zwei der drei Gründer (Nikolaos und Athanasios) mit diesen Gräbern in Verbindung gebracht werden können.

143 Pitarakis 2001, 42. Die nördliche Kapelle ist dem Hl. Demetrios geweiht und die südliche dem Hl. Nikolaos.

144 Steppan 1994, 87–122; Capuani/Paparozi 1997, 120–21; Tsigaridas 1998, 220–33; Pitarakis 2001, 446; Sofragiu 2012, 235–37.

145 Pitarakis 2001, 47.

146 Sofragiu 2012, 240–41.

147 Die originale, heute nicht mehr erhaltene Inschrift wird 1819 reproduziert: Millet/Petit 1904, 14, n. 48; Pitarakis 2001, 46–47; Vapheiadēs 2019, 121. Es lassen sich zwei Hauptmaler identifizieren.

148 Zum Programm: Đurić 1978, 31–62; Capuani/Paparozi 1997, 120–21; Tsigaridas 1998, 233–84; Pitarakis 2001, 47–50. Die jüngere Schicht wurde 1760 angebracht.

149 Tsigaridas 1998, 233–84; Tsigaridas 2003, 58–59; Tsigaridas 2007, 50–51; Vapheiadēs 2019, 121–22.

150 Zum expressiven Stil der Fresken: Mouriki 1995, 12.

151 Schellewald 1996, 346–49; Dimitrova 2010, 26–27; Marković 2010, 9–34.

152 Tsigaridas 1998, 233–84; Tsigaridas 2003, 58–9; Tsigaridas 2007, 50–51.

153 Vapheiadēs 2019, 122.

Die Malereien im Naos zeigen neben vielen Heiligenfiguren¹⁵⁴ Episoden aus dem Leben der Theotokos¹⁵⁵ und einen Festtagszyklus. Mehrere Szenen folgen der Eothina Perikopen.¹⁵⁶ Die einzelnen Szenen sind jeweils von einem Rahmen eingefasst. Im oberen Register des Exonarthex ist ein ausführlicher Passionszyklus mit vierzehn Szenen in einem kontinuierlichen Fries platziert.¹⁵⁷ Der die Narration des Zyklus fördernde kontinuierliche Fries gilt als Novum.¹⁵⁸ Passionsszenen, die im Naos beim Festzyklus bereits integriert wurden, erscheinen hier ein zweites Mal im Kontext des Passionszyklus, so die Fusswaschung, das letzte Abendmahl, die Threnosscene und die Anastasis. Der Zyklus im Narthex beginnt auf der Nordwand mit dem letzten Abendmahl, danach werden die Fusswaschung und das Gespräch zwischen Christus und seinen Jüngern abgebildet. Auf der Ostwand sind das Gebet in Gethsemane, der Judasverrat und Christus, der zum Prätorium geführt wird, dargestellt. Darauf folgt die Flagellation. Als Innovation für das Vatopedikloster gilt auf der Südwand die Szene der Vorbereitung des Kreuzes.¹⁵⁹ Der Passionszyklus nimmt zudem die für diese Zeit seltene Szene der Abnahme vom Kreuz auf, die kurz davor bereits im Protaton zur Darstellung gekommen ist. Darauf folgen die Threnosscene und schliesslich, auf dem Gewölbe im Süden, die Anastasis, die Frauen am leeren Grabe, der ungläubige Thomas und die Erscheinung Christi vor den Aposteln. Der Akzent ist eindeutig und dramatisch auf die letzten Tage des Lebens Christi, die Visualisierung der Karwoche sowie die Auferstehung gelegt. Die illustrierten Themen korrelieren mit den verlesenen Textpassagen am Gründonnerstag sowie am Karfreitag.¹⁶⁰ Bemerkenswert ist, dass die Darstellung der Kreuzigung Christi im Narthex fehlt.¹⁶¹

In den Fries mit den Passionsszenen sind ausserdem zwei grosse isolierte Felder aufgenommen, die sich symbolisch zur Leidensgeschichte Christi fügen. Das erste auf der Nordwand neben und über der Türe, die zur Kapelle des Hl. Demetrios führt, präsentiert die ungewöhnliche Darstellung der Leiter des Hl. Ioannis Klimakos sowie ein dazugehöriges Festmahl.¹⁶² Die Leiter des Ioannis Klimakos wird einzigartigweise mit dem links davon dargestellten Festmahl von Aristokraten kombiniert. Die Assoziation war keinesfalls zufällig, sondern reflektiert das Streben nach spiritueller Perfektion im Alltag.¹⁶³ Das Thema breitete sich ebenfalls auf der Ostwand aus, welche allerdings im 19. Jh. zerstört wurde. Wenngleich das Traktat der «Paradiesleiter» ab dem 11. Jh. in zahlreichen Manuskripten aus zumeist monastischer Umgebung¹⁶⁴ und am Ende des 12. Jhs. auf einer Ikone¹⁶⁵ als Metapher der spirituellen Askese effektiv visua-

- 154 Unter den Heiligen sind vier Kirchenväter aus Thessaloniki im Bema abgebildet worden. Dies sieht Tsigaridas als Hinweis, dass die verantwortlichen Künstler der paläologischen Malereien aus dieser Stadt kamen. Tsigaridas 1998, 237, 241–43, Abb. 198; Tsigaridas 2007, 51. Ausserdem: Todić 2007, 143–44.
- 155 Lafontaine-Dosogne 1992, 46.
- 156 Zarras 2006/07, 95–113; Zarras 2011, 361–62. Die Szenen, die die Eothina Perikopen visualisieren, befinden sich im Bemabereich und im Diakonikon.
- 157 Zum Programm des Exonarthex: Millet 1927, Taf. 81–94; Tsigaridas 1998, 259–79, Abb. 218–24; Pitarakis 2001, 47–48; Tsigaridas 2003, 58–59; Tsigaridas 2007, 41–62, bes. 51–52; Toutos/Fousteris 2010, 129–34; Sofragiu 2012, 237–46.
- 158 Gleichzeitig taucht dies etwa auch in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1312/13–1317/18) oder im Kloster in Hilandar (1321) auf. Bestimmt ist dieser erzählende Stil unter anderem auch für die narrative Ausführung des Anapesonthemas in dieser Kirche verantwortlich.
- 159 Millet 1927, Taf. 89, 92; Kalomoirakes 1989/90, 197–220; Tsigaridas 1998, 247–49.
- 160 Sofragiu 2012, 245–46. Zu den Lesungen an diesen beiden Festtagen: Andronikof 1985, 150–64. Auch die Hl. Maria von Ägypten wird hier porträtiert, welcher am Gründonnerstag gedacht wird.
- 161 Im Naos wurde sie unter den Festszenen dargestellt, im Narthex aber nicht wiederholt. Da andere Szenen, wie oben gesehen, im Narthex repetiert werden, muss im Narthex von einem eigenständigen Zyklus ausgegangen werden. Die Kreuzigung wurde also bewusst ausgelassen.
- 162 Millet 1927, Taf. 94; Tsigaridas 1998, 262–63; Gerstel 2003, 234–35; Ševčenko 2006b, 149–50; Ševčenko 2009b, 39–62; Schroeder 2014, 215–28, Abb. 11.1; Gerov 2017, 42–43, Abb. 5.
- 163 Schroeder 2014, 221–27.
- 164 Martin 1954; Corrigan 1996, 1–33; Corrigan/Ševčenko 2011, 99–120; Ševčenko 2009b, 39–62.
- 165 Sinai, Katharinenkloster. Corrigan 1997b, 376–77; Archbishop Damianos 2004, 335–38; Cormack 2007a, 18–20, 49, Abb. 11; D-Vasilescu 2009, 139–48 (sie bespricht zudem Fresken mit dem Thema aus dem

lisiert wurde, haben sich in der Monumentalmalerei vom 13.–14. Jh. nur vier und sehr unterschiedliche Beispiele erhalten.¹⁶⁶ In Vatopedi spielt das Thema – inspiriert von der Jakobsleiter (Gen. 28:10) – einerseits auf das Jüngste Gericht an, und kann andererseits auch als Metapher für die Separation vom irdischen Leben stehen und somit der Kreuzigung gleichkommen.¹⁶⁷ Die visuelle Integration in den Kontext der Karwoche ist ebenfalls literarisch belegt. Der seit dem 11. Jh. bekannte Text wurde während der Karwoche im Triologon verlesen.¹⁶⁸ Ausserdem wurde dem Hl. Ioannis Klimakos besonders während der Fastenzeit gedacht, sein Festtag ist der 30. März.¹⁶⁹ Zusätzlich ist zu beachten, dass der Asket vorwiegend wegen seinen Abhandlungen in seiner «Paradiesleiter» als einer der Vorläufer für die hesychastische Lehre des 13. und 14. Jhs. angesehen wird.¹⁷⁰ Eine Assoziation zum Passionszyklus ist damit gesichert, wie dies ebenfalls beim Bild im westlichen Tympanon angenommen werden kann, das den Opferaspekt des Programms symbolisch zusammenfasst.¹⁷¹ Dort ist über dem Haupteingang das Anapesonbild dargestellt.¹⁷² Den beiden Repräsentationen sind die während der Karwoche verlesenen liturgischen Textquellen als Grundlage eigen, die eine symbolische Integration in den Passionszyklus erlauben. Das Anapesonbild sowie die Darstellungen der Leiter des Hl. Ioannis Klimakos und des dazugehörigen Festmahls bereichern mit ihren ambivalenten Aussagemöglichkeiten und Facetten den Passionszyklus.

Im unteren linken Teil des Feldes ist eine purpurfarbene Matratze diagonal abgebildet mit reichverzierten, goldenen und silbernen Ornamenten an den Enden (Abb. 12). Vor dieser Matratze sitzen die beiden Hauptpersonen der Szene. Christus Emmanuel mit offenen Augen¹⁷³ ruht im Schoß seiner Mutter und hat den Kopf in seine rechte Hand gestützt. Gekleidet ist er in einen blauen, langen Chiton und ein goldenes Himation, welches er auch über die Schulter gelegt hat und ihn bis zu den Knöcheln bedeckt. Unter seinen nackten Füßen schaut der Chiton noch ein wenig unter dem Himation hervor. In der Linken, welche auf dem aufgestützten Knie liegt, hält Christus einen Rotulus. Hinter seinem Kopf ist ein Kreuznimbus zu sehen.¹⁷⁴ Im Bild rechts über Christus stehen die Buchstaben IC XC.

16.–17. Jh.). Zuerst von der Leiter in der Nähe des aus einem Himmelsegment segnenden Christus steht Ioannis Klimakos gefolgt vom Abt Antonios, der diese Ikone wohl in Auftrag gegeben hat. Ihre Namen sind in roter Farbe neben den Figuren notiert.

- 166 Ermitage auf der Peloponnes (1211), Hl. Nikolaos in Manastir (1271), im Narthex der Omorphi Ekklesia in Gallisti in der Nähe von Kastoria (Ende 13. Jh.), im Exonarthex des Vatopediklosters (1311/12). Besprechung dieser Beispiele in: Schroeder 2014, 215–28, Abb. 11.1; Gerstel 2003, 234. Zur Omorphi Ekklesia in Gallisti: Sisyu 2005, 279–91. Zur Szene zudem: Wessel 1978a, 1–13. Das Thema wird im 18. Jh. auch von Dionysios von Fournä unter dem Kapitel, wie das Leben eines Mönches darzustellen sei, diskutiert und von ihm in der Kapelle des Hl. Demetrios im Katholikon von Vatopedi gemalt. *Hermeneia*, § 209–11. Hetherington 1981, 82; Kakavas 2008, 32, 260.
- 167 Schroeder 2014, 222–23. Zudem wird die Komposition mit der Inschrift «Die Rettung der Seele und der Weg zum Himmel» versehen. Die Inschrift befindet sich über dem Türrahmen und könnte eventuell später hinzugefügt worden sein. Tsigaridas 1998, 259.
- 168 Ševčenko 2009b, 61–62; Schroeder 2014, 218.
- 169 Bertonière 1997, 91–93; Tomeković 2011, 47, 237–38.
- 170 Meyendorff 1988, 158–59; Gerstel 2003, 225–39; Velmans 2006, 204–05, 217–18; Blum 2009, 130–39; Ševčenko 2009b, 39 (eine Vielzahl der Manuskripte mit dieser Darstellung datiert aus der hesychastischen Periode). Ein Porträt von Ioannis Klimakos wurde bereits im Narthex des Protatonklosters aufgenommen. Tomeković 2011, 47, 237–38; Tsigaridas 2003, Abb. 135.
- 171 Die Dramatisierung des Passionszyklus kombiniert mit symbolischen, liturgischen Bildern ist ein Charakteristikum der paläologischen Kirchenräume: Zarras 2016, 270–72.
- 172 Das Bild gehört zur Schicht von 1311/12. Todić 1994, 136, Abb. 3; Tsigaridas 1998, 262, 269, Abb. 229; Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 18; Sofragiu 2012, 239–40, 245.
- 173 Tsigaridas (Tsigaridas 1998, 262) spricht fälschlicherweise von geschlossenen Augen.
- 174 Im oberen Kreuzarm ist ein ω und im rechten ein N zu lesen, im linken Kreuzarm wäre noch ein o zu ergänzen zum O ΩN, der Seiende. Dieselbe Art Kreuznimbus besitzt Christus in den meisten weiteren Szenen in dieser Kirche, beispielsweise bei der Segnung der Apostel, der Anastasis oder in der Szene des zweifelnden Thomas: Tsigaridas 1998, 269–70, Abb. 226–28. Diese Inschrift kommt beim Anapesonbild

Links von Christus, und somit ebenfalls auf der Matratze, sitzt mit angewinkelten Beinen die Theotokos und umschliesst Christus von hinten mit beiden Armen, welcher mit dem rechten Arm auf ihrem Oberschenkel lehnt. Die Theotokos hat einen goldenen Heiligenschein und ist in ein purpurnes Maphorion gekleidet, das auch ihr Haupt verhüllt. Das goldgebordete Maphorion ist auf der Stirn wie auf der rechten Schulter mit einem goldenen Stern dekoriert. Unter dem Maphorion trägt die Theotokos ein helleres Gewand, zwei goldene Besatzstreifen verzieren dieses am Oberarm. Als unterste Schicht dient eine blaue Tunika, zudem hat die Theotokos purpurne Schuhe. Sie hat ihren Blick auf drei weissgewandete, geflügelte, nimbierte Engel gerichtet. Diese wenden sich proskynierend zu Christus, sie besitzen wie die Theotokos purpurne Schuhe. Der erste Engel bringt ein wertvolles Rhipidion, der mittlere hält mit verhüllten Händen einen Rohrstab mit Schwamm und ein Gefäss für Galle und Essig und der dritte ganz rechts präsentiert ein Kreuz mit einer Dornenkrone. Im kleineren Massstab steht hinter der Theotokos links aussen im Bildfeld ein leicht gebückter Prophet im Profil mit langem, weissem Haupt- und Barthaar sowie einem goldenen Nimbus. Er trägt eine weisse Tunika und ein hellbraunes Pallium, über die Schulter verläuft ein breiter, blauer Streifen, seine Füße sind unbeschuht. In der Linken hält der Prophet eine offene Rolle, er tritt hier zum ersten Mal beim Anapesonbild in Erscheinung.¹⁷⁵ Auf dem Rotulus ist der Vers 9 und der Beginn des Verses 10 des Genesiskapitels 49 zu lesen, daher handelt es sich beim Propheten um Jakob.¹⁷⁶ Der zweite Vers besteht nur aus den ersten vier Wörtern Οὐκ ἐκλεί / ψει ἄρχων, die die Autorität Christi hervorheben: «Es hat immer einen Herrscher».

Auf blauem Grund sind darüber zwölf goldene Sterne gemalt. Besonders ist, dass der Anfang des Verses 9 in der über dem Bild geschriebenen Bildlegende repetiert wird:¹⁷⁷

ΑΝΑΠΕΣΩΝ ΕΚΟΙΜΗΘΗ ὩΣ ΛΕΓΩΝ.

Auf die Genesispassage (Gen. 49:9) wird im Morgengottesdienst des Karsamstags in der ersten Stasis verwiesen, die erst am Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jhs. in die Liturgie integriert wird.¹⁷⁸ Das simultan auftretende Anapesonbild bildet die visuelle Äquivalenz zu diesem Text.¹⁷⁹ Während der Zeremonie des *Epitaphios Threnos* wird nach der Ordnung des *Orthros Asmatikos* der *Amomos* im Narthex gesungen, daher kann angenommen werden, dass der rituelle Einzug in den Narthex erfolgte.¹⁸⁰ Die Ausschmückung des Narthex im Vatopedikloster sowie die Texte lassen vermuten, dass ihm während der Karwoche eine zentrale Funktion zukam und das Offizium hier stattgefunden hat.¹⁸¹ Während der Vesper wird die Gottesmutter im *Theotokion* um Fürbitte bei ihrem Sohn für alle Menschen angerufen.¹⁸² In verschiedenen Typika wird spezifiziert, dass die Mönche nach dem grossen Vespergottesdienst im Narthex am *Diaklysmos* teilnahmen.¹⁸³ Das

sehr selten vor, Parallelen sind in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21), in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431, Abb. 43) sowie auf dem fol. 12' des Tetraevangelium 45 im Stavronikitakloster (Abb. 13) bekannt.

175 In Zusammenhang mit dem Anapeson kommt er noch in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh.) und in der Georgskirche in Melampes (Beginn 15. Jh., Abb. 153) vor.

176 Άναπε / σόν έκοι / μήθης / ώς λέων / και ώς σκύ / μνος τίς / έγερει αυτόν / Οὐκ έκλεί / ψει άρχων. Tsigaridas 1998, 262, 269, Abb. 229; Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 18; Sofragiu 2012, 239–40, 245.

177 Todić 1994, 137. Er geht davon aus, dass diese Inschrift erneuert wurde. Zu welchem Zeitpunkt gibt er allerdings nicht an.

178 Kirchoff 1937, 138–44; Mercenier 1947, 224–25; Xydis 1961, 1023; Alexiou 1975, 119–20; Alexiou 2002, 65–66.

179 Pallas 1965, 188 (mit den Texten); Todić 1994, 141–42, 152; Hausteин-Bartsch 1999, 219.

180 Pallas 1965, 36, 40.

181 Tomeković 1988a, 148–52.

182 U 2019, 320–22.

183 Stephan 1986, 173–75; Marinis 2014, 22–23. Dieses Ritual wird in vielen Typika des 11. und 12. Jhs. beschrieben: Gautier 1984, 88; Nicholl 1997, 287–89. Die Mönche erhalten ein Stück Brot und einen Becher Wein.

Ritual bot zudem Gelegenheit, bestimmten Personen zu gedenken.¹⁸⁴ Die auf die Liturgie adaptierte alttestamentliche Theophanie betont die Präsenz der alttestamentlichen Figuren, die die messianische Ankunft und das Heil prophezeit haben.¹⁸⁵ Die Dekoration der Westwand wird von weiteren Propheten komplettiert, die die Ankunft, die Passion und die Auferstehung des Heilands vorhergesagt haben. Einige von diesen, Ezechiel, Zechariah, Jeremias, Hosea, Zephaniah und Jesaja, können, nach dem Text auf ihren Schriftrollen zu urteilen, mit der zentralen Szene der Westwand, dem Anapesonbild, und mit der Passionsgeschichte Christi im Exonarthex in Verbindung gebracht werden.¹⁸⁶

Die Wiedergabe der Theotokos im Anapesonbild ist im Vatopedikloster ausserordentlich, nur im Hilandarkloster sowie im Tetraevangelium 45 (fol. 12^v), das im Kloster Stavronikita auf dem Berg Athos aufbewahrt wird, kommt eine ähnliche Komposition vor (Abb. 13).¹⁸⁷ Durch die physische Nähe der beiden Protagonisten und den Kummer der Theotokos ist die Inkarnation akzentuiert.¹⁸⁸ Wie oben gesehen, können inhaltliche Beziehungen zum Threnosthema hergestellt werden, insbesondere aufgrund der identischen Beinhaltung der Theotokos. Das Anapesonbild im Vatopedikloster nimmt bekannte Motive auf, vereinigt die Inkarnation mit dem Tod und forciert damit die Beziehung zwischen Mutter und Sohn (Abb. 12). Dieser Aspekt kann mit dem Text des Simeon Metaphrastes verknüpft werden, der insbesondere die Überlappung der menschlichen und göttlichen Natur Christi betont, indem er das Christuskind mit dem toten Christus, den die Mutter in ihren Händen hält, parallelisiert.¹⁸⁹ Assoziationen mit der Passion Christi vermitteln zudem die Passionsinstrumente: Der Rohrstab mit Schwamm, ein mit einer Dornenkrone geschmücktes Kreuz und ein Gefäss mit Galle und Essig. Diese Objekte werden Christus von zweien der drei Engel präsentiert. Das mit einem Cherub verzierte Rhipidion des dritten Engels beweist dagegen den sakramentalen Charakter des Bildes, der seine Funktion im komplexen Programm des Narthex projiziert. Die polyvalente Ikonographie sowie die Kontextualisierung des Bildes beweisen seine integrale Funktion während der Zeremonie der Hl. Woche.

Die innovative und mehrdeutige Bildkomposition unterscheidet sich somit klar von den restlichen Anapesonbildern auf dem Berg Athos, es erfasst die relevante alttestamentliche Bibelstelle, die während der Liturgie verlesen wurde, noch prägnanter.

6.1.3 Hilandar, Präsentation der Muttergottes im Tempel (1321)

Das Kloster in Hilandar wurde im 10. Jh. vom Mönch Georg Cheliandarios gegründet. Im 11. Jh. war es in einem ruinösen Zustand.¹⁹⁰ Nachdem Sava (seit 1191) und sein Vater Stefan Nemanjić (seit 1197) einige Jahre in den Klöstern Panteleimon und Vatopedi verbracht hatten, bekamen sie 1198 vom Kaiser Alexios III. Angelos die Erlaubnis, in Hilandar ein serbisches Kloster zu errichten.¹⁹¹ Der Hegoumenos Sava schreibt das Typikon (1198/99), für welches er die Hypo-

184 Im Typikon des Pantokrator Klosters findet sich eine Liste von Personen, denen bei dieser Gelegenheit gedacht werden sollte. Gautier 1974, 89; Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308.

185 Todić 1994, 141–42.

186 Tsigaridas 1998, 262; Toutos/Fousteris 2010, 129, n. 17, 19; Sofragiu 2012, 240–41.

187 Die Umarmung im Hilandarkloster ist schlecht erhalten und jene im Manuskript ist distanzierter als im Vatopedikloster. Todić 1994, 161, 163; Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123–25.

188 Maguire 1977, 160–61; Todić 1994, 161; Kalavrezou 2005, 107–09.

189 Simeon Metaphrastes, *Oratio in Lamentationem*, PG 114, col. 216A. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 188–89; Maguire 1977, 161; Hörandner 1981, 91–111.

190 Gemäss einem Eintrag in einem griechischen Manuskript wurde es zu diesem Zeitpunkt dem Kastamonitokloster untergeordnet (1015). Dölger 1948, 275, n. 103.

191 Zur Geschichte des Klosters und speziell zu dieser Chrysobulle: Petit 1911, 6–15; Dölger 1948, 39–42, n. 3; Živojinović/Kravari/Giros 1998, 3–9, 24–29, 104–17; Marković 2016, 57–58.

typosis des Evergetisklosters in Konstantinopel zum Vorbild nimmt.¹⁹² Zu diesem Zeitpunkt wurde auch ein neues Katholikon erbaut.¹⁹³ Das Kloster häufte aufgrund vieler Geschenke und Landaneignungen einen grossen Reichtum an.¹⁹⁴ Das Katholikon wurde zu Beginn des 14. Jhs. vom serbischen König Stefan Uroš II. Milutin umfänglich erneuert.¹⁹⁵ Ab 1307/08 war Danilo II. Abt des Klosters, bis er 1324 Erzbischof von Serbien wird.¹⁹⁶

Das Katholikon besitzt einen zentralen Plan mit Kuppel, drei Apsiden im Osten und je eine Exedra an der Nord- sowie an der Südwand. Im Westen wurde dem Naos ein grosser Esonarthex und unter Prinz Lazar im 14. Jh. auch ein Exonarthex vorgelagert.¹⁹⁷ Im Katholikon sind Malereien aus verschiedenen Epochen erhalten geblieben, die erste Schicht datiert bereits ins 13. Jh.¹⁹⁸ Die Stifterinschrift auf der Ostwand im Narthex bestätigt, dass die meisten Malereien unter dem Hegoumenos Gervasije (1317–1336) vor September oder Oktober 1321 ausgeführt worden sind.¹⁹⁹ Nur wenige der Malereien sind noch original aus dem 14. Jh., da der Grossteil zu Beginn des 19. Jhs. übermalt wurde. Die Restaurierungsarbeiten von 1984/85 haben gezeigt, dass das ursprüngliche Bildprogramm bei der Übermalung grösstenteils respektiert wurde.²⁰⁰ Stilistische Untersuchungen sind dagegen nicht mehr durchführbar.²⁰¹

Das Programm präsentiert eine bemerkenswerte Anzahl von Zyklen. Neben den zahlreichen Heiligenfiguren, unter die auch serbische aufgenommen wurden,²⁰² sind allein im Naos ein Fest-, ein Passions- und ein Wunderzyklus sowie eine Folge von Gleichnissen Christi²⁰³ und Szenen aus dem Leben der Theotokos²⁰⁴ abgebildet.²⁰⁵ Im Bema kommen die relativ selten dargestellte Vision des Petrus von Alexandria²⁰⁶ vor sowie Szenen, die den Eothina Perikopen

- 192 Babić 1969, 50–54; Živojinović/Kravari/Giros 1998, 24–25; Simić 2000, 187–92; Popović 1997, 266–84; Jordan/Morris 2012, 138–39; Savić 2016, 209–35. Anfang des 13. Jhs. verwendete Sava dieses Typikon als Modell für jenes des Klosters Studenica, womit der Einflussbereich des Evergetistypikons – und somit auch des Ritus des *Epitaphios Threnos* – auf den slawischen Raum ausgeweitet wurde.
- 193 Burridge 1976, 80–133; Ćurčić 1987; Popović 1997, 266–84; Korać 1998, 145–52; Korać 2004.
- 194 Zu den Besitztümern des Klosters: Živojinović/Kravari/Giros 1998, 53–73; Mylonas 2000, 1: 115–18; 2: 112–21. Es gibt eine permanente Stiftungstätigkeit des serbischen Königshauses: Marković 2016, 57–73.
- 195 Živojinović/Kravari/Giros 1998, 41–42.
- 196 Marković 2006, 294.
- 197 Burridge 1996, 184–86, 188.
- 198 Todić 1998, 215–20; Tsigaridas 2007, 52–53.
- 199 Die Inschrift wurde 1804 bei der Restaurierung der Malereien transkribiert. Das dort notierte Datum 6801 (1292/93) war problematisch, wie dies z. B. Đurić bemerkte (Đurić 1964, 75–78). Zur Inschrift: Toutos/Fousteris 2010, 189. Die Reinigung der Malereien im Narthex 1984/85 hat gezeigt, dass die Reproduktion des Textes aus dem 19. Jh. falsch war. Aus einer neuen Lesung resultierte schliesslich, dass das in der Stifterinschrift genannte Jahr korrekt 6830 (1321/22) lautete. Übersichtlich: Marković/Hostetter 1998, 201–20.
- 200 Đurić 1964, 71; Đurić 1978, 31–41; Velmans 1983, 204; Djordjević 1998, 243–48; Marković 1998, 221; Toutos/Fousteris 2010, 177–232.
- 201 Aufgrund der wenigen Reste des 14. Jhs. war es Đurić möglich, die Malereien mit Beispielen im serbischen Reich aus der zweiten Dekade des 14. Jhs. zu vergleichen. Đurić 1964, 79–82. Dieser Hypothese wird in der Forschung zugestimmt. Todić 1987, 22–31; Spatharakis 1988, 41–44; Mouriki 1995, 12; Marković 1998, 242; Mako 2000, 539–57.
- 202 Gligorijević-Maksimović 2000, 611–19; Todić 2007, 141–43; Tomeković 2011, 273–74. Es gibt um die 60 Heiligenfiguren, wobei es sich bei den meisten um Kleriker handelt. Tomeković 1988b, 312–13.
- 203 So die Parabeln der königlichen Hochzeit (Mt. 22:1–14) sowie der Pharisäer und der Zöllner (Lk. 18:9–14). Mantas 2010, 379, 444, Abb. 237; Mantas 2012, 131–41.
- 204 Lafontaine-Dosogne 1992, 45–46.
- 205 Millet 1927, Taf. 59–80; Đurić 1964, 59–98; Đurić 1978, 31–41; Marković 1998, 221–42.
- 206 Die Tendenz des Bildes ist antiarianisch, doch überwiegt bei einer Platzierung im Bema die eucharistische Konnotation. Die Vision soll den Priester erinnern, dass er nicht nur einfach Brot und Wein, sondern den unvergänglichen Leib Christi zelebriert. Babić 1969, 136; Walter 1982, 213–14; Altripp 1998, 165–68; Koukiaris 2011, 63–71. Das Bild wird zum ersten Mal in der Monumentalkunst 1295 in der Peribleptoskirche und Ohrid dargestellt. In der Prothesisnische im Markov Manastir (1376/77) zelebriert Petrus am

folgen.²⁰⁷ Das Programm des Narthex, der ebenfalls 1321 ausgemalt wurde, umfasst insbesondere mariologische Szenen. In den beiden Kuppeln des Narthex ist die Genealogie Christi illustriert.²⁰⁸

Die Hauptkuppel des Naos wird vom Pantokrator und den unter ihm dargestellten himmlischen Mächten, einer Göttlichen Liturgie sowie zwölf stehenden Propheten mit offenen Buchrollen okkupiert.²⁰⁹ Zwischen den Evangelisten in den Zwickeln sind das Mandylion und das Keramion sowie zwei Engel in Medaillons zu sehen. In der Apsiskonche ist die Theotokos Platytera über sechs Propheten abgebildet, welche die Inkarnation bzw. die Rolle der Theotokos akzentuieren.²¹⁰ Im oberen Register der Apsiswand ist die Apostelkommunion dargestellt, und auf gleicher Höhe beginnt auf den Wänden des Bemas der Passionszyklus mit dem letzten Abendmahl und der Fusswaschung. Auch die Folge der Szenen nach der Auferstehung startet in der Hauptapsis. In der Zone unter der Apostelkommunion und über den Kirchenvätern erscheint in der Apsis Christus den Aposteln, auf der Südwand steht Christus vor den Frauen und am See von Tiberias, und auf der Nordwand informieren die Frauen die Apostel über die Auferstehung, Petrus und Johannes befinden sich vor dem leeren Grab, und Christus erscheint den Aposteln hinter der verschlossenen Türe.²¹¹ Der Festtagszyklus beginnt mit der Verkündigung an Maria auf den Ostsäulen, dreizehn weitere Szenen werden in den Gewölben angebracht. Die letzte Szene des Zyklus, die Koimesis, ist auf der Westwand zur Darstellung gekommen. Im Tonnengewölbe im Bema ist die Himmelfahrt abgebildet, im östlichen Tonnengewölbe Pfingsten und die Geburt Christi, im südlichen die Präsentation im Tempel und die Transfiguration, im westlichen die Lazaruserweckung und der Einzug in Jerusalem und im nördlichen die Kreuzigung sowie die Anastasis. Den Zenit der vier Kreuzarmgewölbe schmückt jeweils ein Medaillon mit einem Engel. In der südlichen Konche ist die Taufe platziert und in der nördlich die Threnoszene. Auf der obersten Zone der Naoswände, direkt unter dem Festtagszyklus, setzen sich der Passionszyklus sowie die Erzählung der nachösterlichen Szenen fort. Auf der nördlichen Wand über der südöstlichen Säule sind dies das Gebet in Gethsemane und in der südlichen Konche zwischen den Fenstern der Judasverrat und Christus vor Kaiphas und Hannas. Auf der östlichen Wand über der südwestlichen Säule wäscht sich Pilatus seine Hände und auf der nördlichen Seite dieser Säule ist die Verleugnung abgebildet. Dieser Szene gegenüber auf der südlichen Seite der nordwestlichen Säule wird Christus verspottet. Auf der westlichen Seite dieser Säule ist der Weg zum Golgotha dargestellt und in der nördlichen Konche zwischen den Fenstern Christus beim Kreuz, die Kreuzanbringung, die Kreuzabnahme und die Beweinung. Zudem zählt auch noch die Szene mit dem ungläubigen Thomas zu diesem detaillierten Zyklus, die gegenüber dem Gebet in Gethsemane auf der südlichen Wand über der nordöstlichen Säule platziert wurde. In der Zone darunter, auf den nördlichen und südlichen Seitenwänden, sind zwölf Szenen aus dem öffentlichen Leben Christi dargestellt.²¹² Zu diesem gehört auch die Szene auf der westlichen Seite des südöstlichen Pfeilers im Bema, in der Christus die Apostel über das Ende der Welt lehrt (Mt. 13:36–40). Diese Szene sowie jene auf der westlichen Seite des nordöstlichen Pfeilers rahmen die Ikonostasis ein. Bei der zweiten handelt es sich um das Anapesonbild. Das Anapesonbild integriert sich im Hilandarkloster in den Passionszyklus, welcher im Bema beginnt.²¹³

Altar, auf welchem der tote Christus liegt, und hält einen Rotulus mit dem Gebet, welches zu Beginn der Proskomide intoniert wird: Grozdanov 1980, 84–87, Abb. 2.

207 Zarras 2006/07, 95–113; Zarras 2011, 385–88.

208 Marković 1998, 229–33; Radovanović 2000, 639–52.

209 Toutos/Fousteris 2010, 179–84.

210 Louth 2011, 153–61. Zu den alttestamentlichen Darstellungen im Hilandarkloster: Radovanović 2000, 639–52; Studer-Karlen 2019, 124–25.

211 Diese Szenen illustrieren die Eothina Perikopen: Zarras 2006/07, 109–10; Zarras 2011, 385–88. Dazu gehört auch die Darstellung der Jünger in Emmaus im Diakonikon.

212 Siehe zu diesem Zyklus: Toutos/Fousteris 2010, 179–84.

213 Dufrenne 1970, 33. Sie vergleicht den Anbringungsort in Hilandar mit der Platzierung des Bildes im Diakonikon in der Peribleptoskirche in Mistra (um 1370, Abb. 73), was aber nicht korrekt ist.

Beide Darstellungen – das Anapesonbild sowie der lehrende Christus (Mt. 13:36–40) – wurden von Radojčić 1955 zum ersten Mal publiziert und von ihm mit Sicherheit der Schicht des 14. Jhs. zugewiesen.²¹⁴ Da sie zum grössten Teil von der modernen Ikonostasis aus dem Jahr 1774²¹⁵ verdeckt sind, haben die Maler des 19. Jhs. sie verschont. Auch die beiden alttestamentlichen Figuren, die über diesen Kompositionen auf dem Pfeiler stehen, stammen aus dem 14. Jh.: über dem lehrenden Christus Moses und über dem Anapesonbild Aaron.²¹⁶ Im untersten Register des Pfeilers ist im Norden die Theotokos Paraklesis und im Süden Christus Pantokrator als Proskynetaria platziert.

Die Proskynetaria zeichnen sich in der byzantinischen Kunst nicht nur durch ihre überdimensionale Grösse aus, sondern auch durch einen reich mit geometrischen, anthropomorphen und zoomorphen Motiven geschmückten Rahmen bestehend aus zwei Säulen und einem nischenartigen Bogen.²¹⁷ Die mittelbyzantinischen Beispiele haben mehrheitlich einen halbkreisförmigen oder trilobten Rahmen aus Marmor, porösem Stein oder Stuck. Bei den auf diesen hervorgehobenen Ikonen dargestellten Figuren handelt es sich seit dem 10. Jh. meistens um Christus auf dem Südpfeiler und um die Theotokos auf dem Nordpfeiler. Eine der beiden Figuren, in den häufigsten Fällen jene der Theotokos, kann manchmal mit einem Kirchenpatron ersetzt werden oder auch mit Johannes Prodromos.²¹⁸ Christus und die Theotokos sind gelegentlich mit Johannes Prodromos in einer Deesis konzipiert.²¹⁹ Christus erscheint im Typus des Richters oder des Antiphonetes meistens thronend und mit einem offenen Buch, die Theotokos als Hodegetria, Glykophilousa, Kyriotissa oder Paraklesis. Immer wendet sie sich Christus zu, ein Dialog ist visuell inszeniert.²²⁰ Die Gläubigen richten ihre Gebete prinzipiell an die Muttergottes, die dann als Interzessorin bei Christus auftritt.²²¹ Diesem bildlichen Zeugnis der Muttergottes als Fürbitterin gehen die schriftlichen voraus, allen voran die Texte der Kirchenväter, welche bereits seit dem 8./9. Jh. die Rolle der Theotokos als Fürbitterin für die Menschheit bei ihrem Sohn hervorheben.²²² Christus wie auch die Theotokos werden mit verschiedenen Epitheta inschriftlich bezeichnet, die die Bedeutung der Bilder bzw. die Rolle der Protagonisten akzentuieren können.²²³

Im Hilandarkloster ist ein Vers aus der Matthäuspassage (Mt. 25:34) auf dem Buch Christi geschrieben:²²⁴

- 214 Radojčić 1955, 163–94, bes. 180. Ausserdem zum Anapeson: Đurić 1964, 72–73, Abb. 18. Die Abbildung bei Đurić ist die einzige Publikation des Anapesons, welche allerdings nur den Kopf zeigt. Der Rest der Figur ist von der Holzikonostasis aus dem Jahr 1774 verdeckt. Ich möchte mich herzlich bei Prof. Miodrag Marković bedanken, der mir Dokumente von William Taylor Hostetter zur Verfügung gestellt hat, welche die gesamte Komposition digital zusammenfügen. Eine Fotografie aus dem Innenraum gegen Osten (Subotić 1998a, 149) beweist, wie die moderne Ikonostasis den Blick auf die Darstellungen der Bema Pfeiler verdeckt. Die Westseiten der östlichen Pfeiler blieben auf dem Plan von Toutos und Fousteris leer: Toutos/Fousteris 2010, 180.
- 215 Zur Entwicklung der Ikonostasis in dieser Kirche: Melvani 2014, 323.
- 216 Zu weiteren Szenen, die nicht übermalt wurden: Đurić 1964, 72–78.
- 217 Zu den Rahmen, die seit dem 10. Jh. erhalten sind, detailliert: Kalopissi-Verti 2006a, 108–18, Abb. 1–16. Oft werden auf dem Rahmen Muster des Epistyls aufgenommen.
- 218 Kalopissi-Verti 2006a, 107–32.
- 219 Walter 1980, 261–69; Cutler 1987b, 145–54; Djordjević/Marković 2000/01, 126–27.
- 220 Walter 1993, 203–38.
- 221 In serbischen Kirchen wird die Paraklesis in Stifterbilder integriert: Djordjević/Marković 2000/01, 26–33.
- 222 Der Nersessian 1960, 74–75 (mit den relevanten Textstellen). Beispiele: S. Andreas Cretensis Archiepiscopus, *Homiliae XXI*, PG 97, col. 1107; Krueger 2014, 160–61. S. Germanus Archiepiscopus, *Homilia in diuini corporis (Domini ac Salvatoris nostri Iusu Christi) sepulturam*, PG 98, col. 308C, 320B, 352A 380; Georgius Nicomediensis Metropolitae, *Antirrhetici tres aduersus Constantium Copronymum*, PG 100, col. 341C. Shoemaker 2011, 53–67.
- 223 Zu diesen Epitheta übersichtlich mit den Beispielen: Der Nersessian 1960, 81–82; Kalopissi-Verti 2006a, 119–20. Gelegentlich geben die Epitheta eine Referenz auf bekannte Ikonen in Konstantinopel, nur selten stehen sie mit der Weihung der Kirche in Verbindung.
- 224 Djordjević/Marković 2000/01, 40–41.

Dann wird der König denen auf der rechten Seite sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist.

Dieser Extrakt spricht präzise von der zweiten Parusie und Christus wendet sich denen zu, die bereits gerettet wurden.²²⁵ Daher erscheint die Matthäuspassage als Antwort auf die Bitten der Paraklesis – die Bilder sind mit diesem Dialog eng über den Raum hinweg miteinander verknüpft. Die Intervisualität fordert den Betrachter zur persönlichen Kontemplation auf, die Interzession der Muttergottes wird angerufen.²²⁶ Das hier dargestellte theologische und eschatologische Bild assoziiert das Jüngste Gericht und gleichzeitig die erfüllten Bitten. Eine dezidiert liturgische Aussage ist durch die Hinzufügung des Anapesons erreicht, der direkt über der Paraklesis auf der Westwand des nördlichen Bema Pfeilers und damit als Pendant zum lehrenden, richtenden Christus platziert ist. Zudem flankiert die Darstellung die Ikonostasis und tritt in den unmittelbaren Kontext des Bemas. Die devotionalen Bilder neben und über den Durchgängen vermitteln allgemein Segnung, Interzession und eine Schutzfunktion, zudem werden hier für die Liturgie bedeutsame Gebete gesprochen, die neben dem Bema mit dem Proskomideritus in Verbindung stehen.²²⁷ Eine Parallele zu dieser Bildkonstellation ist in der Niketaskirche in Čučer zu finden (Abb. 5).²²⁸

Interessanterweise beziehen sich auch die Texte auf den Schriftrollen des Moses (Dt. 28:66) und Jesajas (Jes. 53:2) im Esonarthex auf die Prophezeiungen, die das Opfer Christi am Kreuz und die Erlösung des Menschengeschlechts angekündigt haben. Die Texte wurden aus den Lektionarien des Karfreitags übernommen.²²⁹ Acht typologische Szenen des Alten Testaments dekorieren die Zwickeln und die Vorfahren Christi die Tambouren der beiden Kuppeln.²³⁰ Auf den Zwickeln der Südkuppeln sind Jesaja (Jes. 6:6–7), Ezechiel und die Geschlossene Türe (Ez. 44:1–3) und die Hebräischen Jünglinge (Dan. 3:1–30) dargestellt, und in jenen der Nordkuppel Jakob und der Engel (Gen. 32:23–33), der Engel vor Samson (Richter 13:19–20) und das Vlies von Gideon (Richter 6:36–40).²³¹ In der südlichen Lünette der Ostwand befindet sich die Darstellung der Sophia, die ihr Haus baut (Sprüchen 9:1–4).²³² Zudem sind die zahlreichen Repräsentationen der Mönche und Asketen charakteristisch für die Ausschmückung der Lichte, unter ihnen ist besonders auch die doppelte Wiedergabe des Pachomios hervorzuheben.²³³ Es ist bekannt, dass im Narthex, der auch als Begräbnisstätte diente, die Gottesdienste zur Rettung der Seelen der verstorbenen Mönche, Wohltäter und Stifter gefeiert wurden.²³⁴ In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass die Stifterporträts der serbischen Königsfamilie zusammen mit

225 Cvetković 2011, 31.

226 Djordjević/Marković 2000/01, 40–41; Kalopissi-Verti 2006a, 120; Schroeder 2012, 117–34. Die beliebtesten Zitate auf dem Buch von Christus sind Joh. 8:2; Joh. 10:9; Joh. 13:34; Mt. 11:28; Mt. 25:34. Diese hoffnungsvollen Worte versichern den Gläubigen jeweils ihre Rettung beim Jüngsten Gericht, die Erlösung wird aber erst möglich durch den Opfertod Christi, der während der Liturgie hinter der Ikonostasis im Bema von den Priestern gefeiert wird.

227 Der Nersessian 1960, 84; Boutirski 2000, 207–18; Ćurčić 2000a, 134–60; Hadermann-Misguich 2005b, 227; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31; Pentcheva 2006, 180–84; Savage 2008, 101–12 (für die Himmelfahrtskirche in Žiča).

228 Hamann-Mac Lean 1976, 115–17, Taf. 16; Djordjević/Marković 2000/01, 13–48, Abb. 21; Marković 2006, 288.

229 Marković 2006, 238. Zum Bezug der Epigramme auf den Schriftrollen der Heiligen und den in der Nähe dargestellten Szenen: Schroeder 2012, 117–34.

230 Radovanović 2000, 639–52; Studer-Karlen 2019, 124–25, 140.

231 Marković 1998, 221–42. Dieser Teil wurde allerdings 1804 übermalt. Toutos/Fousteris 2010, 186–88.

232 Meyendorff 1959, 272; Stephan 1986, 130–31.

233 Đurić 1991b, 46. Pachomios steht prominent nördlich neben der Eingangstüre, sein Pendant bildet Ephraim der Syrer. Auf dem nordöstlichen Bogen agiert der Heilige in zwei monastischen Szenen.

234 In Hilandar hat es mehrere Gräber. Popović 1998, 205–14.

Andronikos II. Paläologos einen prominenten Platz in der Ausschmückung einnehmen, sie verehren auf der Ostwand die Hodegetria.²³⁵

Das Anapesonbild, welches hinter der Ikonostasis kaum zu sehen ist, zeigt einige ikonographische Eigentümlichkeiten (Abb. 48).

Christus Emmanuel mit offenen Augen ruht in der Mitte des Bildfeldes auf einer rot-goldenen Matratze, seine Beine sind nicht gekreuzt. Entgegen der üblichen Haltung stützt er seinen Kopf nicht auf die rechte, sondern auf die linke Hand.²³⁶ Er ist mit einer kurzen, knielangen Tunika bekleidet und hat einen Kreuznimbus. Die Theotokos befindet sich allerdings nicht auf der Seite ihres Sohnes, sondern in der Mitte hinter ihm. Đjurić bemerkt, dass die Theotokos zum Gebet erhobene Arme hat.²³⁷ Auf den digitalen Dokumenten, welche von William Taylor Hostetter angefertigt wurden, lässt sich allerdings erkennen, dass die Mutter ihren rechten Arm um ihren Sohn gelegt hat.²³⁸ Je ein Engel mit liturgischen Objekten steht symmetrisch links und rechts neben der Theotokos bzw. neben Christus.²³⁹ Die Rhipidia heben den liturgisch-sakramentalen Symbolismus hervor, der durch die Nähe zum Bema noch verstärkt ist. Auch die Oranshaltung der Theotokos verweist auf den liturgischen Charakter, denn auch in dieser Kirche summiert das symbolische Bild den ausführlichen Passionszyklus.²⁴⁰ Des Weiteren verspricht es im eschatologischen Kontext die Erfüllung der Prophezeiung Jakobs bzw. die Erlösung. Dieser Aspekt ist mittels der Paraklesis, mit der der Anapeson in programmatische Beziehung tritt, unterstrichen. Die Intervisualität vervollständigt die Heilsgeschichte und trägt zur persönlichen Kontemplation bei.²⁴¹



48 Berg Athos, Kloster Hilandar. Christus Anapeson. Naos, nordöstlicher Pfeiler. Đjurić 1964, Abb. 18.

6.1.4 Pantokrator, Transfiguration (1360–1370)

Das Katholikon des Klosters Pantokrator ist der Transfiguration geweiht.²⁴² Die Stifterinschrift aus dem Jahr 1362/63 befindet sich im ersten Stock des Glockenturms und nennt die beiden hochrangigen Brüder Alexios und Johannes als Gründer.²⁴³ 1357 war Alexios *mezas primikerios* und 1358 *mezas stratopedarches*. Johannes war 1357 *protosebastos* und 1358 *mezas primikerios*.²⁴⁴ Damit ist dies die einzige Stifterinschrift auf dem Berg Athos, welche Laien und

235 Đurić 1989, 105–21; Vojvodić 1998, 249–62. Milutin wird zusammen mit Stefan Nemanjić, dem Hl. Sava von Serbien, Andronikos II. Paläologos, Stefan Uroš III. Dečanski und einer weiteren Figur, deren Identität umstritten ist (Johannes VI. Kantakouzenos oder Stefan Uroš IV. Dušan) im Narthex porträtiert. Milutin sowie Andronikos sind direkt unter der Darstellung der Sophia abgebildet.

236 Vergleichsbeispiele lassen sich in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26, 69) sowie im Kloster Manasija in Resava (Abb. 30) finden.

237 Đurić 1964, 72–73.

238 Ich möchte mich herzlich bei Prof. Miodrag Marković bedanken, der mir Dokumente von William Taylor Hostetter zur Verfügung gestellt hat, welche die gesamte Komposition digital zusammenfügen.

239 Dies entspricht der Komposition in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43).

240 Pallas 1965, 182; Todić 1994, 136, 145; Zarras 2016, 268–72.

241 Schroeder 2012, 117–34.

242 Mylonas 2000, 1: 127–30; 2: 150–65.

243 Kravari 1991, 7–11. Zur Geschichte des Klosters: Tsigaridas 1978, 180–84. Wichtig zur Inschrift: Millet/Petit 1904, n. 158; Liakos 2017, 160–51, 177. Die Stifterinschrift ist auf einem grossen Porosblock mit Majuskelschrift eingraviert.

244 Beide hatten gegen die Serben sowie die Türken gekämpft. Die Gründungschrysobulle, die vom Kaiser Johannes V. ausgestellt wurde, ist nicht erhalten. Von Johannes ist dagegen das Testament von 1384 be-



49 Berg Athos, Kloster Pantokrator. Christus Anapeson. Naos, Westwand. Lifshits 1991, 263.

keine Mönche nennt.²⁴⁵ Der Familienname der Brüder ist nicht bekannt, es kann aber davon ausgegangen werden, dass sie mit der Kaiserfamilie verwandt waren.²⁴⁶

Nachdem kurz nach 1392 ein Feuer im Kloster gewütet hatte, wurde das Kloster mit der Unterstützung des Kaisers Manuel II. Paläologos wieder aufgebaut.²⁴⁷ Der Bau des modernen Katholikons geht noch auf Alexios und Johannes zurück und zeigt einen zentralen Plan mit einem Trikonchos.²⁴⁸ 1847 wird dem Katholikon ein Atrium vorgelagert.

Die im Katholikon erhaltenen ältesten Malereien wurden von Tsigaridas aufgrund des Vergleichs mit den Malereien der Peribleptoskirche in Mistra (um 1370),²⁴⁹ dem Markov Manastir (1376/77)²⁵⁰ sowie mit dem Kloster Ravanica (1375–1377)²⁵¹ in das Jahrzehnt von 1360–1370 gesetzt.²⁵² Ausserdem nimmt er an, dass die Künstler aus Thessaloniki kamen.²⁵³ Da die Malereien mehrmals übermalt wurden (1536, 1847, 1854), kann dies weder bestätigt noch widerlegt werden.²⁵⁴

Vom ursprünglichen Anapesonbild ist nur noch ein Fragment erhalten, das der Darstellung im Protaton ähnlich ist (Abb. 49).²⁵⁵

Zu sehen ist lediglich noch der Kopf Christi mit geöffneten Augen, der Blick ist zum Betrachter gerichtet. Der Kopf ist leicht geneigt und auf die rechte Hand gestützt, der hohe Haaransatz unterstreicht den kindlichen Ausdruck. Hinter dem Heiligenschein sind noch Reste einer roten, verzierten Matratze erhalten, auf der Christus Emmanuel liegt. Christus ist in einen weissen, bestickten Chiton gekleidet. Über den Schultern ist das blau-goldene Band gelegt.²⁵⁶

Im September 1849 wurden die Fragmente dieses Bildes aus dem Pantokratorkloster von Murav'ev nach Moskau gebracht, wo sie heute zusammengefügt im historischen Museum in Moskau in einem Holzrahmen (Nr. NI UŠ 4616/53066) aufbewahrt werden.²⁵⁷ Nach dem Bericht von Murav'ev soll sich das Bild an der Westwand des Naos des Katholikons über der Tür und unter der Darstellung

kannt: Kravari 1991, 95–102. Beide Gründer sind im Narthex der Kirche beerdigt worden: Mylonas 2000, 2: 164–65.

245 Oikonomidis 1996, 103–11; Liakos 2017, 160–61.

246 Talbot/Cutler 1991a, 1575–76.

247 Kravari 1991, 116–18. Das erste Dokument, in welchem das Feuer genannt wird, datiert aus dem Jahr 1394. Zur Chrysobulle des Kaisers Manuel II.: Kravari 1991, 124–28.

248 Burr ridge 1976, 55–79. Übersichtlich zum trilobten Plan der Katholika auf dem Berg Athos: Burr ridge 1996, 180–84; Burr ridge 1997, 78–89; Theocharides 2007, 97–128; Mamaloukos 2011, 39–50.

249 Dufrenne 1970; Sinos 1999, 433.

250 Gavrilović 1999, 145–59; Bogevska 2011, 1–21; Tomić Đurić 2012, 303–31; Sinkević 2012, 121–42.

251 Ljubinković 1996.

252 Tsigaridas 1978, 182–86. Zu den Malereien: Millet 1927, Taf. 96–7.

253 Tsigaridas 2007, 54–55.

254 Zum kompletten Bildprogramm: Toutos/Fousteris 2010, 315–32. Insbesondere zu den Heiligenfiguren: Tomeković 2011, 275.

255 Haustein-Bartsch 1999, 222.

256 Aufgrund des Zerstörungsgrades muss im Pantokratorkloster offen bleiben, ob eine Beischrift vorhanden war oder nicht.

257 Lifshits 1991, 263–64; Todić 1994, 138, 145; Toutos/Fousteris 2010, 315.

der Koimesis befunden haben, er hat es aber selbst nie in situ gesehen.²⁵⁸ Die Koimesis gehört zu den wenigen Malereien, die noch aus dem 14. Jh. überdauert haben.²⁵⁹

Der Anbringungsort sowie die ikonographischen Spezifitäten sprechen für die These, dass es sich bei den Fragmenten im Pantokrator durchaus um einen Teil des Anapesonbildes handelt. Während im Pantokrator Kloster der Kontext nicht mehr nachvollzogen werden kann, weist der Anbringungsort im Naos über dem Haupteingang auf die apotropäischen und liturgischen Anklänge des Bildes. Denn während der Zeremonie des *Epitaphios Threnos* wird direkt unter dem Anapeson eine Station eingelegt, wo die relevanten Textstellen verlesen werden.²⁶⁰

6.1.5 Fazit zum «Christus Anapeson» im monumentalen Bildprogramm auf dem Berg Athos

Die älteste bekannte Christus Anapesondarstellung ist im Protaton auf dem Berg Athos aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. erhalten, das Bild wird bis ans Ende des 14. Jhs. noch in drei weiteren athonitischen Kirchen rezipiert. Die sinnbezogene Kontextualisierung des Bildes innerhalb der Szenen der Passion Christi ist diesen Darstellungen seit Beginn immanent. Charakteristisch für das Bildprogramm dieser Kirchen sind die detaillierten, zahlreichen Zyklen, ein dramatischer, bewegender Erzählstil und Szenen mit einer Vielzahl von zum Teil vom Hesychasmus beeinflussten Liturgiereferenzen. Denn der Hesychasmus, der im 14. Jh. auf dem Berg Athos seinen Höhepunkt erreichte, prägte unter anderem auch die liturgischen Riten, vor allem gerade jene des Ostergottesdienstes.²⁶¹ Die palamitische Doktrin vertrat die Auffassung, dass der Mensch mit der Göttlichkeit mittels der Sakramente bzw. der Liturgie in Kontakt treten konnte.²⁶² Um dieser sakramentalen Realität und der Konkretisierung der Liturgie gerecht zu werden, wurden auch neue Bilder generiert, dazu gehört auch das Anapesonbild. Die Programme illustrieren die liturgischen Texte, wie dies bei den Eothina Perikopen oder etwa auch bei der Lesung des Narthexprogramms im Vatopedikloster einfach nachvollzogen werden kann. Das Bild pointiert eine Steigerung gegenüber dem Text, der gesamte Innenraum ist auf Visualisierung ausgelegt. Mittels der hesychastischen Ideologie haben sich die Bilder und deren Aussagen im Bildkomplex etabliert.

Dabei ersetzt das Anapesonbild keine bereits bekannte Illustration, sondern wird als neuer Aspekt in das Programm – insbesondere der Passion – aufgenommen. Dies hat einerseits damit zu tun, dass die Textstelle Gen. 49:9 während der Karwoche verlesen wurde – das Anapesonbild also direkt einen Text visualisiert. Das ist wohl der Hauptgrund, warum der zeitgenössische Betrachter das Bild überhaupt einordnen konnte; es wurde während der Zeremonie «erklärt». Andererseits handelt es sich aber auch um ein polyvalentes Bild, da es die beiden Hauptmomente der Liturgie, die Inkarnation wie die Leidensgeschichte, koppelt. Je nach Anbringungsort im Kirchenraum und ikonographischer Variabilität kann sein inhaltlicher Charakter akzentuiert werden. Konstant wird Christus Emmanuel auf einer roten Matratze ruhend veranschaulicht, allerdings variiert die Anzahl der Begleitpersonen oder deren Attribute je nach Intention. Die ungewöhnliche Bildkomposition im Vatopedikloster ist die einzige, welche von einer Bildlegende begleitet wird (Abb. 12). Der Text auf dem Rotulus des Jakob dient einerseits als Bilderklärung und tritt andererseits in eine starke Interdependenz zur Liturgie. Zudem übernimmt das Bild

258 Lifshits 1991, 264. Murav'ev hat vier Fragmente der Malerei nach Moskau transferiert und sie dort restauriert. Er dachte, dass die Malereien von Manuel Panselinos ausgeführt worden sind. Eine weitere Restaurierung fand zwischen 1920 und 1934 statt. Zum Anbringungsort in der Lünette über der Haupttüre unter der Darstellung der Koimesis: Toutos/Fousteris 2010, 317, n. 312.

259 Capuani/Paparozi 1997, 160–61.

260 Pallas 1965, 40; Taft 1975, 192, Anm. 51; Belting 1980/81, 14–15; Taft 1980/81, 50; Belting 1981, 195–96, Schellewald 2013, 326.

261 Meyendorff 1974a, 56–71; Meyendorff 1975, 95–106.

262 Meyendorff 1970, 226–32; Meyendorff 1975, 98; Velmans 2006, 186.

im ausgedehnten Passionszyklus eine Station, die den in diesem Teil der Kirche stattfindenden Riten entspricht. Der erzählende Stil der Leidensgeschichte wirkt sich auf die narrative Ausführung des Anapesonbildes aus.

Gerstel ist es gelungen, mit Hilfe von drei ikonographischen Themen den Einfluss der athonitischen Bilder bzw. Ideologien auf die paläologischen Bildprogramme zu präzisieren.²⁶³ Drei von ihr analysierte Darstellungen – Barlaam und Joasaph,²⁶⁴ Pachomios und der Erzengel sowie die himmlische Leiter des Ioannis Klimakos – wurden zuerst auf dem Berg Athos und später auch in einigen anderen Kirchen der paläologischen Epoche im serbischen Reich und in Griechenland aufgenommen.²⁶⁵ Allen ist eine theologische und zeitgenössische Reflektion gemeinsam, die in direkte Korrelation mit dem Hesychasmus gesetzt werden kann.²⁶⁶ Diesen Themen kann das Anapesonbild hinzugefügt werden. Denn auch dieses zeigt auf dem Berg Athos eine enge Bindung zur Liturgie und den zeitgenössischen, religiösen Tendenzen, die zur Popularität des Bildes beitragen. Es wird in verschiedenen Regionen rezipiert, die in einer liturgischen Abhängigkeit zum Berg Athos stehen. Diese zeigt sich insbesondere darin, dass aktuelle, liturgische Texte aus dem Berg Athos in verschiedene Sprachen übersetzt und folglich in den relevanten Ländern verbreitet werden.

Angesichts nicht nur der geographischen Nähe, sondern auch der engen, historisch nachweisbaren Beziehungen der Balkanstaaten zum Athos und der Tatsache, dass teilweise die gleiche Werkstatt auf dem Berg Athos und im serbischen Reich tätig war, werden im nächsten Kapitel die Bildprogramme mit einem Christus Anapeson im serbischen Reich behandelt.

6.2 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen im serbischen Reich (FYROM, Kosovo und Serbien)

Das mittelalterliche serbische Reich wurde spätestens unter Stefan Uroš II. Milutin (1282–1321) zur dominierenden Macht auf dem Balkan.²⁶⁷ Die Orthodoxie war bereits seit dem ersten serbischen Erzbischof Sava (1175–1235), unter dem 1219 die serbische Autokephalie gelang, ein wichtiger Identifikationsfaktor des Reiches. Sava war ab 1191 Mönch auf dem Berg Athos – zuerst im Kloster Panteleimon und dann im Kloster Vatopedi – bevor er und sein Vater Stefan Nemanjić 1198 vom Kaiser Alexios III. Angelos die Erlaubnis bekamen, ein serbisches Kloster in Hilandar zu gründen.²⁶⁸ Für dieses Kloster verfasste Sava als Hegoumenos das Typikon (1198/99), für welches er die Regeln des Evergetisklosters in Konstantinopel zum Vorbild

263 Gerstel 2003, 225–39; Gerov 2006a, 154–55.

264 Tomeković 2011, 34–35, 232. Der Prinz Joasaph folgt seinem Bekehrer Barlaam als Asket in die Wüste. Die ersten Darstellungen von Joasaph und Barlaam im 14. Jh. korrespondieren mit der Integration ihres Festes (26. August) im Synaxarion von Konstantinopel. Velmans 2006, 218.

265 Die ersten beiden Darstellungen wie auch ein Porträt des Ioannis Klimakos werden zum ersten Mal im Protatonkloster abgebildet (Đurić 1991b, 55; Tsigaridas 2003, 36–37; Toutos/Fousteris 2010, 49, n. 55). Die Leiter des Ioannis Klimakos kommt dagegen zum ersten Mal im Vatopedikloster vor (Schroeder 2014, 215–28, Abb. 11.1). In den Kirchen mit einem Anapesonbild gibt es im Protaton- (Abb. 1) und im Hilandar-kloster (Abb. 48) auf dem Berg Athos, in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24), in der Johanneskirche in Serres, in der Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40) sowie in der Transfigurationskirche in Zarzma eine Wiedergabe des Hl. Pachomios.

266 Velmans 2006, 204–05, 217–18.

267 Todić 1999, 29–32.

268 Zur Geschichte des Klosters und speziell zur relevanten Chrysobulle: Petit 1911, 6–15; Dölger 1948, 39–42, n. 3; Živojinović/Kravari/Giros 1998, 3–9, 24–29, 104–17; Marković 2016, 57–58. Zur Vita des Hl. Sava von Serbien, welche um 1253 vom Biograf Domentijan geschrieben wurde: Browning 1991b, 1847. Stefan Nemanjić tritt 1197 als Mönch Simeon ins Kloster Vatopedi ein.

nahm.²⁶⁹ 1206 wurde Sava der Hegoumenos des Klosters Studenica, für dessen Typikon er nun das Typikon von Hilandar als Modell benutzte. Damit wurde die Einwirkung des Evergetistypikons – inklusive des *Epitaphios Threnos* Ritus – auf die slawische Welt ausgeweitet.²⁷⁰ Das Evergetistypikon basierte auf der Konstantinopler Redaktion des Studios Synaxarion, welche Sava nach seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1229 modifizierte.²⁷¹ Das Jerusalemer Typikon wurde schliesslich mit den Übersetzungen 1318 vom Erzbischof Nikodemos († 1325) und 1331 vom Mönch Romanos im Hilandarkloster «offiziell» in die Liturgie der serbischen Kirche eingeführt.²⁷² Ab dem 14. Jh. dominiert ein neues liturgisches Formular die Praxis der kommenden Jahrhunderte: Die Diataxis des Hegoumenos aus Lavra, Philotheos Kokkinos, wird populär und massgebend.²⁷³ Die liturgisch-spirituelle Wirkung des Athos ist im serbischen Reich evident. Die theologischen, liturgischen, und literarischen Interaktionen wurden dank der hesychastischen Doktrin ermöglicht, deren Beliebtheit sich in der altkirchenslawischen Literatur mannigfaltig nachweisen lässt.²⁷⁴ Auch der künstlerische Transfer ist direkt: Die Werkstatt des Michael Astrapas war im ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. auf dem Berg Athos tätig. Sein Idiom ist am Ende seiner Karriere 1322 in Čučer fassbar.²⁷⁵

Seit Beginn des serbischen Reiches am Ende des 12. Jhs. bildeten die Kirche und die weltliche Regierung (Königshaus) eine enge Symbiose.²⁷⁶ Ab Mitte des 14. Jhs. zerfiel das Reich in viele kleine Feudalstaaten, deren Herrscher das Fehlen einer starken Zentralgewalt dazu ausnutzten sich auf ihren Territorien selbständig zu machen.²⁷⁷ Die Bildprogramme der Despoten beweisen nicht nur eine profunde Kenntnis der liturgischen Aktualitäten, anhand jener sie sich als Bewahrer der Orthodoxie manifestierten, sondern sie propagieren auch einen selbstsicheren Herrschaftsanspruch der Stifter.²⁷⁸

6.2.1 Čučer, Sveti Niketas (um 1322)

Im Nordosten von Skopje zwischen den Dörfern Čučer, Gornjani und Banjani befindet sich auf den südwestlichen Hängen des Berges Crne das Katholikon des Klosters des Hl. Niketas, welches der serbische König Stefan Uroš II. Milutin neu errichten liess. Mit dem Bau der Kirche wurde vor 1303 begonnen, und das Kloster wurde nach Juli 1307 und vor Mai 1308 dem Hilan-

269 Živojinović/Kravari/Giros 1998, 24–25; Simić 2000, 187–92; Nicholl 1997, 285–308; Popović 1997, 266–84; Vukašinović 2016, 93–94.

270 Babić 1969, 50–54; Jordan/Morris 2012, 138–39; Savić 2016, 209–35; Vukašinović 2016, 94. Von Studenica aus gelangte es in weitere serbische Klöster.

271 Simić 1987, 143–48; Todić 1999, 14; Vukašinović 2016, 93–97.

272 Vukašinović 2016, 94.

273 Taft 1975, XXXVI–XXXVII, 200–03; Schulz 1980, 165–66; Taft 1988, 190–94; Taft 1995c, 191–94; Marinis 2014, 33; Vukašinović 2016, 96–97. In dieser Diataxis wird insbesondere auch die rituelle Funktion und die Tragweise des *Epitaphios* konkretisiert. Taft 1992, 191; Boycheva 2003, 176; Betancourt 2015, 507. Es existieren drei slawische Übersetzungen der Diataxis von Philotheos. Zheltov 2010, 345–59.

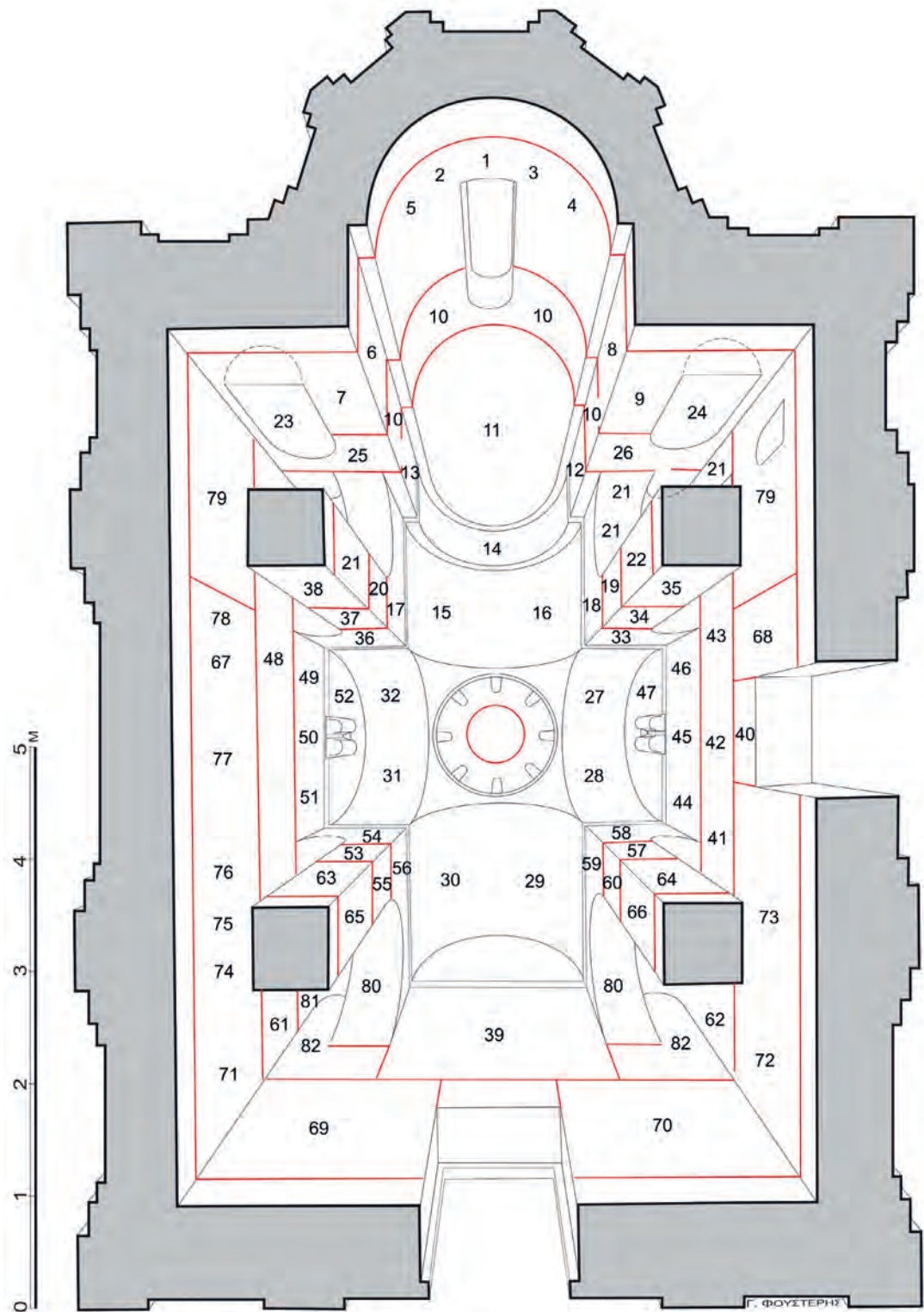
274 Dragojlović 1987, 133–36; Tarnanidis 1987, 137–41. Der dritte serbische Patriarch, Ephrem, war beispielsweise eng mit Euthymios von Turnovo befreundet, beide waren Anhänger des Hesychasmus. Dieses hesychastische Netzwerk bezeichnet Vukašinović als «eschatologischen Internationalismus». Vukašinović 2016, 97–98.

275 Vapheiadis 2019, 113–28.

276 Đurić 1971, 180–91; Vukašinović 2016, 97–98.

277 Gabelić 2016, 341–55.

278 Die Selbstinszenierung der Herrscher bzw. Stifter hat im Serbischen Reich eine lange Tradition: Radojčić 1996; Marjanović-Dušanić/Vojvodić 2016, 314–15. Die beiden Porträts von Jovan Oliver in der Erzengelkirche in Lesnovo (1347/48) zeigen ihn mit individuellen Gesichtszügen in einer komplexen Umgebung. Dasselbe gilt für den Despoten Stefan Lazarević in der Trinitätskirche in Resava (1407–1418, Abb. 34, 57). Ähnliche ideologische Rückschlüsse ergeben die Repräsentation von Vukašin und Marko am Südportal des Markovklosters (1376/77): Bogevska 2011, 16–21; Cvetković 2012, 185–98; Sinkević 2012, 121–42.



Plan 1: Čučer, Sveti Niketas (um 1322). Georgios Fousteris.

- 1: Melismos
- 2: Hl. Basil der Grosse
- 3: Hl. Johannes Chrysostomos
- 4: Hl. Athanasios von Alexandria
- 5: Hl. Gregor der Theologe
- 6: Hl. Johannes der Almosengeber
- 7: Hl. Ignatius Theophorus
- 8: Hl. Kyrill von Alexandria
- 9: Kirchenvater
- 10: Apostelkommunion mit Wein und Brot
- 11: stehende Theotokos zwischen zwei Engeln
- 12: Chairete
- 13: Ungläubige Thomas
- 14: zwei stehende Erzengel (zerstört)
- 15: Himmelfahrt (15. Jh.)
- 16: Pfingsten (15. Jh.)
- 17: Tropaion des Mönches Markus (15. Jh.)
- 18: Hl. Frauen informieren die Apostel über die Auferweckung Christi
- 19: Christus erscheint den Aposteln (Lk. 24:36–43)
- 20: Christus erscheint auf dem Berg Galiläa
- 21: Kirchenvater
- 22: Kirchenvater
- 23: Hl. Stephanos, Diakon
- 24: Hl. Romanos Melodos, Diakon
- 25: Philoxenie
- 26: Christus ruft Petrus (Joh. 21:19–22)
- 27: Geburt Christi
- 28: Taufe
- 29: Transfiguration
- 30: Einzug in Jerusalem
- 31: Kreuzigung
- 32: Anastasis
- 33: Verkündigung: Theotokos und Prophet David
- 34: Christus Anapeson (Abb. 5, 50)
- 35: Christus Pantokrator
- 36: Verkündigung: Gabriel und Prophet Salomon (15. Jh.)
- 37: Lehrender Christus (Mt. 25:34–46)
- 38: Paraklesis (Abb. 36)
- 39: Koimesis
- 40: Inschrift Renovation 1484
- 41: Wunder zu Kanaan
- 42: Hochzeit zu Kanaan
- 43: Christus heilt die Blutflüssige
- 44: Wunderszene, letztes Abendmahl
- 45: Fusswaschung
- 46: Christus redet mit den Aposteln nach der Fusswaschung
- 47: Christus und Zacharias
- 48: Christus heilt den Wassersüchtigen, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Christus im Haus von Maria und Marta
- 49: Christus ans Kreuz
- 50: Christus wird vom Kreuz genommen
- 51: Threnos
- 52: Frauen am Grabe
- 53: Judas erhängt
- 54: Weg zum Golgotha
- 55: Blindenheilung
- 56: Verspottung Christi
- 57: Heilung des Gichtbrüchigen
- 58: Gebet in Gethsemane
- 59: Judasverrat
- 60: Christus in der Synagoge
- 61: Christus und die Samariterin
- 62: Präsentation Maria im Tempel
- 63: Hl. Petrus
- 64: Hl. Paulus
- 65: Erzengel Michael
- 66: Erzengel Gabriel
- 67: Sveti Nikita
- 68: Johannes der Täufer (15. Jh.)
- 69: Hl. Stephanos der Jüngere, Athanasios vom Berg Athos, Theodor Studites, Arsenios
- 70: Hl. Sabas, Paulus von Theben, Euthymios und Antonios
- 71: Hl. Stefan Nemanja und Sava
- 72: Ärzteheilige: Panteleimon, Cosmas und Damianos
- 73: Soldatenheilige: Theodor Teron, Sergios und Bachos
- 74: Hl. Theodosius
- 75: Zwei Soldatenheilige
- 76: Konstantin und Helena
- 77: Hl. Theodor Stratelates
- 78: Hl. Stephanos der Protomärtyrer
- 79: Kirchenväter
- 80: Heiligenfiguren
- 81: Christus heilt zwei Besessene
- 82: Wunderszene

darkloster auf dem Athos als Metochion angegliedert.²⁷⁹ Über den Zeitpunkt der Arbeiten sowie den Stifter selbst geben allerdings keine Inschriften Auskunft, auch ist kein Stifterbild erhalten geblieben. Das Fehlen des Porträts von Milutin könnte darauf hinweisen, dass die Kirche erst nach seinem Tod (29. Oktober 1321) fertig ausgemalt wurde.²⁸⁰ Architekturtypologisch handelt es sich um eine Kreuzkuppelkirche mit einer zentralen Kuppel, welche auf vier Pfeilern aufliegt (11,36 m x 7,72 m).²⁸¹ Ein Narthex wurde nicht gebaut, je einen Eingang gibt es im Westen wie im Süden.²⁸²

Die Kirche wurde vollständig mit qualitätvollen Fresken ausgeschmückt, welche in den unteren Teilen der Kirche noch erhalten sind.²⁸³ Eine enge stilistische Verwandtschaft lässt sich mit den Malereien im Katholikon in Vatopedi konstatieren.²⁸⁴ Die Malereien der beiden Kirchen wurden den beiden Künstlern Michael Astrapas und Eutybios zugeschrieben,²⁸⁵ welche aber nur in Čučer und nicht in Vatopedi signiert haben. Auf dem Schild des Hl. Theodor Teron auf der Südwand des Naos ist zu lesen:

XEIP MIXAHA EUTYXIOY.²⁸⁶

Dagegen ist die Behauptung von Miljković-Peppek, dass diese Künstler die Arbeiten lediglich überwacht hätten, nicht bestätigt worden.²⁸⁷ Marković ist mittels einer Untersuchung aller bekannten Inschriften der beiden Künstler zu dem Ergebnis gekommen, dass nur Michael, der Sohn von Eutybios, in Čučer am Ende seiner Karriere – nachdem er auf dem Berg Athos gearbeitet hatte – tätig gewesen war.²⁸⁸ Die Inschrift bedeutet: «Die Hand Michael, Eutybios' Sohn».²⁸⁹ Zudem ergab auch die stilistische Analyse, dass die Malereien von einem einzigen Maler, Michael, ausgeführt wurden. Dieselbe Hand ist für die Fresken an den prominenten wie weniger prominenten Stellen verantwortlich.²⁹⁰ Die Figuren zeigen durchdachte Haltungen und Gesten und expressive Gesichtstypen, die zumeist mit fein ausgearbeitetem Kopf- und Barthaar

- 279 Sveti Niketas wurde dem Kloster Hrusija (Hagios Basileios) auf dem Berg Athos angegliedert, welches zum Hilandarkloster gehörte. In der zweiten Hälfte des Jahres 1321 und vor dem 29. Oktober kam Sveti Niketas unter die direkte Administration der Hegoumenos von Hilandar. Diese Angaben lassen sich den Chrysobullen von Milutin, einem Brief von Andronikos II. Paläologos (von 1308) sowie den Schriften des Danilo II. entnehmen. Hafner 1976, 181; Živojinović 1986, 60–72, 81; Dimitrova 2010, 25; Marković 2004, 63–132; Marković 2015, 29–76.
- 280 Hallensleben meinte dagegen, dass im 15. Jh. bei der Wiederherstellung das Stifterporträt mit einer Heiligenfigur ersetzt worden sein könnte: Hallensleben 1963, 30, 54–55.
- 281 Todić 1999, 343; Babić 1991b, 1482–83; Ćurčić 2003, 76, n. 43; Korunovski/Dimitrova 2006, 116–18, 132; Dimitrova 2010, 25–27, Abb. 1; Marković 2015, 77–96. Marković nennt als engste Parallelen für die Architektur die Panteleimonkirche sowie die Christuskirche in Thessaloniki und die Panagia Olympiotissa in Ellassona, welche ebenfalls von Künstlern aus Thessaloniki errichtet wurde.
- 282 Im Osten der Südwand war ein Parekklesion angebaut, welches dem Hl. Johannes dem Täufer gewidmet war (3,1 m x 1,9 m). Dieses wurde 1928 zerstört.
- 283 Die nach einem Deckeneinsturz beschädigten Malereien in den Gewölben wurden 1483/84 von griechischen Malern restauriert. Bentchev 1987, 533–37. Die diese neue Ausmalung bezeugende Inschrift befindet sich über der Südtüre. Zu den späteren Malereien: Marković 2015, 218–70, 341.
- 284 Hallensleben 1963, 121–27; Todić 1999, 343; Tsigaridas 1998, 233–84; Tsigaridas 2003, 58–59; Tsigaridas 2007, 41–62, bes. 50–51.
- 285 Schellewald 1996, 346–49; Dimitrova 2010, 26–27; Todić 2001, 648–51.
- 286 Die bereits verblasste Inschrift wurde 1906 von Bošković entdeckt und erst 1934 von Millet zum ersten Mal publiziert: Millet 1934, 222–24. Danach war sie Thema zahlreicher Besprechungen. Đurić 1976, 70; Todić 1999, 346; Marković 2010, 9–34, Abb. 3a–c.
- 287 Miljković-Peppek 1967, 51–56, 261–62; Miljković-Peppek 1981, 491–94. Zur Forschungsdiskussion: Schellewald 1996, 349–59.
- 288 Marković 2010, 9–34, Abb. 3a–c; Marković 2015, 340–41; Vapheides 2019, 125. Auch bereits im Protaton hat Michael ohne seinen Vater gemalt.
- 289 In der früheren Literatur wurde gelesen: «Die Hand Michaels und Eutybios».
- 290 Marković 2015, 340.

umgeben sind. Die Übergänge der eher kühlen Farben nuancieren plakativ von markanten Konturen bis zu weissen Flächen, welche die Modellierung sowie die Bewegungen der Figuren intensivieren. Der Aufbau der Kompositionen, wenn auch mit vielen Personen und einer reichen Hintergrundszenerie ausgestattet, ist ausgewogen und strukturiert. Die menschliche Figur ist gänzlich der Innenstruktur und den Bildinhalten unterworfen. Die gemalten architektonischen Hintergründe steigen in die Höhe, so dass sie sich über den Figuren auftürmen, und vermischen das Reale mit dem Imaginären.²⁹¹

Die Fresken in der Sveti Niketas in Čučer bilden ein umfangreiches Programm ab und zeigen viele ikonographische Lösungen, die jenen im Hilandar auf dem Berg Athos ähnlich sind. In Čučer wurden in der untersten Zone zahlreiche Mönche und Asketen dargestellt.²⁹² Auf der Westwand sind die Heiligen Stephanos, Athanasios, Theodor Studites, Arsenios (69), Sabas, Paulus von Theben und Antonios (70) porträtiert. Arsenios und Antonios halten Schriftrollen in den Händen. Das Epigramm von Arsenios beschreibt die Aufgabe des Mönches und stellt eine Aufforderung an alle Menschen dar: Nur durch Entsagung im irdischen Leben und durch Stille und Schweigen kann man gerettet werden.²⁹³ Die Verse auf der Schriftrolle von Antonios sprechen die Gefahr an, der die Asketen ausgesetzt sind.²⁹⁴ Dasselbe Porträt des Antonios mit Schriftrolle samt Epigramm kommt in Hilandar vor.²⁹⁵ Bei den Darstellungen der Hl. Stefan Nemanjić und Sava von Serbien (71) auf der Nordwand im Naos handelt es sich um die ältesten der beiden Stifter des Klosters Hilandar ausserhalb von Hilandar.²⁹⁶ Unter den Heiligendarstellungen nimmt in Čučer der Kirchenpatron Nikita (67) auf der Nordwand in der Nähe der Ikonostasis einen prominenten Ehrenplatz ein, ausserdem ist er durch eine gemalte Arkadenrahmung hervorgehoben. Wie schon in Hilandar wird auch in dieser Kirche die seltene, eucharistisch konnotierte Darstellung der Vision des Petrus von Alexandria im Bema aufgenommen.²⁹⁷

Das Bildprogramm in Čučer ist im Bema ansonsten konventionell.²⁹⁸ Im Zentrum der Apsiswand ist ein Melismos inmitten von zelebrierenden Kirchenvätern dargestellt (2–9).²⁹⁹ Besonders ist dagegen die Bekleidung Christi mit einem Sakkos bei der Apostelkommunion in der Apsis (10).³⁰⁰ Diese Darstellung gehört zusammen mit einem ähnlichen Bild in Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310–1320) zu den frühesten Repräsentationen dieses Christustypus.³⁰¹ Der Festtagszyklus ist an den Tonnengewölben und den Tympana des Naos platziert. In der obersten Wandzone breitet sich ein Zyklus der Passion und der nachösterlichen Episoden aus und in der mittleren Zone eine detaillierte Folge von vierzehn Szenen, die die Wunder und

291 Die Malereien wurden 1484 wohl von einem Maler aus Kastoria restauriert: Marković 2015, 340–41.

292 Tomeković 1988b, 312–13; Tomeković 2011, 255–56.

293 Rhoby 2009, 85–87, 464, n. 6. «Jedem irdischen Willen wolle meiden, die Stille und das Schweigen liebe! So nämlich wirst du gerettet, mit den Engeln tanzend».

294 Rhoby 2009, 87–89, 441, n. 7. «Die schlafenden Männer bedrängt geschickt der Dieb, die aber nahe der Welt Askese üben wollen, beraubt geistig der in der Nacht lauende Geistesdieb».

295 Toutos/Fousteris 2010, 183, n. 218.

296 Hallensleben 1963, 54–56; Todić 1999, 343–46; Korunovski/Dimitrova 2006, 168–72; Dimitrova 2010, 27–35. Insbesondere zu diesen beiden Porträts in Bezug auf Hilandar: Marković 2006, 282–84, 290, 294, Abb. 1, 2, 9; Marković 2015, 155–97.

297 Babić 1969, 136; Walter 1982, 213–14; Altripp 1998, 165–68; Koukiaris 2011, 63–71.

298 Die Ausmalung der Kuppel wurde erst 1846 ausgeführt.

299 Babić/Walter 1976, 275. Während die Inschriften auf den Rotuli dieser beiden Patriarchen in Griechisch geschrieben sind, sind jene der Patriarchen neben ihnen alle in Altkirchenslawisch verfasst. Diese beziehen sich auf die Konsekration.

300 Marković 2015, Abb. 16–19; Woodfin 2014, 35–36.

301 Walter 1982, 23–24, 216; Woodfin 2002a, 36–39; Woodfin 2010, 313. Bei den frühesten Beispielen von Bischöfen in einem Sakkos handelt es sich um die Porträts des Nikolaos Kabasilas in der Peribleptoskirche in Ohrid (1294/95) und um Sava von Serbien in der Bogorodica Ljeviška in Prizren (1309–1313). Kurz darauf erscheint Christus in einem Sakkos gekleidet in Thessaloniki wie in Čučer. Tsitouridou 1986, 73–76, Abb. 12, 13; Kirchhainer 2001, 86–73.

Parabel Christi visualisieren.³⁰² Die Disposition des Programms ist ähnlich wie im Kloster Hilandar.³⁰³ Eine Besonderheit ist in der dritten Zone der Südwand des südwestlichen Joches das Bild der Präsentation der Theotokos (62) als – mit Ausnahme der Koimesis (39) auf der Westwand – einzige mariologische Szene inmitten des christologischen Zyklus. Ausserdem handelt es sich bei der Präsentation der Theotokos um das Fest, dem die Kirche in Hilandar geweiht ist. Auch hier ist ein Bezug zwischen den beiden Kirchen festzustellen.³⁰⁴ Zudem befinden sich die nachösterlichen Szenen wiederum im Bema, und analog zu Hilandar werden auch in Čučer die Eothina Perikopen für diese Illustrationen verantwortlich gemacht.³⁰⁵ Im Joch vor der Apsis erscheint Christus im Süden den Myrophoren (12) und im Norden dem ungläubigen Thomas (13). Auf der Südwand des Bemas informieren die Myrophoren im obersten Register die Apostel (18) und darunter sind Petrus und Johannes am leeren Grab gezeigt. Der nachösterliche Zyklus breitet sich zudem im Diakonikon aus.³⁰⁶

In der Sveti Niketas in Čučer flankieren auf der Südseite der Pantokrator (37) und auf der Nordseite die Theotokos Paraklesis (38) die Ikonostasis.³⁰⁷ Mit Christus, den die Beischrift als barmherzig bezeichnet, und der Theotokos Ἡ Παράκλησις ist der Fokus auf die Interzession gelegt.³⁰⁸ Die Fürsprecherin, leicht zur Mitte gedreht, steht auf einem Suppedaneum und hat die Rechte zur Gebetsgebärde erhoben (Abb. 36). In der Linken hält sie eine Schriftrolle mit dem zweifarbigen Dialog in griechischer Sprache.³⁰⁹ Christus steht ebenfalls auf einem Suppedaneum, aber frontal. Seine Rechte führt den Segensgestus aus und die Linke hält ein offenes Buch, dessen Inhalt auf das Zitat von Joh. 8:12 weist.³¹⁰ Auf dem Nordpfeiler im Feld zwischen der Theotokos Paraklesis und Gabriel der Verkündigungsszene (36) ist Christus mit einem Codex (37) vor einem architektonischen Hintergrund dargestellt, wie er seine Jünger über das Ende der Zeit unterrichtet (Mt. 25:34–46).³¹¹ Auf dem offenen Buch Christi steht derselbe Vers wie bei der analogen Darstellung in Hilandar (Mt. 25:34). Wie bereits ausgeführt, wendet sich dieser eschatologische Extrakt denen zu, die bereits gerettet wurden.³¹² Die Intervisualität der Bilder beidseitig des Bemas sucht eine intime Beziehung zum Publikum. Wie bereits in Hilandar, bildet auch in dieser Kirche der Dialog über den Raum hinweg eine Brücke und bezieht den Betrachter in die Bitten und die persönliche Kontemplation in Bezug auf das Jüngste Gericht ein. Dieser Intervisualität wird mit dem Anapeson eine dezidiert liturgische Aussage hinzugefügt. Der Anapeson ist direkt über dem stehenden Pantokrator auf dem südlichen Bemapfeiler und

302 Gouma-Peterson 1978, 198–216. In paläologischer Zeit dienten die Wunder vordergründig keiner Narration, sondern vielmehr der Betonung der Göttlichkeit Christi. Gouma-Peterson setzt diese Tendenz mit dem Hesychasmus in Verbindung.

303 Marković 2015, 107–09.

304 Marković 2006, 284–85, 295, Abb. 3–4; Marković 2015, Abb. 52. Die Szene befindet sich zwischen der Heilung der zehn Leprakranken und Christus mit Zacharias. Die Darstellung ist trotz grosser Beschädigungen noch identifizierbar.

305 Zarras 2006/07, 109–10; Zarras 2011, 388–90. In der letzten Perikope wird nach der Tradition des Jerusalemer Typikons die gesamte Matthäusstelle (Mt. 28:1–20) verlesen, daher kommen die relevanten Szenen alle zur Darstellung.

306 Eine detaillierte Disposition aller Szenen sowie Heiligenfiguren findet sich in: Marković 2015, 107–09.

307 Die Ikonostasis schloss zwischen den östlichen Pfeilern und der Wand; die beiden hervorgehobenen Bilder auf den Seitenwänden – Johannes der Täufer (68) im Süden sowie Sveti Nikita (67) im Norden – sind als besondere Andachtsorte zu verstehen.

308 Hamann-Mac Lean 1976, 115–17, Taf. 16; Djordjević/Marković 2000/01, 13–48, Abb. 21; Marković 2006, 288. Christus wird unter den milutinischen Kirchen nur hier als Barmherziger bezeichnet.

309 Djordjević/Marković 2000/01, 29–30, Abb. 21.

310 Zu dieser Inschrift und Bedeutung: Nelson 2007, 108–09.

311 Diese Darstellung hat sich nur fragmentarisch erhalten, sie ist aber noch identifizierbar. Todić 1999, 345; Marković 2006, 287–89, Abb. 7; Marković 2015, Abb. 7, 92.

312 Cvetković 2011, 31.

damit als Pendant zum lehrenden, richtenden Christus positioniert.³¹³ Zudem flankiert die Darstellung die Ikonostasis und tritt somit in den unmittelbaren Kontext des Bemas (Abb. 50).³¹⁴

Über dem Anapesonbild ist die thronende Theotokos der Verkündigungsszene (33) vor einer reichen Architektur abgebildet.³¹⁵ Hinter der Mauer erscheint der Prophet David, und analog dazu ist der Prophet Salomon hinter dem Erzengel Gabriel (36) dargestellt.³¹⁶ Die alttestamentlichen Könige in der Nähe des Bildes der Verkündigung entsprechen ihren Prophezeiungen, welche als Vorzeichen der Menschwerdung Christi gedeutet werden. Wie die Proskynetaria ist auch das Anapesonbild bei einer wichtigen Passage platziert, an welcher signifikante Gebete gesprochen wurden, die hier mit dem Proskomideritus in Verbindung stehen.³¹⁷ Die gesamte Komposition auf den Westwänden der östlichen Pfeiler ist als visuelle Äquivalenz zu den Texten konzipiert. Die Proskynetaria dienen darüber hinaus der privaten Andacht der Gläubigen, die auf ein barmherziges, wohlwollendes Urteil beim Jüngsten Gericht hoffen. Das die Ikonostasis flankierende Programm antwortet auf dieses Bedürfnis mit der Darstellung der fürbittenden Paraklesis und des barmherzigen sowie lehrenden Christus. Der Anapeson (34) als Pendant zu dieser eschatologischen Darstellung des lehrenden Christus reflektiert die Auferstehung und das Heil und fasst zusätzlich die beiden prägnantesten Momente der Liturgie zusammen: die Inkarnation und die Passion.

Sicher ist, dass es zwischen den Programmen im Kloster Hilandar sowie in der Sveti Niketas einen engen ikonographischen sowie inhaltlichen Bezug gibt, was sich mit der bereits erwähnten Tatsache erklären lässt, dass Čučer ein Metochion vom Kloster Hilandar war und in beiden Kirchen dieselbe Werkstatt tätig war.³¹⁸ Da Lösungen von Hilandar in Čučer adaptiert wurden, muss Hilandar vor der Ausmalung von Čučer bereits vollendet gewesen sein. Dies ist entsprechend der neuen Lesung der Stifterinschrift in Hilandar im September oder Oktober 1321 der



©Collection chrétienne et byzantine: Mistra EPHE

50 Čučer, Sveti Nicetas. Naos, südöstlicher Pfeiler, Christus Anapeson. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris).

313 Die Angabe zum Anbringungsort («côté occidental du pilier nord-est») bei Todić ist falsch. Todić 1994, 136.

314 Millet 1962, planche 49, 2. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris). In der Bildunterschrift gibt Millet zu verstehen, dass es sich um einen Teil der Ikonostasis handelt. Die Ikonostasis ging zu dieser Zeit über die Westwand der Pfeiler (Vergleiche mit der Fotografie: Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963, Abb. 223. Auf dieser Fotografie ist allerdings der nordöstliche Teil der Ikonostasis zu sehen). Ein Holzrahmen hob nur die Personen hervor – im Falle des Anapesonbildes: Christus, der Engel und die Theotokos – und vermittelte einen ikonenhaften Eindruck.

315 In Berende ist das Anapesonbild ebenfalls unter der Verkündigung platziert, allerdings unter dem Engel (Abb. 99).

316 Die Kombination der Protagonisten der Verkündigung mit den alttestamentlichen Propheten kommt gelegentlich vor, so etwa in in der Hodegetria in Peć (1337, Petković 2009, 30–32) oder in der Pantanassa in Mistra (1428, Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 91–95, Abb. 39).

317 Der Nersessian 1960, 84; Boutirski 2000, 207–18; Ćurčić 2000a, 134–60; Hadermann-Misguich 2005b, 227; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31; Pentcheva 2006, 180–84; Savage 2008, 101–12.

318 Marković 2015, 339. Die Metochia spielten als «Orte der Erinnerung» eine zentrale Rolle bei der Übermittlung von Themen der Hauptklöster: Gerstel 2003, 231.

Fall gewesen.³¹⁹ Damit hat Michael Astrapas wohl um 1322 in Čučer gemalt.³²⁰ Der Stifter der Kirche, König Milutin, starb am 29. Oktober 1321. Eine bedeutende Rolle bei der Ausführung der beiden Programme hat bestimmt Danilo II. gespielt, der zuerst Abt im Kloster Hilandar und ab 1324 Erzbischof von Serbien war.³²¹

Das Anapesonbild in Sveti Niketas in Čučer entspricht nicht jenem im Kloster Hilandar. Christus liegt mit offenen Augen, den Kopf auf seinen rechten Arm gestützt auf einer Matratze (Abb. 5).³²² Christus besitzt ein rundes, kindliches Gesicht und gelockte blonde Haare. Der Kopf ist von einem aufwendig gestalteten Kreuznimbus umrahmt. Die nackten Füße schauen unter dem goldenen Mantel hervor, der den Unterkörper Christi umhüllt. Der Oberkörper ist mit einem ebenfalls goldenen Unterkleid, einer weissen, kurzärmeligen Tunika sowie einem blauen, breiten Band, welches um den Bauch sowie über beide Schultern gelegt ist, bekleidet. Die Matratze mit bräunlich gefärbten Enden ist mit Dreiecken, bestehend aus drei weissen Kreisen, verziert.³²³ Auf der rechten Seite des Bildes steht die Theotokos in ein blaues Maphorion gehüllt. Darunter sind eine lange, blaue Tunika sowie goldene Epimanikia ersichtlich. Mit ihrer linken, offenen Hand zeigt sie auf ihren liegenden Sohn, während sie die Rechte im Trauergestus auf ihre Brust gelegt hat. Als Pendant zur Theotokos steht auf der anderen Seite, etwas erhöht und ein wenig von der Matratze verdeckt, ein Engel mit Diadem im Haar und goldenem Nimbus, der zur Theotokos blickt. Er hält in seiner rechten Hand einen liturgischen Fächer und weist mit der offenen Linken auf Christus. Der Hintergrund des Bildes ist wie bei den anderen Szenen der Kirche blau. Neben den griechischen Namensabbreviationen Christi und der Theotokos begleitet eine altkirchenslawische Inschrift die Darstellung in der oberen rechten Ecke über der Theotokos.³²⁴

ΠΟΛΕΖ΄ΙΗ ΟΥCΝΟΥ ΙΑΚΟ Λ΄Β΄.³²⁵

Die Bildlegende verweist zwar auf die Genesisstelle 49:9, gibt sie allerdings nicht wörtlich wieder, sondern expliziert die Verbindung Christi mit dem schlafenden Löwen. Ein literarisches Zitat der Genesisstelle 49:9 kommt in der Prophezeiung des Bileam vor (Num. 24:9).³²⁶

Da die Kirche Sveti Niketas in Čučer 1307/08 dem Hilandarkloster auf dem Athos als Metochion angegliedert wurde, liegen die historischen und damit auch sozio-kulturellen Parallelen der beiden Kirchen auf der Hand. In Čučer war zudem die Werkstatt des Michael Astrapas tätig, die zuvor bereits mehrere Arbeiten – unter anderem kurz zuvor in Hilandar – auf dem Berg Athos ausgeführt hatte. Die stilistischen und ikonographischen Vergleiche haben ergeben, dass Čučer um 1322 kurz nach Hilandar (1321) ausgemalt worden sein muss.³²⁷ Der liturgisch-devotionale Kontext des Anapesonbildes ist in Čučer wie in Hilandar exakt derselbe. Die Übereinstimmungen sind ein Reflex auf die rituellen Analogien, welche einfach auf der gemeinsamen Basis der Typika und des darin enthaltenen *Epitaphios Threnos* Ritus erklärt werden können.³²⁸

319 Marković/Hostetter 1998, 201–20.

320 Marković 2006, 291–96.

321 Marković 2006, 294.

322 Todić 1999, XXXV; Marković 2006, 288, Abb. 6; Marković 2015, 339.

323 Todić 1994, 164.

324 Die Bildlegende ist in der oberen Ecke über dem Kopf der Theotokos angebracht. Marković 2015, 25, 104, 175–77, 185, 186, 198, 214.

325 polez' i i usnu iako l'av': «Du liegst nieder und schläfst wie ein Löwe».

326 Todić 1994, 140–41. Num. 24:9: «Du liegst da wie ein Löwe».

327 Marković 2006, 291–96; Marković 2015, 340.

328 Marković 2015, 339.

6.2.2 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel (1349)

Das Kloster im Dorf Lesnovo zwischen Kratovo und Zletovo soll bereits im 11. Jh. von Gavriilo Lesnovski, einem bulgarischen Eremiten und Heiligen, gegründet worden sein.³²⁹ Der Heilige wird in der Kirche besonders verehrt: sein Porträt erscheint einerseits auf der Südmauer des Bemas sowie andererseits auf der Westmauer des Narthex.³³⁰ Zudem wird ihm mit der Darstellung seines Sterbeoffiziums in der Nische der Mauer, die zur Prothesis führt, gedacht.³³¹ Jovan Oliver, oberster Heerführer und später Despot des serbischen Königs Stefan Uroš IV. Dušan, liess in Lesnovo ab 1341 diese neue Kirche errichten und ausmalen.³³² Dank der schriftlichen Quellen wissen wir, dass das Kloster reich mit Ländereien sowie mit Ikonen und kirchlichen Objekten beschenkt wurde.³³³ Es handelt sich um einen längsgerichteten Bau, in dessen Zentrum vier Pfeiler eine Zwickelkuppel tragen. Im Osten tritt die Hauptapsis hervor, die Pastophorien sind bloss Nischen in der Ostwand. Neben einer Türe im Süden gibt es eine weitere im Westen.³³⁴ 1349 bekam die Kirche einen offenen, dreigeteilten, kuppelüberwölbten Narthex.³³⁵

Der Ktitor Jovan Oliver ist im Naos mit durchaus individuellen Gesichtszügen und dem Modell seiner Kirche in den Händen, die allerdings noch keinen Narthex hat, dargestellt.³³⁶ Eine lange Inschrift steht hinter der Figur des Despoten.³³⁷ Ein zweites Mal erscheint sein Porträt im Nordarm des Narthex (92).³³⁸

Die Ausschmückung des Naos lässt sich vier unterschiedlichen Händen zuordnen.³³⁹ In der Kuppel wird neben dem Christus Pantokrator auch eine Göttliche Liturgie präsentiert.³⁴⁰ In der untersten Zone des Tambours sind in Medaillons das Mandylion, das Keramion sowie die Erzengel Michael und Gabriel platziert. In der Apsis ist Christus als Hohepriester abgebildet.³⁴¹ Während auf den Tonnengewölben ein Festtagszyklus dargestellt ist, erstrecken sich über die Wände auf vier Registern ein Passionszyklus, Wunder und Gleichnisse³⁴² sowie zwölf

329 Đurić 1976, 91–95, 108, 110, 120–24, 148, 267, 172–275; Gabelić 1998, 15–22; Korunovski/Dimitrova 2006, 122–25, 190–96. Gemäss der Vita von Gavriilo Lesnovski aus dem Jahr 1330 soll der Heilige der Gründer des Klosters gewesen sein. Browning 1991b, 825. Reste der architektonischen Skulptur, die in die Fassade der späteren Kirche eingemauert wurden, wie auch der Schwellenstein zwischen Naos und Narthex beweisen einen Bau aus dem 11./12. Jh. Gabelić 1998, 22–27.

330 Gabelić 1998, 109–12, Abb. 42–44; Cvetković 2011, 30; Tomeković 2011, 55, 236, 260–61.

331 Im 14. Jh. sind alltägliche Bilder im Naos und sogar im Bema nicht mehr selten. Zur Darstellung des Sterbeoffiziums: Smolčić Makuljević 2011, 52–53, Abb. 18, 19.

332 Kazhdan 1991d, 1523; Gabelić 2016, 341–55.

333 Gabelić 1998, 27–28. Ausserdem ist bekannt, dass es ein Skriptorium im Kloster gab. Der erste Hegoumenos hiess Theodosios.

334 Gabelić 1998, 225–37.

335 Die Bauinschrift ist auf dem Architravbalken über der östlichen Eingangstür im Narthex eingemeisselt. Darüber steht die für den Narthex relevante Inschrift mit dem Datum 6.8.1349. Gabelić 1991, 187–88; Gabelić 1998, 27–35, 234, 269–70; Korunovski/Dimitrova 2006, 122–24.

336 Gabelić 1980, 54–62; Djordjević 1994, 153–57; Dimitrova 2007, 368, 373–74. Die Attribute des Porträts von Jovan Oliver referenzieren auf seinen Rang als Sebastokrator, den er ab 1346/47 inne hatte (blaue Robe und Adler mit einem Kopf). Unter dem Erzengel Michael sind zudem Monogramme in Medaillons abgebildet, welche die Anfangsbuchstaben des Titels Sebastokrator nennen. Folgerichtig wurde der Naos 1347 fertig ausgemalt, da Jovan Oliver den Despotentitel kurze Zeit später erhielt.

337 Todić 1999/2000, 373–84. Der in der Inschrift genannte Titel des Despoten wurde wahrscheinlich später aufgetragen.

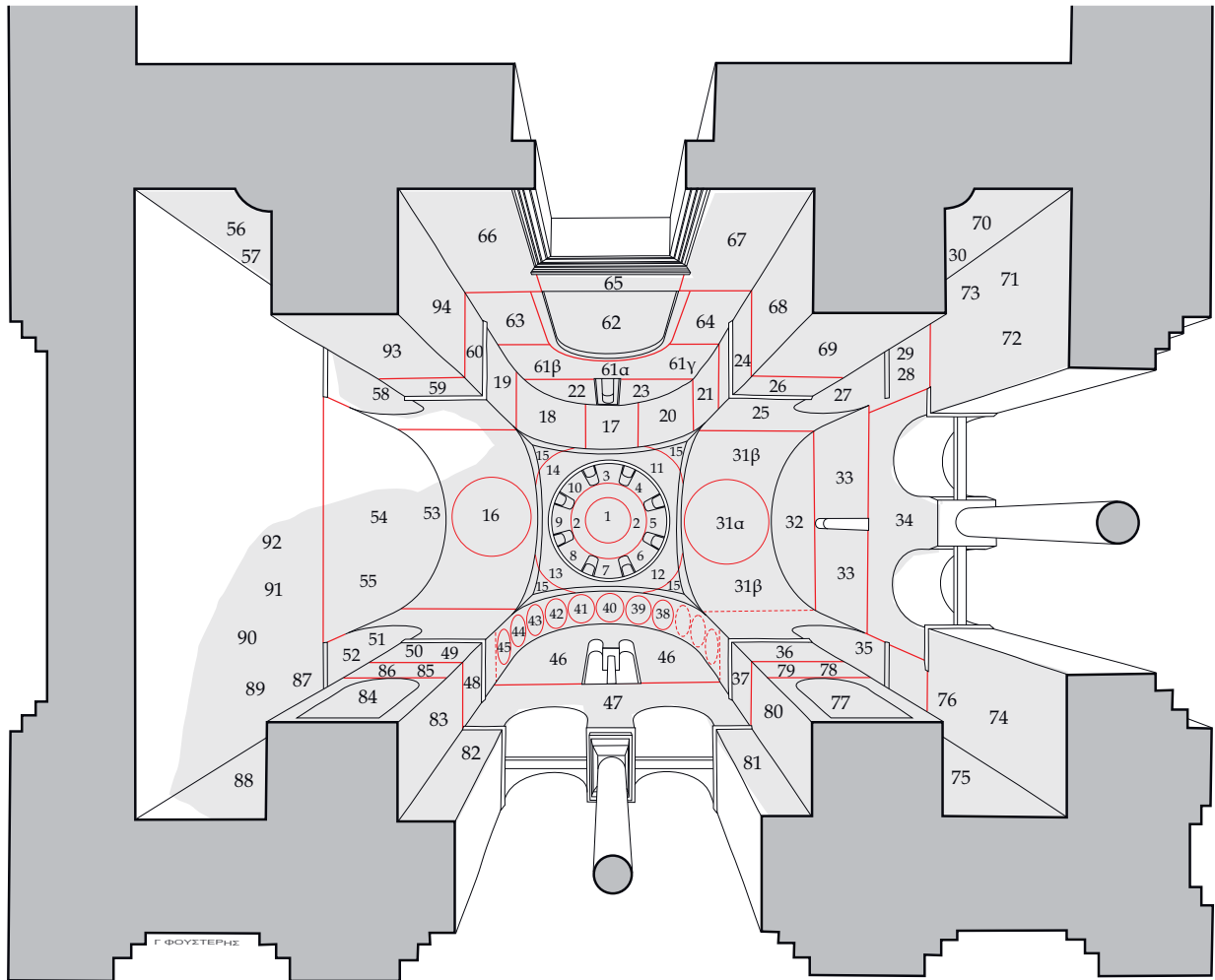
338 Im Narthex ist Jovan Oliver mit roter Robe bekleidet, die mit doppelköpfigen Adlern geschmückt ist. Gabelić 1980, 54–62; Djordjević 1994, 155; Dimitrova 2007, 368, 373–74.

339 Gabelić 1991, 187–94.

340 Ștefănescu 1936, 73–76; Gabelić 1998, 51–59; Papamastorakis 2001, 144, Abb. 104.

341 Tomić Đurić 2014, 129–30.

342 Mantas 2010, 394.



Plan 2: Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel, Narthex (1349). Georgios Fouteris.

- | | |
|--|---|
| 1: Pantokrator | 48: Hl. Manuel |
| 2: adorierende Engel | 49: Hl. Ishmael |
| 3: David | 50: Hl. Savel |
| 4: Joshua | 51: Hl. Tarachus |
| 5: Noah | 52: Hl. Andronicus |
| 6: Melchisedek | 53: Christus (Abb. 52) |
| 7: Samuel | 54: Stefan Uroš IV. Dušan (Abb. 52) |
| 8: Moses | 55: Jelena (Abb. 52) |
| 9: Aaron | 56: Johannes der Täufer warnt die Menschen |
| 10: Salomon | 57: Taufe Christi |
| 11: Hl. Johannes Chrysostomos (Abb. 51) | 58: Johannes predigt |
| 12: Hl. Athanasios | 59: Johannes predigt vor den Soldaten |
| 13: Hl. Gregor von Nazianz | 60: Tabernakel des Moses |
| 14: Hl. Basil der Grosse | 61: Christus Anapeson, Erzengel Gabriel und Theotokos (Abb. 21, 38, 55) |
| 15: Seraph | 62: Erzengel Michael, reitend (Abb. 38) |
| 16: Ezechiel, Vision | 63: Johannes Damaskenos (Abb. 38) |
| 17: Zoodochos Pege (Abb. 38) | 64: Theodor Studites (Abb. 38) |
| 18: Himmelsleiter des Jakobs (Abb. 38) | 65: Stifterinschrift |
| 19: Jakob kämpft mit dem Engel (Abb. 38) | 66: Erzengel Michael |
| 20: Moses vor dem brennenden Dornbusch (Abb. 38, 54) | 67: Erzengel Gabriel |
| 21: Vision von Ezechiel der geschlossenen Türe (Abb. 38, 54) | 68: Johannes der Täufer |
| 22: Hl. Anna (Abb. 38) | 69: Christus Pantokrator |
| 23: Hl. Joachim (Abb. 38) | 70: Hl. Procopius |
| 24: Geschirr des Tempels | 71: Hl. Nestor |
| 25: Psalm 148:5 | 72: Hl. Nikita |
| 26: Psalm 149:3 | 73: Psalm 149:6 |
| 27: Himmelfahrt des Propheten Elija | 74: Hl. Jovan von Zletovo |
| 28: Psalm 149:5 | 75: Hl. Gabriel von Lesnovo |
| 29: Psalm 149:6 | 76: zerstört |
| 30: Hl. Artemios | 77: Hl. Eugraphus |
| 31: Psalm 148:1–2 | 78: Hl. Menas von Alexandria |
| 32: Psalm 148:7, 9–10 | 79: Hl. Hermogenios |
| 33: Psalm 150:5 | 80: Hl. Moses von Äthiopien |
| 34: Psalm 149:8 | 81: Hl. Simeon Stylit |
| 35: Psalm 150:1–2 | 82: Hl. Varvaros |
| 36: Psalm 150:5 | 83: Hl. Christophoros |
| 37: Gideon und das Vlies | 84: Hl. Arethas |
| 38: Heiliger (Medaillon) | 85: Hl. Eustathius |
| 39: Eustratius (Medaillon) | 86: Hl. Theopista |
| 40: Christus Emmanuel (Medaillon) | 87: Hl. Andronicus |
| 41: Acindynus (Medaillon) | 88: Patriarch Adam |
| 42: Pegasus (Medaillon) | 89: Hl. Jakob von Persien |
| 43: Aphthonius (Medaillon) | 90: zerstört |
| 44: Epidephorus? (Medaillon) | 91: Anna Maria (Abb. 52) |
| 45: Anempodistus (Medaillon) | 92: Jovan Oliver (Abb. 52) |
| 46: Vierzig Märtyrer von Sebasteia | 93: Paraklesis |
| 47: Parabel der törichten und klugen Jungfrauen (Abb. 53) | 94: Johannes der Theologe |



51 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, südöstlicher Zwickel, Hl. Johannes Chrysostomos. Manuela Studer-Karlen.

Kompositionen der Erzengel.³⁴³ Auf der Westwand ist eine Koimesis dargestellt. In der untersten Zone sind traditionell die Heiligenfiguren aufgenommen. Unter den zahlreichen Mönchen und Bischöfen finden sich auch die Darstellungen von Ioannis Klimakos auf der Südfassade des südwestlichen Pfeilers, dessen Repräsentation die Nähe zum Berg Athos impliziert,³⁴⁴ die Kommunion der Maria von Ägypten auf der Laibung der Südtüre³⁴⁵ sowie Konstantin und Helena und auch Sava von Serbien auf der Westmauer.³⁴⁶

Die Ausmalung des Narthex datiert in das Jahr 1349 und zeichnet sich durch ein theologisch und liturgisch bis in die Details ausgefeiltes Konzept aus, welches eine profunde Kenntnis der aktuellen Eucharistie und den damit gekoppelten theologischen Disputen voraussetzt (Plan 2).³⁴⁷ Das mittlere Joch präsentiert in der Kuppel den Pantokrator (1) und in den Zwickeln vier Kirchenväter als Quell des Lebens inspiriert von der göttlichen Weisheit.³⁴⁸ Im Südosten sind der Hl. Johannes Chrysostomos (11, Abb. 51), im Südwesten der Hl. Athanasios von Alexandria (12), im Nordwesten der Hl. Gregor von Nazianz (13) und im Nordosten der Hl. Basil der Grosse (14) porträtiert.³⁴⁹

Unter ihren Füßen quellen Flüsse hervor, aus denen diverse Menschen trinken.³⁵⁰ Ein direkter Reflex zum bekannten Pegelkloster in Konstantinopel bzw. zum Kult der Zoodochos Pege, der seit dem 14. Jh. ein Revival erlebte, ist anzunehmen.³⁵¹ Zudem beziehen sich die Worte im Sticheron, das am 30. Januar – dem Festtag von Johannes Chrysostomos, Basil dem Grossen und Gregor dem Theologen – gesungen wird, auf die Quelle des Lebens, als welche die drei grossen Kirchenväter für den orthodoxen Glauben bezeichnet werden.³⁵²

Im Südarml des Narthex stellt die Illustration der letzten drei Psalmen in mindestens dreizehn Kompositionen einen engen Bezug zur zeitgenössischen Funeralfunktion her (25, 26, 28,

343 Gabelić 1998, 151–54, 271–78; Korunovski/Dimitrova 2006, 190–96. Der Zyklus der Erzengel beginnt auf der Südmauer und endet auf der Nordmauer. Auf der Westmauer flankieren die Szenen «Erzengel, der den besessenen Mönch Michael heilt» und «Erzengel erscheint Joshua» die Koimesis.

344 Gerstel 2003, 225–39; Tomeković 2011, 47, 237–38.

345 Tomeković 2011, 260–61.

346 Zur Darstellung der lokalen Bischöfe, welche insbesondere die Legitimität der serbischen Kirche hervorheben sollten: Walter 2000c, 218–19. Das serbische Patriarchat wurde 1346 eingerichtet.

347 Okunev 1930, 236–43; Velmans 1968, 122–28; Gabelić 1998, 155–218, 279–83; Studer-Karlen 2019, 146–49.

348 Velmans 1968, 122–25, Abb. 3; Đurić 1991c, 131–33; Gavrilović 1980, 52–53; Barker 2003, 229–61. Da die Kirchenväter ausserhalb des Bemas erscheinen, sind sie mit Mandyas bekleidet.

349 Die Ikonographie der Quelle der Weisheit wurde im 12. Jh. in den Manuskripten für Johannes Chrysostomos eingeführt und später auf Basil und Gregor von Nazianz ausgeweitet. In Lesnovo erscheint dieser Typus zum ersten Mal in der Monumentalkunst. Aus symmetrischen Gründen wurde das Trio mit Athanasios ergänzt. Walter 1982, 113–15.

350 Zum Bild des Johannes Chrysostomos, vor dem die Maler, angeführt von ihrem Protomagister, erscheinen: Radojčić 1966, 4–15.

351 Talbot 1994, 135–65; Teteriatnikov 2005, 225–38.

352 Mercenier 1947, 27; Velmans 1968, 125; Đurić 1991c, 134–35. Das Hochfest am 30. Januar wurde 1084 in Konstantinopel eingeführt.

29, 31–36).³⁵³ Als Pendant korrespondiert diesem Befund jener im Nordarm, der mit der Taufdarstellung (57), einem kurzen Zyklus von Johannes dem Täufer (56–59)³⁵⁴ und der Vision des Ezechiels (16) im Gewölbe entsprechend der dort stattfindenden Taufriten ausgemalt ist.³⁵⁵ Die Taufe (57), bei der Johannes Prodromos als Verkünder der Ankunft Christi und als erster Zeuge der Inkarnation hervorgehoben wird, referenziert auf das Heil. Die Typika präzisieren, dass baptismale Riten im Narthex durchgeführt wurden, und dass die Taufe als Bedeutung des neuen Lebens einen signifikanten Stellenwert für den Stifter hatte.³⁵⁶ Ein Taufbecken befindet sich in der Nähe der Stifterfamilie, welche auf der Nordwand porträtiert ist.³⁵⁷ Es könnte hier aber auch die Zeremonie der Wasserweihe, der Hagiasmos, stattgefunden haben. Diese Messe steht in einem engen Bezug zum Taufsakrament und hat im klösterlichen Bereich eine bedeutende liturgische Funktion.³⁵⁸ Über dem Stifter und seiner Familie sind der Zar Stefan Uroš IV. Dušan (54, Abb. 52) und seine Frau Jelena (55, Abb. 52) dem Vasallenverhältnis entsprechend in grösserem Massstab gemalt, denen der in einem Himmelssegment erscheinende Christus Kronen darreicht (53).

Dank der göttlichen Weisheit, die in der Kuppel von den Kirchenvätern visualisiert wird, gelingt es den Herrschern, die Untertanen auf den Weg der Erlösung zu führen.³⁵⁹ Es ist das Verhältnis des liturgischen Textes zum Bild, welches eine ritussubstituierende Funktion der Bilder im Kirchenraum enthüllt. Aussagen über konkrete Rezeptionszusammenhänge, etwa über eine direkte rituelle Verwendung der Bilder und die Wahrnehmung der Stifter, werden so möglich.³⁶⁰

Im mittleren Joch sind über dem Haupteingang die Vierzig Märtyrer (46) und die Parabel von den törichten und klugen Jungfrauen (Mt. 25:1–13) dargestellt (47, Abb. 53).³⁶¹



52 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, Nordwand, Stifter mit seiner Familie und darüber Zar Stefan Uroš IV. Dušan und seine Frau Jelena. Manuela Studer-Karlen.

353 Schiemenz 2010, 275–92; Jevtić 2007, 129–49; Schiemenz 2012, 347–96. Zur funeralen Funktion des Narthex: Teteriatnikov 1984, 141–57; Tomeković 1988a, 147–48; Bache 1989, 25–28; Gerstel 2002, 205–06; Gerov 2006a, 144–48; Gerov 2017, 35–39. Folgende Psalmstellen sind visualisiert: Psalm 148(149):1–2, 5, 9–10, 11–12; 149(150):1, 3, 4, 5, 6, 8; 150(151):1–2, 3–4, 5.

354 Die visuelle Vergegenwärtigung der Taufriten ist ab dem 14. Jh. in der Monumentalmalerei bekannt: Underwood 1975, 272–77. Diese Zyklen erscheinen relativ häufig im Narthex in Kombination mit mariologischen Szenen. Ausser in Lesnovo ist dies z. B. noch in Bogorodica Ljeviška à Prizren (1309–1313) und in der Apostelkirche in Thessaloniki (1310–1314) der Fall. Studer-Karlen 2019, 138.

355 Millet 1905, 105–23; Tomeković 1988a, 147–48; Tomeković 1988b, 322–23; Siomkos 2005, 256, n. 947; Marinis 2010, 294–95, 299.

356 Gavrilović 1980, 53.

357 Ćurčić 1979, 313–24; Kandić 1998/99, 61–78; Gavrilović 2001a, 125–45; Gavrilović 2001b, 173–74, Abb. 5; Bogdanović 2017, 380–85; Studer-Karlen 2019, 137–38.

358 Die Korrelation zwischen Taufe und der Segnung des Wassers ist etwa in den Texten des Sophronius, dem Patriarch von Jerusalem, präsent, welche während dem Hagiasmos verlesen wurde. Kirchhainer 2001, 134–36; Pentiuć 2014, 253–56; Bogdanović 2017, 386–87. Kandić hat allerdings bewiesen, dass das gleiche Becken nicht für die beiden Riten benützt werden konnte. Kandić 1998/99, 61–78.

359 Marjanović-Dušanić/Vojvodić 2016, 314–15.

360 Zu diesem Aspekt: Schnitzer 1996, 247–61.

361 Gavrilović 1980, 53; Gavrilović 2007, 399–402; Mantas 2010, 394, Abb. 108; Studer-Karlen 2019, 147.



53 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, Westwand, die törlichten Jungfrauen. Manuela Studer-Karlen.

Basierend auf dem Vergleich von Gregor von Nazianz der klugen Jungfrauen (47, Abb. 53) mit den Neophyten wird einerseits ebenfalls eine Verbindung zur Taufe hergestellt. Andererseits wird das relevante Fest der Parabel aufgrund der eschatologischen Bedeutung am Gründonnerstag gefeiert.³⁶² Die ambivalente Szene wird in die Komplexität der Narthex-Ausschmückung inkorporiert. Gegenüber in der Lünette auf der Ostwand über der gemalten Stifterinschrift (65) erscheint der Kirchenpatron, der Erzengel Michael, hoch zu Ross. Er wird dank eines gemalten Rahmens hervorgehoben (62, Abb. 38).³⁶³ Als Soldat flankiert er zudem die Eingangstüre, wobei Gabriel (67) auf der anderen Seite steht. Die symbolische Darstellung der Theotokos als Quell des Lebens (17) auf dem Bogen darüber basiert auf literarisch-metaphorischen Attributen.³⁶⁴ Ausserdem korrespondiert sie mit den Bildern der Flüsse der Weisheit in den Zwickeln der Kuppel (Abb. 51). Beide Themen veranschaulichen Auffassungen der hesychastischen Doktrin.³⁶⁵ Das Bild der Theotokos als Zoodochos Pege ist in der einfachsten Variante gezeigt: In einer Phiale ist die Theotokos alleine als Orans abgebildet mit der Inschrift Πηγὴ τῆς ζωῆς.³⁶⁶ Die Halbbüsten des Hl. Joachim (23) und der Hl. Anna (22),³⁶⁷ die direkt unter der Theotokos bzw. zuoberst an der Wand ein Schlitzfenster flankieren, beziehen sich ebenfalls auf diese Darstellung.³⁶⁸ Weiter dominieren Ereignisse aus dem Alten Testament, welche die Präfiguration der Theotokos und damit die Inkarnation Christi anzeigen, das Bildprogramm des Bogens (18–21, 24, 37,

- 362 S. Gregorius Theologus, Oatio XL, 47. In Sanctum Baptisma, PG 36, col. 426BC. Edition: Moreschini 2000, 977. Es ist anzunehmen, dass Romanos Melodos sein Hymnos *Auf die zehn Jungfrauen* für diesen Festtag geschrieben hat. Krueger 2014, 31–33. Zum Text: Koder 2006, Hymnos 36. Im Armenischen Typikon ist diese Lesung bereits seit dem 5. Jh. bekannt. Renoux 1969, 126. Zum Gleichnis: Mantas 2010, 146, 394; Mantas 2012, 131–41.
- 363 Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963, 38, Abb. 346; Gabelić 1977, 55–58; Gabelić 1998, 192–85. Die Darstellung des Erzengels Michael zu Pferd als Einzelfigur ist in der byzantinischen Kunst äusserst selten. Zu den kretischen Parallelen: Tsamakda 2012, 211–12.
- 364 Velmans 1968, 119–134, bes. 131, Abb. 10; Dufrenne 1970, 41–42; Velmans 2002a, 193–94; Gabelić 1998, 172–73.
- 365 Velmans 2006, 189–91.
- 366 Velmans 1968, 131–32, Abb. 10. Ein analoges Bild mit der Inschrift Ἡ Ζωοδόχος Πηγὴ kommt im Paredklesion der Chorakirche in Konstantinopel zuoberst auf der Arcosoliumwand bei einem Grab an der Nordwand des inneren Narthex vor. Underwood 1966, 295–99; III, Taf. 550–52. In der zweiten, metrischen Inschrift, direkt unter der Theotokos, wird auch der Bestattete genannt: Demetrios. Underwood identifizierte ihn als Demetrios Angelos Dukas Palaiologos (ca. 1295–1343). Der untere Teil des Mosaiks ist verloren. Zu erkennen ist allein Maria in Oranshaltung, es gibt kein Anzeichen von Wasser. Die Inschrift dagegen ist eindeutig. Rhoby 2009, 395–97, Nr. M8, Abb. 104.
- 367 Gabelić 1998, 173–74.
- 368 Dass die beiden Figuren zur Komposition der Theotokos als Quell der Weisheit zu rechnen sind, beweist das Vergleichsbeispiel in der Apendikokirche in Mistra (Abb. 37), wo das Elternpaar in der gleichen Komposition wie die Theotokos aufgenommen ist. Velmans 1968, 128–31, Abb. 8, 10; Dufrenne 1970, 5, 11, 41, 45, Schema IX.

60).³⁶⁹ Das darunter in der Lünette dargestellte Anapesonbild legt den Fokus auf die Theotokos als Quell des Lebens bzw. als Instrument der Inkarnation (Abb. 21).³⁷⁰ Auf dem Bogen sind im Norden die Himmelsleiter des Jakob (18, Abb. 38), darunter Jakob, der mit einem Engel kämpft (19, Abb. 38) und schliesslich unterhalb des Gesimses das Tabernakel des Moses (60) abgebildet.³⁷¹ Auf dem Altartuch wie auf dem Tabernakel ist ein Medaillon mit der Theotokos platziert. Obschon es sich um eine mariologische Präfiguration handelt, erscheint allerdings anstatt Maria Christus am Ende der Treppe von Jakob. Diese Bilder dienten im monastischen Kontext der Kontemplation.³⁷² Der Schleier des Tabernakels wird bereits in einer Homilie des Johannes Kokkinobaphos im 12. Jh. als Fleisch Christi interpretiert, im purpurnen Faden der Muttergottes sieht der Mönch die Inkarnation.³⁷³ Im Süden des Bogens sind zwei weitere Episoden abgebildet (Abb. 54).

Im oberen Teil ist Moses vor dem brennenden Dornbusch (20, Abb. 38, 54) zu sehen, wobei auch hier Christus anstatt die Theotokos im Busch vor Moses erscheint, und darunter eine ungewöhnliche Darstellung von Ezechiels Vision der geschlossenen Türe (21, Abb. 38, 54).³⁷⁴ An einem Altar, auf dem sich ein rundes Brot befindet, sitzt Christus. Ein junger Prophet mit offener Buchrolle steht vor ihm. Dahinter ist eine Basilika mit dem Medaillon der Theotokos auf dem Fronton zu sehen. Die Inschrift darüber stammt aus Ez. 44:2: «Der Herr sitzt, um das Brot zu essen. Durch die Türe des Vestibüls wird er kommen».³⁷⁵ Darunter ist das Geschirr des Tempels (24), (ein Kerzenhalter sowie eine Vase) platziert, auf welchen wiederum je ein Medaillon der Theotokos zu sehen ist.³⁷⁶ Zu diesen Typologien gehört auch die Darstellung auf der Nordseite des südwestlichen Pfeilers: Gideon wird gezeigt, wie er den Tau vom Fell ausdrückt und eine Schale voll mit dem Wasser füllt (37). Das Wringen des Tuches wird von Johannes Chrysostomos als Prototyp für die Geburt interpretiert.³⁷⁷ Die alttestamentlichen Präfigurationen sowie die Darstellung der Zoodochos Pege sind Illustrationen der kirchlichen Dichtung über die Epitheta der Theotokos.³⁷⁸ Die literarische Ba-



54 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Narthex, Ostbogen, mariologische Präfigurationen des Alten Testaments. Manuela Studer-Karlen.

369 Gabelić 1998, 172–81; Studer-Karlen 2019, 147–49.

370 Velmans 1968, 132.

371 Zu dieser Darstellung und deren Interpretation, die ebenfalls mit dem Hesychasmus in Verbindung steht: Běljaev 1930, 316–24; Ledit 1976, 77–78; Conostas 2006, 171–83; Pentiu 2014, 311–15.

372 Boespflug 1992, 11–31; Gerstel 2011, 144.

373 Johannes Kokkinobaphos, Hom. 4, im Vat. gr. 1162, fol. 109^v (nicht editiert). Conostas 2006, 173.

374 Okunev 1930, 238; Babić 1968a, 145–51; Ledit 1976, 81–82, 90–92. Ausführlich zu allen Szenen: Underwood 1966, 223–32; Der Nersessian 1975, 334–43; Gabelić 1998, 172–81.

375 Okunev 1930, 238; Gabelić 1998, 175.

376 Běljaev 1930, 316–24. Ein Vergleichsbeispiel befindet sich im Parekklesion der Chorakirche in Konstantinopel. Dort tragen allerdings zwei Priester die Hl. Gefässe: einen Kerzenhalter sowie eine Vase. Underwood 1966, 229–30, Abb. 232; Der Nersessian 1975, 340.

377 S. Ioannis Chrysostomi, Hom. Matt., PG 51, col. 36–39. Ladouceur 2006, 25. Maria wird in den Hymnen der Geburt als Vlies bezeichnet. Die Bibelpassage um Gideon (Richter 6:36–40) gehört zu den alttestamentlichen Texten, die während der Festtage der Verkündigung und der Geburt verlesen werden. Hannick 1999, 207–22; Hannick 2005, 69–76; Ladouceur 2006, 11–13.

378 Der Nersessian 1963, 77–82; Linardou 2004, 73–85. Über die Folge dieser alttestamentlichen Präfigurationen, die die Hymnen visualisieren, schrieb der Mönch Jakob Kokkinobaphos: Jacobus Monachus,



55 Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel. Christus Anapeson. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris).

sis der Szenen ist zwar das Alte Testament, die typologischen Texte wurden allerdings von den Hymnographen geschrieben, z. B. von Johannes Damaskenos (63) und Theodor Studites (64), deren Repräsentation die Komposition nach unten abschliesst (Abb. 38).³⁷⁹ In der rechten Hand halten beide offene Buchrollen mit Texten, welche auf die Theotokos referenzieren. Die Theotokos als Quelle des Logos wird in zahlreichen Homilien, insbesondere von Gregor Palamas, dem göttlichen Licht gleichgesetzt.³⁸⁰ Mittels des Programms wird die Rolle der Theotokos bei der Inkarnation Christi akzentuiert. Die Bilder figurieren als visuelle Äquivalenz zu den Hymnen, die an den Marienfesten verlesen wurden.

Auf der Westseite der Ostpfeiler rahmen die Theotokos Paraklesis sowie der segnende und thronende Christus den Durchgang ein.³⁸¹ Die Paraklesis (93) und Christus (69) kommen in dieser Kirche ein zweites Mal im Naos vor, sie sind dort aber seit dem 19. Jh. von der Ikonostasis bzw. von Ikonen verdeckt.³⁸² Im Narthex ist die Paraklesis mit dem Epithet Ἡ Παράκλησις spezifiziert, sie wendet sich im Profil gegen rechts, fasst sich mit ihrer linken Hand an ihre rechte Schulter und hält mit der rechten die offene Buchrolle mit dem Dialog in altkirchenslawischer Sprache.³⁸³ Christus im Süden der Türe sitzt auf einem aufwendigen Thron, er hat die Rechte segnend erhoben und hält in der Linken ein offenes Buch, auf dem die auf die Eschatologie bezogene Passage Mt. 25:34 zu lesen ist.³⁸⁴ Sein Epithet Ὁ Φοβερός Κριτής gibt wie diese Matthäuspassage eine direkte Referenz auf das Jüngste Gericht. Damit wird einerseits eine Antwort auf die Bitten der Paraklesis gegeben und andererseits auf den Christus Anapeson (61) verwiesen, der zwischen den beiden Figuren in der Lünette über der Türe erscheint. Die theologische und eschatologische Komposition assoziiert das Jüngste Gericht und gleichzeitig die erfüllte Bitte. Ein ähnlicher Kontext lässt sich im Kloster Hilandar auf dem Berg Athos, in

der Sveti Niketas in Čučer (Abb. 36) sowie in der Kirche der Theotokos tou Agrelopou in Kalamoti finden (Abb. 64, 66). Die Bilder verwandeln den Raum in eine Bühne für performative und im Extremfall transformative Erfahrungen.

Das Anapesonbild wird auf der Ostmauer des Narthex über dem Eingang zum Naos positioniert (61, Abb. 21). Vor einem grünen Bodenstreifen und einem blauen Himmelsgrund ist Christus Emmanuel auf seinem rechten Arm liegend auf ein purpurnes Lager gebettet, der linke

Oratiae en comiasticae in SS. Virginem, PG 127, col. 612A. Hutter/Canart 1991; Ševčenko 2000, 155–56; Linardou 2007, 384–407; Linardou 2011, 133–49; Linardou 2017, 383–93.

379 Kazhdan 1999, 75–94, 235–60; Louth 2011, 153–61.

380 Simić-Lazar 2000, 149–50; Velmans 2006, 194–96; Gabelić 1991, 386.

381 Hallensleben 1963, 114–20; Pallas 1965, 108–33; Gabelić 1998, 156; Djordjević/Marković 2000/01, 13–17, Abb. 1–6 (mit den Textpassagen).

382 Djordjević und Marković konnten die Ikonen deplatzen und die Komposition fotografieren: Djordjević/Marković 2000/01, 13–17, 30–35, Abb. 1–4 (mit Abbildungen der Texte). Die Inschrift der Paraklesis im Naos ist in griechischer Sprache geschrieben. Sie ist unter allen bekannten Inschriften einer Paraklesis die am komplettesten erhaltene.

383 Djordjević/Marković 2000/01, 14–17, Abb. 5–6.

384 Cvetković 2011, 31.

Arm mit der geschlossenen Buchrolle liegt auf dem linken leicht aufgestellten Knie.³⁸⁵ Der rote Matratzenstoff verfügt an den Enden sowie in der Mitte über weisse Einsätze. Das pausbäckige Gesicht Christi wird von lockigem Haar eingerahmt (Abb. 55).

Ein Kreuznimbus umfängt das Haupt. In jedem der drei Kreuzarme ist ein griechischer Buchstabe notiert, was beim Anapesonbild nur selten vorkommt: (O, Ω, N), O ΩN, der Seiende.³⁸⁶ Die Abbreviation seines Namens ist beidseitig des Kopfes ebenfalls auf Griechisch notiert. Links neben dem Kopf bezeichnet ihn eine weitere Inschrift als: O EMMANOYHA (Abb. 38). Christus Emmanuel (40) ist mit einer weitärmlichen, weissen Tunika bekleidet, die übersät ist von kleinen Rhomben, gebildet jeweils aus vier grauen Punkten.³⁸⁷ Die Tunika wird von einem hellblauen Band um den Bauch gehalten, das zudem über beide Schultern fällt. Das goldene Himation bedeckt die gekreuzten Beine, die Füße stecken in Sandalen.³⁸⁸ Auf der rechten Seite wendet sich die Theotokos ihrem Sohn zu, in ihrer linken Hand hält sie ein Rhipidion,³⁸⁹ die rechte zeigt trauernd auf ihre Brust. In Dreiviertelansicht steht auf der anderen Seite von Christus ein Engel, der mit beiden Händen ein mit einer Dornenkrone geschmücktes Kreuz präsentiert. Über seinem Kopf steht sein Name geschrieben: ΓΑΒΡΗΗΑΙ.³⁹⁰ Die Nennung des Engels als Gabriel bedeutet im Narthex einen zusätzlichen Hinweis auf die Verkündigung, die Geburt und die Inkarnation. In der oberen Ecke des Bildes wird ein Teil von Gen. 49:9 zitiert:³⁹¹

ВЗЛЕГ' ІАКО Λ'В', ІАКО СКНМЕН'
 НКТО ВЗБОУΔΗΤ'Η.³⁹²

Denselben Sachverhalt gibt es auch in der Sveti Niketas in Čučer (1322, Abb. 5). Wie bereits dort bemerkt, geben diese beiden Bildlegenden die Genesisstelle 49:9 nicht wörtlich wieder, sondern präzisieren die Verbindung Christi mit dem schlafenden Löwen. Ein literarisches Zitat der Genesisstelle 49:9 kommt in der Prophezeiung des Bileam (Num. 24:9) sowie im Psalm 120(121):4 vor.³⁹³ In beiden Textstellen wird der Wächter Israels genannt, der mit dem Anapeson kongruent ist, und der die Schutzfunktion über dem Eingang konkretisiert. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch, dass der Psalm 120(121) in den Klöstern beim Beerdigungsgottesdienst zitiert wurde, der insbesondere im Narthex stattfand.³⁹⁴ Damit ist das Bild eng mit den Riten im Narthex bzw. mit dem Stifter verbunden.

Das Anapesonbild liefert eine weitere Bedeutungsebene zum Programm des Narthex, das die sich hier stattfindenden eucharistischen Gebräuche spiegelt. Signifikant ist die Akzentuierung der Rolle, die der Theotokos bei der Inkarnation zukommt, sowie der Taufriten und der Eschatologie. Die einzelnen Bilder werden mittels der hier gesprochenen Gebete bzw. Hymnen realisiert. Die eschatologischen und heilsbringenden Konnotationen haben insbesondere für den Stifter und seine Familie eine grosse Bedeutung. Nach dem Vespergottesdienst (Lite), der

385 Todić 1994, 138, 140–41, 145, 147, 154; Gabelić 1998, 178–79, 280, Abb. 98.

386 Nur drei weitere Beispiele des Anapesons sind bekannt, welche ebenfalls diese Inschrift im Kreuznimbus zeigen: im Vatopedikloster auf dem Berg Athos (Abb. 12), in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43) sowie auf dem fol. 12^r im Tetraevangelium 45 in Stavronikita (Abb. 13).

387 Todić 1994, 154.

388 Zumeist sind die Füße nackt. Sandalen kommen noch im Protaton auf dem Berg Athos vor (Abb. 1).

389 Wie in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24) und auf dem Stoff in Patmos (Abb. 28): Todić 1994, 147.

390 Die Engel werden in der Anapesonszene sehr selten mit einer Inschrift versehen. Nur in zwei weiteren Kirchen werden die Engel als Michael und Gabriel inschriftlich benannt: in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27) und in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 88).

391 Okunjev 1930, 239; Gabelić 1998, 18, 20, 173, 178–80, 215, Tafel XLIX.

392 jako livi jako skimeni / nikto vizbuditi i: «Du liegst nieder wie ein Löwe, wie ein Löwenjunges. Wer wird Dich aufwecken?»

393 Todić 1994, 140–41. Num. 24:9: «Du liegst da wie ein Löwe». Psalm 120(121):4: «Siehe der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht».

394 Bache 1989, 25–28; Velkovska 2001, 38–39; Gerstel 2002, 205–06.

Pannychis, wird um die Fürsprache des Patrons sowie um jene der Theotokos, die mit ihren Epitheta verehrt wird, gefleht.³⁹⁵ Diese Prozession fand direkt nach den Lesungen der alttestamentlichen Texte statt, womit die Integration der mariologischen Präfigurationen am Haupteingang erklärt werden können. Nach dem grossen Vespergottesdienst wird der *Diaklysmos* von den Mönchen eingenommen,³⁹⁶ des Weiteren wird in den Texten insbesondere auch die eucharistische Funktion der Theotokos hervorgehoben. Das wird mitunter wohl ein Grund sein, warum die Theotokos im Anapesonbild in dieser partikularen, aktiv eucharistischen Rolle gezeigt wird. Zudem lässt sich aus den Typika entnehmen, dass die Gaben vor der Türe des Narthex verteilt wurden.³⁹⁷

Die Programmatik ist also topographisch wie funktional begründet, da im Narthex die Fürbitten vorgetragen wurden. In der Achse der Ostkomposition liegen die Bilder (Zoodochos Pege, Anapeson, Erzengel), die mit den hier gesprochenen Fürbitten in engem Kontakt stehen. Die Inkarnation und die Passion werden exemplifiziert und mit dem Anapeson auch gerade der Ritus des *Epitaphios Threnos* konkretisiert.

6.2.3 Zrze, Verklärungskirche (1368/69)

Das Kloster liegt auf einem Berg in der Nähe des kleinen Dorfes Zrze. Um die Mitte des 14. Jhs. wird der bereits bestehenden Kirche eine Vorhalle angebaut. Bei der späteren Zerstörung der Westwand der ursprünglichen Kirche wurde der Naos mit dem Narthex verbunden, so dass sie einen einzigen, ungewöhnlich verlängerten Raum darstellen. Die Arbeiten fanden ihren Abschluss mit der Ausmalung des neugeschaffenen Raums 1369. Ende des 18. Jhs. erlitt der gesamte Klosterkomplex grosse Schäden, bei denen auch die Malereien auf den oberen Wandoberflächen und am Gewölbe der Vorhalle zerstört wurden. Zu Beginn der 60er Jahre führte im Kloster Zrze ein Team der Staatlichen Dienste für den Schutz von Kulturdenkmälern Renovationsarbeiten durch.³⁹⁸ Kürzlich wurde eine spätantike Basilika mit einem Baptisterium und Gräbern etwa 100 m nördlich des Monasteriums ausgegraben.³⁹⁹ Unterhalb des Klosters befinden sich Höhlen von Eremiten.

Nähere Angaben zu Entstehung und Geschichte finden sich in den beiden Inschriften in altkirchenslawischer Sprache, die zu verschiedenen Zeitpunkten an den Wänden der Kirche angebracht wurden. Über dem westlichen Eingang im Narthex erwähnt der Text, dass die Malereien von Hajkos Söhnen Pribil und Prijzda und ihrer Mutter in Auftrag gegeben worden seien. Hajkos war als Mönch Chariton in dieses Kloster eingetreten und bei der Fertigstellung des Werkes bereits in der Kirche bestattet.⁴⁰⁰ Eine zweite Inschrift aus dem beginnenden 15. Jh. über dem Südeingang zum Naos spezifiziert, dass der Mönch German diese einschiffige Kirche zur Regierungszeit des Zaren Stefan Uroš IV. Dušan (1346–1355) erbaut habe, und dass unter den Königen Vukašin und dessen Sohn Marko die Enkel des Mönches German, der Metropolit Jovan und der Hieromonachus Makarije, um diese Kirche besorgt gewesen seien.⁴⁰¹ Nach dem Einmarsch der Türken kümmerte sich der Kmet (Dorfälteste) Konstantin mit seiner Familie

395 Pallas 1965, 120–21; Babić 1969, 42; Stephan 1986, 175; Bache 1989, 29; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31.

396 Stephan 1986, 173–75; Marinis 2014, 22–23; Studer-Karlen 2019, 149.

397 Tomeković 1988a, 147. Die Quellen indizieren, dass die Mönche an bestimmten Feiertagen ein Stück Brot und einen Becher Wein erhielten, wonach anschliessend den ganzen Tag gefastet wurde.

398 Dabei wurden die erhaltenen Reste gesäubert und die Lücken mit Mörtel überzogen. Kornakov 1972, 15–19.

399 Niewöhner 2019, 107.

400 Kornakov 1972, 15–16, 19, Abb. 3, 5; Đurić 1976, 127; Ivković 1980, 69, 81, Abb. 3, 16 (mit älterer Literatur); Kalopissi-Verti 2007a, 64; Todić 2011, 211–12. Die Forschung fokussierte lange Zeit in erster Linie auf diese Stifterinschriften.

401 Subotić 1980, 44–45, Abb. 20; Schellewald/Theis 1995, 1205–06; Gabelić 2016, 351, 354, Abb. 287.

um das Kloster.⁴⁰² Basierend auf den Angaben dieser beiden Inschriften konnte Djurić schlüssig zeigen, dass die männlichen Stifter der Malereien der Vorhalle – Pribil und Prijezda – die Enkel des Mönches German waren, der für den Bau der Kirche verantwortlich war.⁴⁰³ Sie sorgten sich nach dem Tod ihres Vaters Chariton zusammen mit ihrer Mutter um das Kloster, kümmerten sich um die Ausschmückung (1368/69) und traten später als Mönche Jovan und Makarjie dort ein.⁴⁰⁴ Schliesslich verliessen sie das Kloster und waren als Maler tätig. So brachten sie den erwähnten Text am südlichen Eingang bei ihrem letzten Aufenthalt im Kloster Zrze 1405/06 an.⁴⁰⁵ Ausserdem bewies Djurić, dass der Stil von Jovan auch in anderen Regionen wie Bulgarien und auf dem Berg Athos nachweisbar ist.⁴⁰⁶ In der Kirche signierte ferner der Maler Dragoslov, dessen Namen in einer der Eremitenhöhlen unterhalb des Klosters auftaucht. Wahrscheinlich handelte es sich um ein lokales Atelier.⁴⁰⁷

Die Malereien des 14. Jhs. sind heute noch auf der Westwand sowie auf den unteren Zonen der Nord- und der Südwand zu sehen. Von der ursprünglichen Ausmalung der Gewölbe sowie der Ostwand sind keine Reste mehr vorhanden.⁴⁰⁸ In der Aussenlünette über dem Eingang des Narthex wurde prominent die Transfiguration, der die Kirche geweiht ist, dargestellt. Die ungewöhnliche Weihung der Verklärung Christi referenziert auf die hesychastische Lehre.⁴⁰⁹ Im Bogen über der Transfiguration wurde die Theotokos mit Christus gemalt, die von Propheten und alttestamentlichen Königen begleitet sind.⁴¹⁰

Im Inneren des Narthex gibt es nur eine Darstellung, die aus dem oberen Bereich erhalten ist: die Philoxenie auf der Westwand (Abb. 56). Bei dieser Szene sind Abraham und Sarah nicht anwesend, dafür liegt ein in Windeln gehülltes Kind unterhalb des Tisches, welches auf die Geburt bzw. auf das alttestamentliche Opfer anspielt und damit einen typologischen Hinweis auf die Passionsszenen auf den Seitenwänden gibt.⁴¹¹ Als Topos für den Tod Christi wird es von der Hl. Trinität beweint und suggeriert damit die Lamentation der Theotokos, der am Karsamstag in der Liturgie des *Epitaphios Threnos* eine wichtige Rolle zukommt.⁴¹² Ausserdem bezeugen mehrere theologische Kommentare, dass das Mutterschaf, welches sein geschlachtetes Lamm beklagt, eine Metapher für die Theotokos ist.⁴¹³ Das alttestamentliche Bild liefert in Interdependenz zum Ritus des *Epitaphios Threnos* einen liturgischen Kommentar.

Bei der darunter dargestellten Apostelkommunion wird die rechte Gruppe der Apostel von Judas angeführt.⁴¹⁴ Diese historische Version reflektiert intensiver das Leiden Christi und kündigt mit dem Verrat des Judas den Beginn der Passion an.⁴¹⁵ Auch diesem Ereignis wird am Gründonnerstag während der Messe gedacht, zudem referenziert die Vergegenwärtigung der Apostelkommunion auf den *Diaklysmos*, eine leichte Mahlzeit der Mönche, welche im Narthex

402 Kornakov 1972, 16–17, 19, Abb. 10; Ivković 1980, 69.

403 Đurić 1961, 40–42; Đurić 1969, 18–33; Đurić 1976, 127–29.

404 Ivković 1980, 69; Todić 2011, 211–12.

405 Über das Werk der beiden Maler: Đurić 1961, 41–44; Đurić 1969, 18–33 (besonders zu den Ikonen in Zrze, 31–33); Miljković-Pepok 1972, 239–60, bes. 240; Đurić 1976; Subotić 1980, 43–49 (mit älterer Literatur); Prolović 1997, 47–51.

406 Đurić 1969, 18–33. Zwischen 1388–1389 malte Jovan unter anderem die über einem kleeblattförmigen Grundriss errichtete Kirche des Andreasklosters an der Treska aus. Prolović 1997.

407 Niewöhner 2019, 115.

408 Ivković 1980, 70–71, Schema 1.

409 Niewöhner 2019, 111.

410 Đurić 1969, 23; Ivković 1980, 69, Abb. 2; Todić 2011, 212; Gabelić 2016, 354, Abb. 287; Niewöhner 2019, 110–12, Abb. 3. Die Komposition ist von einer Darstellung des jüngsten Gerichts aus dem 16. Jh. umgeben.

411 Đurić 1969, 23; Ivković 1980, 70, Abb. 3. Mit einer etwas pointierteren Interpretation: Todić 2011, 218–19.

412 Todić 2011, 218–20.

413 Pallas 1965, 299–307; Alexiou 1975, 119–20; Janeras 1988, 397–402; Todić 2011, 218–19.

414 Đurić 1976, 127; Ivković 1980, 70–73, Abb. 3.

415 Todić 2011, 216, 219.

eingenommen wurde.⁴¹⁶ Die Aufnahme der Apostelkommunion an der Westwand des Narthex ist in den byzantinischen Kirchen singular und bekommt in diesem Kontext eine realitätsbezogene, ritussubstituierende Bedeutung.⁴¹⁷

Unter der Apostelkommunion zieht sich ein Streifen mit Hl. Märtyrern in Medaillons um die Wände, der über der Türe westlich der Tabula Ansata mit der Inschrift aus dem beginnenden 15. Jh. unterbrochen wird (Abb. 56). Die Auswahl der Märtyrer lässt vermuten, dass nicht ein Kirchenkalender initiiert war, sondern gerade jene hervorragenden Heiligen repräsentiert werden sollten, die für die Festigung des Christentums ihr eigenes Leben opferten.⁴¹⁸ Das unterste Register über einer Zone, in der Vorhänge nachgebildet sind, nehmen eine Reihe monumentale stehende Heilige ein.⁴¹⁹ Erstaunlich ist dabei, dass alle, auch die grossen Kirchenväter wie Basil der Grosse, Gregor der Theologe, Johannes Chrysostomos und Nikolaos auf der Nordwand in Mönchskutten gekleidet sind. Dies lässt auf das erhebliche Interesse an den Eremiten in dieser Gegend schliessen.⁴²⁰ Obschon bereits seit dem 11. Jh. die Hl. Eremiten und Mönche in den monastischen Kirchen eine wichtige Gruppe unter den Heiligenfiguren bilden,⁴²¹ ist in Zrze die Charakterisierung der Hierarchen aufgrund ihrer Mandyas als Mönche ausserordentlich. Damit sollte einerseits ihre Lehrerrolle in den Kirchengemeinden hervorgehoben werden,⁴²² aber andererseits erscheinen sie auf diese Weise als unmissverständliche Identifikationspersonen für die hier feiernden Mönche.⁴²³ Todić konnte zeigen, dass es sich bei den zwölf noch erhaltenen Figuren um drei verschiedene Kategorien von Hl. Mönchen handelt und dementsprechend um drei unterschiedliche Klosterordnungen:⁴²⁴ Anachoreten, Mitglieder der zönotischen Bruderschaft und Kirchenväter. Die Auswahl dieser Heiligen könnte vom Text des Ioannis Klimakos beeinflusst sein, der Grundformen des Mönchtums unterscheidet.⁴²⁵

Auf der Westwand, nördlich der Türe, sind Maria von Ägypten und Zosimas dargestellt (Abb. 56).⁴²⁶ Die Legende der Maria Aegyptiaca erzählt die Geschichte einer Frau aus Ägypten, die ihren Heiligenstatus durch Reue und asketisches Leben erlangte.⁴²⁷ Maria von Ägypten wird immer alt mit langen, zerzausten Haaren und ausgezehrtem, dünnen Körper, der entweder von

416 Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308. Den Typika zufolge wird diese kleine Mahlzeit an bestimmten Feiertagen, wie am Karsamstag, aber auch nach den täglichen Gottesdiensten eingenommen.

417 Todić 2011, 219.

418 Zu den Märtyrern in den Medaillons: Ivković 1980, 75–77, Abb. 7–8; Todić 2011, 212; Niewöhner 2019, 117–18, Abb. 8, 12.

419 Đurić 1969, 23; Ivković 1980, 77–79, Abb. 12–13; Todić 2011, 213–15.

420 Das Kloster war bereits im 14. Jh. von verschiedenen Einsiedlergrotten umgeben. Ivković 1980, 79–81; Niewöhner 2019, 107.

421 Tomeković 1988b, 308, 311.

422 Đurić 1991c, 130–31. Auch in der Vorhalle der Erzengelkirche in Lesnovo sind Johannes Chrysostomos, Athanasios, Gregor Theologos und Basil in den Pendentifs der Kuppel mit Mandyas bekleidet. Gabelić 1998, 187, 208.

423 Schroeder 2012, 117–34.

424 Todić 2011, 213–15. Er bespricht auch die Dreifaltigkeitskirche in Koutsovendis (Zypern). In dieser Kirche sind ebenfalls Hierarchen in monastischer Kleidung dargestellt. Mango/Hawkins/Boyd 1990, 63–94. Zu weiteren Beispielen sowie zur Bedeutung dieser Kleider in der Liturgie: Tomeković 1988a, 149.

425 Ševčenko 2006b, 149–50; Todić 2011, 215.

426 Ivković 1980, 77; Todić 2011, 212–13, Abb. 1.

427 Kunze 1974, 507–11; Ševčenko/Kazhdan 1991, 1310; Kouli 1996, 65–93; Tomeković 2011, 240. Es existieren drei Varianten ihrer Legende: 1) Vita von Kyriakos, die von Kyryll von Skythopolis (524–ca. 558) verfasst wurde, s. Price 1991, 256–58; 2) Joannes Moschus (ca. 540/50–619 oder 634) schreibt ein halbes Jahrhundert später eine ähnliche Lebensgeschichte, s. Joannis Moschi, Βίβλος ἡ λεγόμενη Λειμών, PG 87/3, col. 3697–726; 3) Die längste und detaillierteste Version stammt von Sophronios von Jerusalem aus den Jahren 634–638, s. S. Sophronius, Βίος Μαρίας Αιγυπτίας, τῆς ἀπὸ ἐταιρίδων ἀσκηράσης κατὰ τὴν ἔρημον τοῦ Ἰορδάνου, PG 87/3, col. 3697–713; Ward 1987, 35–56; Connor 2004, 88.

einem einzigen Stück Stoff oder von ihren Haaren bedeckt wird, gezeigt.⁴²⁸ Wenn einer solchen Frau ihre Sünden verziehen wurde, konnten die reuigen Gläubigen sicher auch auf Vergebung hoffen. Maria Aegyptiaca diente als Vorbild für die permanente Erlösung, egal wie schwer die Sündenlast ist.⁴²⁹ Während des *Orthros* werden vier Troparien der Maria Aegyptiaca und ihr Kanon gesungen,⁴³⁰ wobei Maria durch das Thematisieren der Busse als Vorbild für die Sünder präsentiert wird. Diese Episode unterstreicht einerseits die eucharistische Bedeutung der Malereien dieser Wand, die bereits mit der Philoxenie und der Apostelkommunion akzentuiert wurde. Im Gegensatz zur Apostelkommunion auf der Apsiswand, welcher der Klerus nach-eifert, versteht sich die Kommunion der Maria besonders wegen der Verwendung des Löffels als Laienkommunion.⁴³¹ Zeitgenössische Sitten werden im Bild umgesetzt, Maria von Ägypten ist eine Identifikationsfigur für die Gläubigen.⁴³² Andererseits konnte insbesondere aufgrund ihrer ab dem Ende des 12. Jhs. häufigen Platzierung in der Nähe der Tür im Narthex nachgewiesen werden, dass ihr von diesem Zeitpunkt an auch eine für das Mönchtum relevante apotropäische Bedeutung zukommt.⁴³³ Damit ist die Kommunion der Maria in Beziehung mit den eucharistischen Riten zu setzen, die speziell in den monastischen Kirchen im Narthex stattfinden.⁴³⁴ In diesem Zusammenhang besteht möglicherweise – wie bereits bei der Apostelkommunion – eine Verbindung zum Ritus des *Diaklysmos*, jener kleinen Mahlzeit, die im Narthex der Klosterkirche eingenommen wurde, während die Mönche nach dem Abschluss der Liturgie auf den Glockenschlag für den Aufbruch zum Refektorium warteten. Währenddessen werden Gebete für den Stifter gesprochen.⁴³⁵ Der Narthex avanciert damit zum kommunalen Liturgieraum. In diesem Fall ist das Bild wiederum als visuelles Äquivalenz zu den hier stattfindenden Riten konzipiert, es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der Funktion und der Bildausstattung des Raums.⁴³⁶ Mittels dieser realen Visualität wird dem Narthex eine polyvalente Bedeutung zugewiesen, so verläuft die physische Ernährung der Mönche parallel zu ihrer spirituellen.⁴³⁷ Ausserdem wird Maria von Ägypten besonders am Gründonnerstag gedacht, da sie an diesem Tag, nach der Einnahme der Kommunion, starb.⁴³⁸ Dementsprechend illustriert auch ihre Darstellung ein Ereignis in der Karwoche. Maria bat Zosimas darum, das Credo und das Vaterunser aufzusagen, danach nahm sie die Kommunion an.⁴³⁹ Die Seligpreisungen aus den Evangelienlesungen am Gründonnerstag und am Karfreitag beinhalten ebenfalls das Credo und das Vaterunser.⁴⁴⁰ Das Konstantinopler Synaxarion gedenkt der Heiligen am 1. April

428 Maguire 1996, 31–32, 73–74. Moschos vergleicht ihren Körper mit einem Schatten, ihre Haut soll von der Sonne schwarz gebrannt sein und ihr Haar weiss wie Wolle.

429 Ward 1987, 62; Connor 2004, 90.

430 Bertonière 1997, 91–93.

431 Taft 1996, 233–34; Gerstel 1999, 57–59, 67; Caseau 2002, 79–92; Jolivet-Lévy 2009, 67–69.

432 So beschäftigt sich Simeon von Thessaloniki (ca. 1381–1429) in einem Kapitel mit der Frage, warum die Priester die Eucharistie im Bema mit ihren Händen und Lippen empfangen, während die Laien ausserhalb der Apsis diese mit einem Löffel bekommen. Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de devino templo*, PG 155, col. 744D–745B. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 97–111.

433 Tomeković 1988b, 315–17; Tomeković 2011, 129–31. In einigen Kirchen ab dem 10. Jh. wird die Heilige zuvor zusammen mit Zosimas im Apsisbereich dargestellt. Stylianos 1976, 435–42; Gerstel 2006, 152–54, Abb. 21–22; Ševčenko 2006b, 137; Spieser/Studer-Karlen 2016, 581–82.

434 Tomeković 1988a, 145–47, 151–52; Tomeković 1988b, 311–31, 323, 331; Gerov 2006a, 151–54; Tomeković 2011, 272.

435 Gautier 1974, 89; Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308.

436 Bereits Tomeković schreibt dem *Diaklysmos* eine eucharistische Bedeutung zu und bringt ihn mit der Ikonographie im Narthex in Verbindung und vermutet einen Zusammenhang zwischen der räumlichen Organisation und der Gemeinschaft, die sich im Narthex zum Essen versammelt. Tomeković 1988a, 147–49. Schroeder 2012, 126–27.

438 Joannes Moschus, Βίβλος ἡ λεγόμενη Λειμών, PG 87/3, col. 3720–21; Tomeković 1988a, 152; Kouli 1996, 65–93.

439 S. Sophronius, Βίος Μαρίας Αιγυπτίας, τῆς ἀπὸ ἐταιρίδων ἀσκησάσης κατὰ τὴν ἔρημον τοῦ Ἰορδάνου, PG 87/3, col. 3721.

440 Tomeković 1988a, 152.

sowie am fünften Fastensonntag und Zosimas am 4. April.⁴⁴¹ Die Vita der Heiligen wird am Gründonnerstag verlesen,⁴⁴² des Weiteren empfangen die Gläubigen während der Fastenzeit am Gründonnerstag die Kommunion.⁴⁴³ So verweist die Darstellung der Kommunion der Maria Aegyptiaca einerseits auf diesen spezifischen Ritus während der Karwoche, illustriert aber auch andererseits die täglich hier eingenommene Mahlzeit. Die Anbringung von eucharistischen, die Karwoche reflektierenden Bildern betont, in Verbindung mit dem Passionszyklus, die Erlösung des Menschengeschlechts.

Ebenfalls an der Westwand, aber südlich der Eingangstür, ist noch ein weiteres Ereignis abgebildet, das für die Zeit des Aufkommens des Mönchswesens wichtig ist und dem der Bericht in der *Historia Lausiaca* zugrunde liegt (Abb. 56).⁴⁴⁴ Diesem zufolge erschien Pachomios ein Engel, der ihm den Auftrag zur Gründung eines Klosters erteilte. Der Erzengel vor Pachomios hält in seinen Händen eine offene Schriftrolle, auf der ein Epigramm geschrieben steht.⁴⁴⁵ Maria von Ägypten als Vorbild des asketischen Lebens und der Hl. Pachomios als Gründer des organisierten Mönchtums in Ägypten und Autor der ersten klösterlichen Verfassung werden einander gegenübergestellt. Das relativ seltene Bild des Pachomios mit dem Engel kommt zum ersten Mal in der paläologischen Epoche im Kontext der hesychastischen Lehre auf dem Berg Athos vor und wird später in einigen Kirchen im serbischen Reich und in Griechenland dargestellt.⁴⁴⁶

Auf der Nord- wie auf der Südwand sind über dem Medaillonstreifen in verschiedenen breiten, rechteckigen, rot eingerahmten Feldern ausgewählte Szenen des Passionszyklus abgebildet. Von der einst sicher grösseren Anzahl sind heute nur noch sechs Kompositionen erhalten, die nicht in chronologischer Reihenfolge im Fries positioniert sind. Auf der Südwand sind von Ost nach West die Darstellung, in der Josef von Arimathäa von Pilatus den Leichnam Christi verlangt, das Anapesonbild⁴⁴⁷ sowie das Gericht vor Pilatus erhalten.⁴⁴⁸ Allen drei Darstellungen ist der aufwendige architektonische Hintergrund eigen. Dem Gericht des Pilatus gegenüber ist auf der Nordwand Christus vor Kaiphas zu sehen sowie weiter östlich die Verspottung Christi und das selten dargestellte Bild der Verweigerung von Essig auf dem Golgota.⁴⁴⁹ Die unikale Auswahl der Szenen akzentuiert das Opfer Christi, was besonders auch mit dem Anapesonbild unterstrichen wird.⁴⁵⁰ Zudem vermag der Anapeson eine Verbindung zur Eucharistie herzustellen, dem Hauptthema der Westwand. Die textlichen Stellen zu den dargestellten Episoden werden alle zwischen Gründonnerstag und Karsamstag verlesen.⁴⁵¹

Über die Optionen, ob das eigenwillige Programm im Narthex mit dem heute nicht mehr vorhandenen Wandschmuck im älteren Teil der Kirche eine Einheit bildete, oder ob es gerade wegen den unüblichen Lösungen als abgeschlossenes Programm verstanden werden muss,

441 Delehaye 1902, col. 577–80; Connor 2004, 85, 92; Mailis 2020, 69. Für eine englische Übersetzung der Dienste für den fünften Sonntag in der Fastenzeit: Mother Mary/Ware 1977, 447–63. Die westliche Kirche feiert den Hohetag der Heiligen am 2. April oder manchmal auch am 3., 9. oder 10. desselben Monats.

442 Ward 1987, 26, 32. Dabei handelt es sich um den Text von Sophronios.

443 Taft 2006b, 33–34.

444 Ivković 1980, 77, Abb. 9; Todić 2011, 213. Später fand diese Episode auch Eingang in jüngere Viten des Heiligen.

445 Rhoby 2009, 81, 136–37, 447, n. 61, Abb. XXIV. «Das Gewand der Mönche nimm breitwillig an, der du dein eigenes Heil sehnsüchtig suchend den Sorgen und Freuden des Lebens entfliehst».

446 Weigert 1976, 109; Gerstel 2003, 225–39; Gerov 2006a, 154–55. Die Kirche von Zrze wird von ihnen nicht genannt. Zusammen mit dem Anapesonbild kommt die Darstellung des Pachomios ausser in Zrze in folgenden Kirchen vor: Protaton und Hilandarkloster auf dem Berg Athos, in der Johanneskirche in Serres, in der Transfigurationskirche Zarzma und in der Heiligkreuzkirche in Jerusalem.

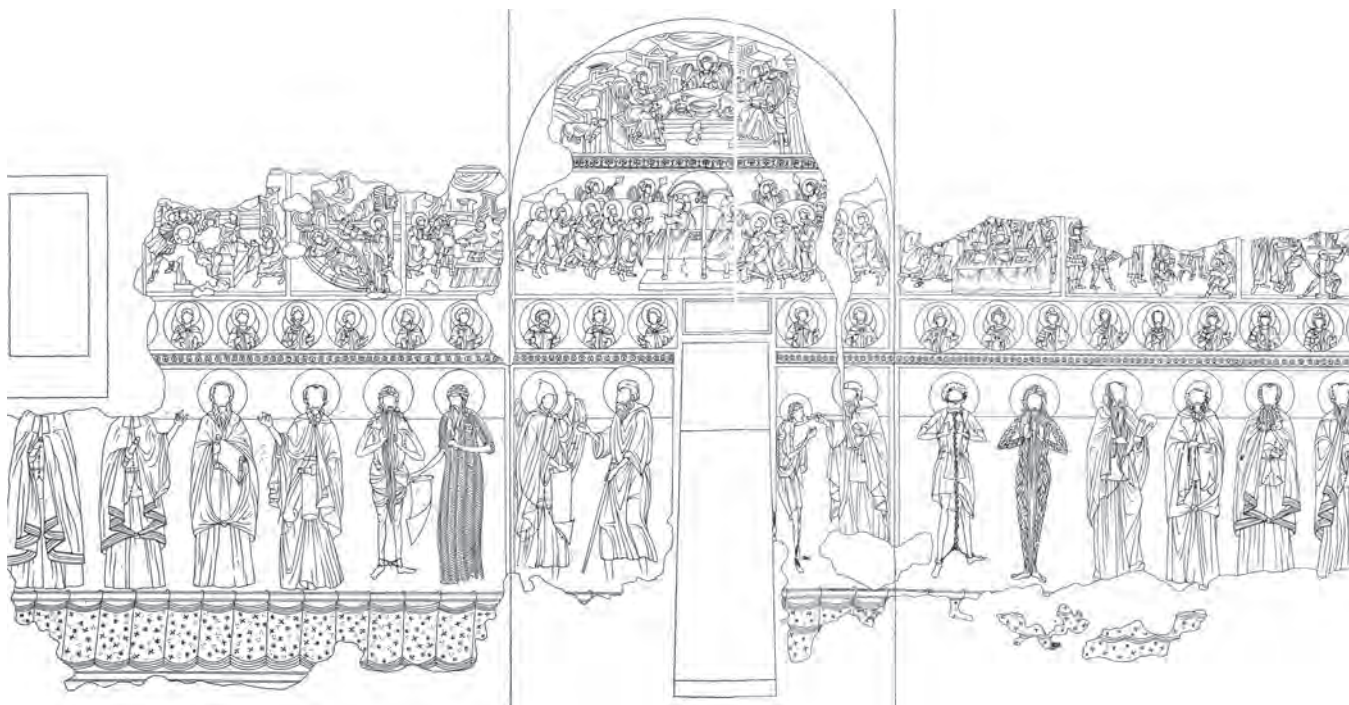
447 Đurić 1976, 127. Er meint, dass das Thema sonst nie in diesen Zusammenhang gestellt wird und daher ungewöhnlich sei.

448 Die ersten beiden Szenen werden von Niewöhner falsch identifiziert und interpretiert: Niewöhner 2019, 116–18, Abb. 9.

449 Ivković 1980, 71–73, Abb. 4–5.

450 Ivković 1980, 74.

451 Andronikof 1985, 150–57; Todić 2011, 216–21.



56 Zrze, Kirche der Transfiguration. Umzeichnung der Narthexwände. Ivković 1980, 70–71, Schema 1.

kann nur spekuliert werden.⁴⁵² Dasselbe gilt für die Bedeutung und den Gebrauch der Vorhalle. Neben Teilen des Gottesdienstes, die im Narthex stattfanden, wurden hier meistens herausragende kirchliche und andere Persönlichkeiten bestattet und kommemoriert.⁴⁵³ Der funerale Gebrauch ist dem Narthex immanent, die Grabriten, auch der *Epitaphios Threnos*, finden hier statt, dem Verstorbenen wird hier gedacht.⁴⁵⁴ Der Tod wird beispielsweise mit der Darstellung von Eremiten und Mönchen in diesem Bereich visualisiert, was mit den Heiligendarstellungen in der Transfigurationskirche in Zrze übereinstimmt.⁴⁵⁵ Bereits seit dem 11. Jh. gehören die Geschehnisse in Bezug auf die Passionsgeschichte zu den häufigsten Themen im Narthex.⁴⁵⁶ Die Malereien im Narthex der Transfigurationskirche in Zrze berichten eindeutig von der Darbringung des Opfers und der Einsetzung des höchst bedeutungsvollen Hl. Geheimnisses, der Eucharistie oder des Abendmahls. Es handelt sich aber um keinen narrativen Zyklus, sondern die Bilder reflektieren einen sakramentalen Realismus (Abb. 56).

Todić ist es gelungen, das spezifische Programm in Zrze mit den Texten der Liturgie und insbesondere mit den Eothina Evangelien, die die Geschehnisse zwischen Gründonnerstag und Karsamstag erzählen, in Verbindung zu bringen.⁴⁵⁷ Die erste Lesung beginnt mit dem letzten

452 Đurić 1976, 127: Das Programm im Narthex war ein Teil des gesamten Programms. Dagegen: Ivković 1980, 70.

453 Marinis 2010, 294–95, 299.

454 Teteriatnikov 1984, 141–57; Bache 1989, 25–28; Velkovska 2001, 38–39; Gerstel 2002, 205–06; Gerov 2006a, 144–48.

455 Đurić 1991b, 46.

456 Tomeković 1988a, 144–53.

457 Todić 2011, 216–21. Zum Evangelium: Andronikof 1985, 150–66; Janeras 1988, 95–113. Zum Eothina-Zyklus in der byzantinischen Kunst: Zarras 2006/07, 95–113; Zarras 2011. Das Eothina Evangelium bildet einen Teil des Jerusalemer Typikons aus dem 10. Jh., das 1318 von Nikodemos von Serbien ins Kirchen-

Abendmahl, und der Verrat Judas ist das Thema der zweiten.⁴⁵⁸ Diese beiden Ereignisse sind in Zrze im Bild der historischen Apostelkommunion kombiniert, in der Judas mit offenem Mund als Verräter erscheint. In der Liturgie am Gründonnerstag wird in Hymnen und Homilien detailliert daran erinnert, dass Judas Christus für 30 Silberlinge verraten hat.⁴⁵⁹ Der Synode vor Kaiphas wird im dritten Buch gedacht und Pilatus im vierten, die beiden Episoden rahmen in Zrze die Apostelkommunion ein.⁴⁶⁰ Die weiteren Themen zwischen Buch fünf und sieben von der Verspottung Christi bis zur Ablehnung von Essig und dem Aufstellen des Kreuzes,⁴⁶¹ werden in Zrze mit relevanten Bildern auf der Nordwand illustriert. Im achten Buch wird die Kreuzigung genannt, die in Zrze eventuell am östlichen Ende der Nordwand dargestellt war und verloren gegangen ist.⁴⁶² Das neunte Buch berichtet vom Dialog zwischen Christus am Kreuz und seiner Mutter nach Johannes 19:25–37.⁴⁶³ Das zehnte Buch behandelt die Bitte des Josef von Arimathäa; im elften Buch wird die Lamentation genannt.⁴⁶⁴ Während Josef, der den Leichnam Christi verlangt, auf der Südwand neben dem Anapesonbild dargestellt ist, könnte die Lamentation in diesem Kontext in der Philoxenie verbildlicht sein, in welcher, wie bereits gesagt, typologisch das Lamm beweint wird.⁴⁶⁵ Alle diese Kapitel der Eothina werden am Gründonnerstag und am Karfreitag verlesen, womit auch das Bild der Kommunion der Hl. Maria in diese Visualisierung der Karwoche passt.⁴⁶⁶ Das Anapesonbild korreliert mit den Themen des zwölften Buches – der Versiegelung und der Bewachung des Grabes (Mt. 27:62–66) – die am Karsamstag aktuell sind.⁴⁶⁷ Obschon das Anapesonbild auch in anderen Kirchen im Kontext der Passion vorkommt, ist die Positionierung zwischen zwei Passionsszenen in der Transfigurationskirche Zrze einmalig. Die gesamte Ausschmückung ist auf Visualität und Interaktion der Bestattungszeremonie ausgelegt, die für Christus, wie auch für die verstorbenen Mitmönche, hier gefeiert wurde.⁴⁶⁸

Das Anapesonbild wird zum ersten Mal in einem Bericht 1972 zu den Restaurierungsarbeiten der Jahre 1962/63 von Kornakov genannt und publiziert.⁴⁶⁹ Christus Emmanuel ruht auf einer Matratze gebettet, in seiner üblichen Position, der Kopf ist zum Betrachter hingewendet (Abb. 24). Die rote Matratze ist oben mit einem hellblauen Band zusammengeschnürt, ein ähnlicher Einsatz ist unter dem Unterkörper Christi zu sehen. Ansonsten ist die Matratze mit zu Dreiergruppen angeordneten weissen Punkten verziert.⁴⁷⁰ Derselbe Dekor kommt auch in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Beginn 14. Jh., Abb. 44), in der Sveti Niketas in Čučer (1320, Abb. 5) und im Narthex der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21) beim Anapeson vor, wie auch öfters auf dem Epitaphios in den Threnosszenen. Dies lässt annehmen, dass im Anapesonbild in der Transfigurationskirche in Zrze ein ikonographischer Hinweis auf die Bestattung evoziert ist.⁴⁷¹ Die Darstellung neben dem Anapesonbild, in der Josef von Arimathäa bei Pilatus den Leichnam Christi erbittet, um ihn in das Leinentuch zu hüllen, korreliert mit der Narratio der Perikopen und widerspiegelt – gleichzeitig wie das Anapesonbild – den aktuellen

slawische übersetzt wurde. Vor seiner Ernennung zum serbischen Bischof 1317 war er Hegoumenos im Kloster Hilandar. Daher kann die Bekanntheit der Eothina im serbischen Reich vorausgesetzt werden.

458 Andronikof 1985, 158–59.

459 Andronikof 1985, 153–55, 159; Gerstel 1999, 63–67. Texte: Mother Mary/Ware 1977, 551–52.

460 Andronikof 1985, 159.

461 Andronikof 1985, 159–61.

462 Todić 2011, 217.

463 Andronikof 1985, 161–62.

464 Andronikof 1985, 162–64.

465 Todić 2011, 217–19.

466 Andronikof 1985, 158–64; Zarras 2006/07, 110–13.

467 Andronikof 1985, 164.

468 Belting 1980/81, 14–15; Belting 1981, 195–96; Alexopoulos 2009, 232–35.

469 Kornakov 1980, 18–19, Abb. 7.

470 Todić 1994, 164.

471 Todić 1994, 164–65. Epitaphioi mit dieser Dekoration in der Threnosszene: Weitzmann 1961, Abb. 11, 16; Maguire 1977, Abb. 72, 77; Spatharakis 1995, Abb. 11; Sinkević 2000, Abb. 47.

liturgischen Ritus:⁴⁷² Denn das Parament, welches beim Ritus des *Epitaphios Threnos* in der Prozession mitgeführt wird, gilt als Tuch, mit welchem Josef von Arimathäa den Leib Christi umhüllte (Mt. 27:59).⁴⁷³

Christus ist in einer einfachen weissen Tunika gekleidet, um den Oberkörper ist eng ein hellblaues Band gezogen. Um den Hals ist der Saum braun und golden bestickt.⁴⁷⁴ Christus besitzt einen goldenen Kreuznimbus und hat offene Augen. Rechts neben dem liegenden Christus steht die Theotokos in Dreiviertelansicht mit goldenem Nimbus und in ein blaues Maphorion gekleidet. Sie wendet sich Christus zu und hat ihre beiden Arme proskynierend erhoben. In der rechten Hand hält sie ein Rhipidion mit weissem Stoff.⁴⁷⁵ Ihre aktive eucharistische Rolle kommt noch in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) und auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28) vor und ist ansonsten in der byzantinischen Kunst nicht bekannt. Im Hintergrund der beiden Figuren deuten eine Mauer und zwei in Perspektive gezeigte Türme eine Architekturkulisse an. Zwischen den beiden Türmen bauscht sich ein roter Stoff, ähnlich demjenigen, aus dem die Matratze Christi gefertigt ist. Ganz oben links erkennt man einen heranschwebenden Engel mit einem Holzkreuz in den Händen.⁴⁷⁶ Die beschädigte, griechische Inschrift in der oberen Ecke des Anapesonbildes lässt nur noch bedingt Aussagen zu. Die Reste weisen allerdings auf Gen. 49:9:

....
CKHMNE TEIC C
ΠΙ...

Nach Ivković handelt es sich dabei um ein Zitat der Psalmstelle 43(44):24.⁴⁷⁷ Sie nimmt an, dass besonders die Gebete, welche am Karsamstag gesungen wurden, von dieser Psalmstelle beeinflusst waren und sich auf die Passion Christi beziehen. Auf dem fol. 25^r im Utrecht Psalter illustriert eine Zeichnung mit dem unter einem Baldachin liegenden Christus, der von Engeln erweckt wird, diese Psalterworte (Abb. 20). Dagegen ergänzt Todić die Reste der Inschrift in Zrze zur Genesisstelle 49:9.⁴⁷⁸

Todić kann zeigen, dass die Texte bzw. der Ritus des Karsamstags unmittelbar mit dem Anapesonthema in Verbindung stehen.⁴⁷⁹ Die sakramentale Realität des Raumes stellt einen engen Kontakt mit den Betrachtern her. Der Ritus birgt den Schlüssel zur Entzifferung der komplexen Symbolik, und die Stifter scheinen sich explizit für das polyvalente Anapesonbild bzw. die Visualisierung des *Epitaphios Threnos* entschieden zu haben, der zudem die Kommemoration der Verstorbenen integriert.

472 Todić 2011, 216. Wie oben bereits ausgeführt, wird auf die Episode mit Josef von Arimathäa am Karfreitag mit dem Troparion *Oh edler Josef* konkret Bezug genommen. Taft 1975, 245; Gounelle 2008, 52–53.

473 Diese enge Interdependenz zwischen Bild und Ritus gibt es auch im Protatonkloster, in der Petruskirche in Berende (Abb. 98, 99) und in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119).

474 Wie beim Anapeson in der Ekklesia Omorphi in Athen (Abb. 22) handelt es sich um achteckige Einsätze.

475 Todić 1994, 147.

476 Todić 1994, 159–60; Haustein-Bartsch 1999, 224–25. Haustein-Bartsch macht einen Hinweis auf einen Propheten in diesem Bild, was nicht bestätigt werden kann.

477 Ivković 1980, 75, Abb. 6.

478 Todić 1994, 138, 141; Todić 2011, 217–20.

479 Todić 2011, 217–20.

6.2.4 Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche (1407–1418)

Das Kloster Manasija liegt im Dorf Resava in Serbien. Der Despot Stefan Lazarević, der Sohn von Fürst Lazar, liess das Kloster mit einer massiven, polygonalen Doppelmauer errichten.⁴⁸⁰ Das Katholikon ist der Trinität geweiht und war als Grablegung des Gründers vorgesehen, dessen Grab im Südwesten der Kirche lokalisiert wurde.⁴⁸¹ Ein Typikon ist nicht erhalten geblieben. Die Angaben zum Beginn der Arbeiten im Jahr 1407 finden sich im Werk von Konstantin Filosofof, dem Bibliograph von Stefan Lazarević.⁴⁸² Weitere Chroniken bezeugen, dass die Arbeiten am Pfingstfest 1418 fertiggestellt waren, bzw. die Kirche zu diesem Hochfest eingeweiht werden konnte.⁴⁸³

Der Gründer der Kirche, der Despot Stefan Lazarević, war ein gelehrter Kunstliebhaber, der in seinem Kloster die bekanntesten Künstler, Theologen und Gelehrten seiner Zeit versammelte und ein bedeutendes kulturelles Zentrum schuf.⁴⁸⁴ Wie sein Biograph Konstantin Filosofof vermerkt, kamen auch Mönche aus dem Berg Athos nach Resava.⁴⁸⁵ Prominent ist der Hl. Petrus Athonites (7) an der Westwand neben dem Stifterporträt platziert. Die stilistische und ikonographische Analyse der Fresken beweist einen engen Kontakt zur athonitischen Kunst und lässt auf einen regen Austausch schliessen.⁴⁸⁶ Das gut befestigte Kloster bildete ein wichtiges Puzzleteil in einem grösseren Projekt von Stefan Lazarević. Konstantin bemerkt in der Vita, dass der Stifter beabsichtigte, den Neubau der Stadt Belgrad als neues Jerusalem anzulegen.⁴⁸⁷ Er schreibt, dass Stefan das Kloster «auf dem Weg zum göttlichen Jerusalem» baute, weil «er sich mit den Eremiten austauschen wollte».⁴⁸⁸

Architekturtypologisch handelt es sich beim Katholikon um eine Kreuzkuppelkirche.

Der Grundplan des Naos ist rechteckig und verfügt beim mittleren Nord- und Südark über je eine Exedra. In jeder der beiden halbrunden Nischen befindet sich eine Tür. Über den vier Säulen erhebt sich die zentrale, hohe Kuppel. Über den Eckkompartimenten sind vier kleinere Kuppeln errichtet. Im Osten endet die Kirche in einem tripatiten Sanktuarium, im Westen vorgelagert ist ein quadratischer Narthex mit einer zentralen Kuppel, welche von vier Säulen getragen wird.⁴⁸⁹ Vom Narthex zum Naos führen zwei Durchgänge, ein zentraler und ein kleinerer im Norden. Die Aussenfassade ist mit zahlreichen skulptierten Ornamenten dekoriert.⁴⁹⁰ Die Kirche zählt zur sog. Morava-Schule.⁴⁹¹

Im Narthex lassen die einzelne Fragmente aus dem 15. Jh. auf die Repräsentationen der Menologien sowie der ökumenischen Konzile schliessen.⁴⁹² Im Naos ist vom einst komplexen

480 Den Titel Despot bekam Stefan Lazarević 1402 vom Kaiser Johannes VII. Paläologos zugesprochen. Unter Lazarević setzte die letzte Hochblüte der serbischen Kunst ein. Zu den historischen Hintergründen: Božić 1972, 111–22; Todić 1995, 3–30; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 5–16; Prolović 2017, 41–48.

481 Popović 1995, 37–49; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 44–48; Prolović 2017, 55–56.

482 Konstantin Kostenečki: *Vita des Despoten* (Житије деспота Стефана Лазаревића). Zu diesem Text: Radošević 1986, 445–51; Prolović 2017, 48–54. Konstantin Filosofof schrieb zwischen 1432 und 1439 die Vita von Stefan Lazarević. Die Komposition der Vita entspricht einem bekannten Modell, vergleichbar mit der Panegyrik des Patriarchen Euthymios von Turnovo.

483 Đurić 1972, 277; Todić 1995, 3–30, 149–50; Bakalova 2008, 122–23; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 6. Zur Geschichte des Klosters: Prolović 2017, 48–78.

484 Todić 1995, 3–30; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 6–7; Vukašinić 2016, 98. Viele liturgische Bücher wurden neu übersetzt.

485 Simić-Lazar 2000, 151–53.

486 Kyriakoudis 1997, 95–98; Velmans 2006, 205; Tsigaridas 2007, 55.

487 Erdeljan 2006, 97–109; Erdeljan 2014, 231–40; Erdeljan 2017, 144–221.

488 Radošević 1986, 499–50.

489 Bošković 1972, 263–68; Todić 1995, 25–50; Prolović 2017, 79–113.

490 Maksimović 1972, 181–90; Bošković 1972, 263–68.

491 Korać 1972, 159–68; Vulović 1972, 179–81; Živković 1983; Todić 1995, 152; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 25–26; Starodubcev 2016, 383–99.

492 Todić 1995, 154; Prolović 2017, 357–59.

Bildprogramm nur noch etwa ein Drittel der Malereien erhalten.⁴⁹³ Nichtsdestotrotz lässt sich das Programm in groben Zügen nachvollziehen. In der Hauptkuppel war ursprünglich Christus Pantokrator dargestellt. Zwischen den Fenstern des Tambours der Hauptkuppel stehen in zwei Reihen 24 Propheten aus dem Alten Testament. Die Evangelisten (19) in den Zwickeln werden jeweils von Personifikationen der Weisheit begleitet.⁴⁹⁴ Zwischen den Zwickeln sind im Osten noch Fragmente eines Mandylions (16), im Westen Fragmente eines Keramions (17) und im Norden und Süden jeweils die segnende Hand Gottes (18) zu erkennen. In den vier kleinen Kuppeln sind Engel, Cherubim, Seraphim und Throne abgebildet.

Im Sanktuarium ist der Bereich der Konche in allen drei Apsiden schlecht erhalten. In der Hauptkonche wird die thronende Theotokos von Erzengeln flankiert (20). In der Umrahmung der Halbkalotte wurde der Psalm 25(26):8 angebracht, der die Gottesmutter als Tempel Gottes bezeichnet. Darunter wird eine Szene der Erscheinung Christi nach der Auferstehung (22) von alttestamentlichen Bildern eingerahmt: Die drei Jünglinge im Feuerofen (27), der gerechte Noah (28) sowie das Opfer Abrahams (29). Im darunter liegenden Register erscheint Christus zweimal bei der Apostelkommunion (23), und die beiden Apostelgruppen, die sich über die Westseite der Pfeiler weiterziehen, werden jeweils von zwei Engel-Diakonen angeführt.⁴⁹⁵ Eine Medaillonreihe mit Bischofsbüsten trennt die darunter stehenden Bischöfe, die sich dem Melismos (26) im Zentrum zuwenden. Unter ihnen ist auch der Hl. Sava von Serbien zu finden. Im Bogenfenster sind ebenfalls zwei stehende Bischöfe dargestellt.⁴⁹⁶ Neben Parabeln (48–50), weiteren Bischöfen und Heiligen, darunter die Vertreter der siebenzig Apostel (24), werden in der Prothesis die Auferweckung der Tochter des Jairus sowie im Diakonikon die Hochzeit zu Kanaan abgebildet.⁴⁹⁷

Die hohe Anzahl von Heiligen ist charakteristisch für die Ausschmückung des Naos. Die Heiligen erscheinen entweder stehend in der untersten Zone auf den Wänden und an den Säulen oder dann in den zahlreichen geschlängelten, dekorativen Medaillons, die in einer Reihe über dem untersten Register oder – jeweils drei übereinander – an jeder Seite der Säule im Katholikon angebracht sind (Abb. 38).⁴⁹⁸ Unter den Heiligenfiguren fällt die Vision des Petrus von Alexandria (46) auf der Südseite des Nordostpfeilers auf, die als Pendant zur Christusdarstellung die Ikonostasis flankiert. Es ist ein didaktisches Bild, welches die Priester daran erinnert, dass sie nicht einfach nur Brot und Wein, sondern den unvergänglichen Leib Christi zelebrieren. Die Szene wurde an der Stelle platziert, welche der Priester während des Grossen Einzugs passiert, wenn er die vorbereiteten Gaben von der Prothesis für die Weihe zum Altar bringt.⁴⁹⁹ Petrus in seiner Doppelrolle als Zelebrant und Märtyrer wird zur Metapher für Christus, der basierend auf dem letzten Satz im Cherubikos Hymnos ebenfalls als Opfernder und Geopferter verstanden wird.⁵⁰⁰ Zudem gibt es zahlreiche Militärheilige, so etwa auf den restlichen Seiten der beiden Pfeiler mit den Erzengeln oder in der untersten Zone der Exedren. Dort stehen sie jeweils zu dritt auf jeder Seite des Fensters.⁵⁰¹ Weibliche Heilige kommen nicht vor. Selbst der

493 Đurić 1972, 277–91; Todić 1995, 51–129; Prolović 2017, 143–444.

494 Prolović 2017, 143, 150–68.

495 Prolović 2017, 168–79.

496 Prolović 2017, 179–90.

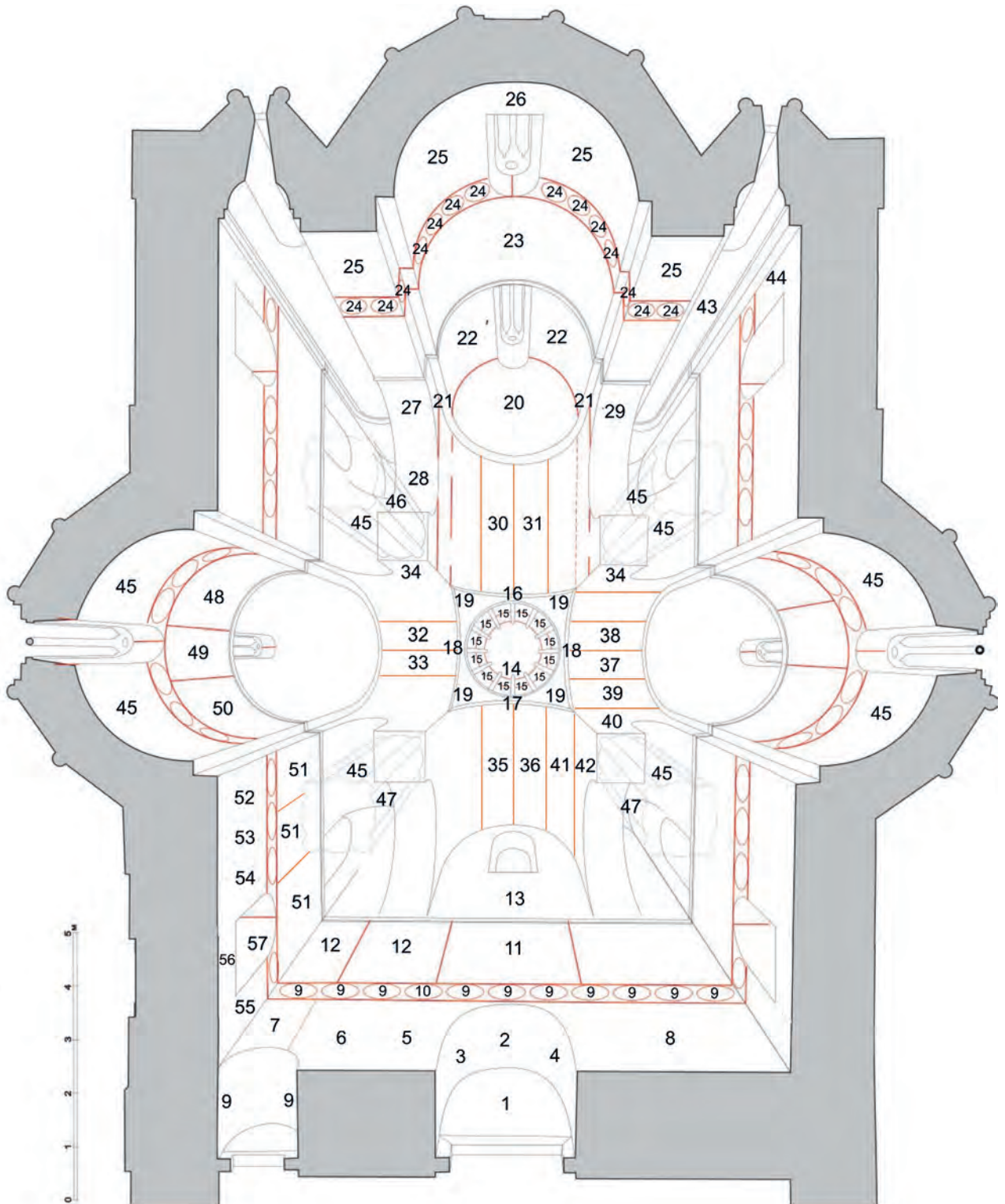
497 Prolović 2017, 190–237.

498 Todić 1995, Abb. 27; Tomeković 2011, 267–68.

499 Babić 1969, 136; Altripp 1998, 165–68; Schnitzer 1996, 257–61; Koukariaris 2011, 63–71; Prolović 2017, 237–40. Die Vision des Petrus gegen Arius ist eine Metapher gegen die Häresie. Der relevante Hymnos wird am orthodoxen Triumphsonntag, während der Ikonenlitanei, im dritten Troparion der ersten Ode und im siebten der sechsten Ode verlesen.

500 Babić 1968b, 368–86; Gerstel 1999, 44–50, 58–59; Walter 2000a, 233–34; Schellewald 2008b, 50–59, 60–62; Congourdeau 2009, 291–307; Wessel 2011, 347–51; Mitrović 2019, 45–74; Nasr 2020, 56–65.

501 Marković 1995, 191–217; Prolović 2017, 323–35. Die militärische Präsenz wird mit der drohenden türkischen Invasion zusammenhängen. Die Auswahl sowie Platzierung der Soldatenheiligen imitieren das Programm der Kirche in Ravanica (1375–1377), die von Prinz Lazar, dem Vater von Stefan Lazarević, gegründet wurde.



Plan 3: Resava, Manasija, Trinitätskirche (1407–1418). Georgios Fousteris.

- 1: Christus Anapeson (Abb. 30, 34, 57)
- 2: Hand Gottes mit den Seligen (Abb. 30, 57)
- 3: Salomon (Abb. 30, 57)
- 4: David (Abb. 30)
- 5: Stefan Lazarević (Abb. 34, 57)
- 6: Hl. Trinität (Abb. 34, 57)
- 7: Hl. Petrus Athonit (Abb. 34)
- 8: Vier unbekannte, stehende Mönche (Abb. 34)
- 9: Hl. Mönch (Büste)
- 10: Hl. Kyriakos
- 11: Brotvermehrung und Speisung der Fünftausend (Abb. 34)
- 12: Unbekannte Szene (Abb. 34)
- 13: Koimesis (Abb. 34)
- 14: Himmlische Liturgie
- 15: Zwei übereinanderstehende Propheten
- 16: Mandylion
- 17: Keramion
- 18: Segnende Hand Gottes
- 19: Evangelist
- 20: Thronende Muttergottes zwischen zwei Erzengeln
- 21: Psalmvers
- 22: Szenen der Erscheinung Christi nach der Auferstehung
- 23: Apostelkommunion
- 24: Vertreter der sieben Apostel
- 25: Liturgie der Hl. Väter
- 26: Melismos zwischen zwei Engel-Diakonen
- 27: Drei Jünglinge im Feuerofen
- 28: Hl. Noah
- 29: Opfer Abrahams
- 30: Anastasis
- 31: Himmelfahrt Christi
- 32: Einzug in Jerusalem
- 33: Lazaruserweckung
- 34: Verkündigung an Maria
- 35: Pfingsten
- 36: Taufe Christi
- 37: Präsentation im Tempel
- 38: Geburt Christi
- 39: Magieranbetung
- 40: Die Magier vor Herodes
- 41: Reise der Magier
- 42: Beratung Herodes mit den Hohepriestern
- 43: Muttergotteszyklus
- 44: Anna und Joachim beim Verlassen des Tempels nach der Opferverweigerung
- 45: Stehende Soldatenheilige
- 46: Hl. Petrus von Alexandria
- 47: Erzengel (Abb. 34)
- 48: Parabel vom barmherzigen Samariter
- 49: Parabel vom reichen Prasser und vom armen Lazarus
- 50: Parabel der königlichen Hochzeit
- 51: Heilungsszenen
- 52: Hl. Antonios
- 53: Hl. Ephraim der Syrer
- 54: Hl. Arsenios der Grosse
- 55: Hl. Onouphrios
- 56: drei Halbfiguren unbekannter Mönche
- 57: Barlaam und Joasaph



57 Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche. Naos, gegen Westen. Manuela Studer-Karlen.

Hl. Konstantin ist im südlichen Bogenfenster der Exedra ist ohne seine Mutter Helena zur Darstellung gekommen, ihm gegenüber befindet sich der Hl. Panteleimon. Über den stehenden Militärheiligen in den beiden Exedren trennt wiederum eine Reihe von geschlängelten Medaillons die jeweils drei darüber zwischen den beiden Fenstern dargestellten Szenen ab. Dieselbe Aufteilung (stehende Heilige, Medaillonreihe, Szenen) wiederholt sich an der Westwand. Teilweise erhalten haben sich ein Zyklus der Theotokos, Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, Festtagsszenen, Episoden aus der Passionsgeschichte Christi sowie besonders Gleichnisse und Wundergeschehnisse.⁵⁰²

Auf der Westwand wurde nördlich des Haupteingangs zum Naos zwischen den beiden westlichen Eingängen im Register der stehenden Heiligendarstellungen überlebensgross der Ktitor neben der Eingangstüre porträtiert (Abb. 57).⁵⁰³

502 Zum Festtagszyklus: Todić 1995, 65–106; Prolović 2017, 240–71. Folgende Gleichnisse sind aufgenommen: Der Pharisäer und der Zöllner (Lk. 18:9–14), der verlorene Sohn (Lk. 15:11–32), die königliche Hochzeit (Mt. 22:1–4), der Reiche und der arme Lazarus (Lk. 16:19–31), der barmherzige Samariter (Lk. 10:25–37). Die Parabeln folgen dem Text von Andreas von Kreta. Sie wurden am Vorabend und während der Fastenzeit gelesen: Kniazeff 1961, 23; Krueger 2014, 138–43. Zu den Gleichnissen: Mantas 2010, 381, 410, 427, 438, 446, Abb. 70–71, 146, 196–97, 233–34, 256; Mantas 2012, 131–41.

503 Die Beischrift lautet: «Der Despot Stefan, der Fürst des serbischen Reiches und der Gründer dieser heiligen Stätte». Im Band unter diesem Register wird Marmor nachgeahmt. Nach oben ist das Register mit einem Fries von ineinander verschlungenen Medaillons mit Heiligenbildnissen abgeschlossen.

Stefan Lazarević (5) ist in ein rotes, golddurchwirktes Divitision und einen goldenen Loros gekleidet und nimbiert. Sein purpurfarbenes Kleid ist mit doppelköpfigen Adlern in Rondellen dekoriert.⁵⁰⁴ Der Despot steht frontal auf einem bestickten, goldverzierten Kissen, hält in seiner Rechten einen Kreuzstab und reicht mit der Linken das sehr realistisch wiedergegebene Kirchenmodell der in Gestalt dreier Engel verkörperten Dreifaltigkeit dar.⁵⁰⁵ Diese drei Engel sitzen rechts vom Despoten segnend auf einem Synthronon. In der linken Hand hält Stefan zudem eine Schenkungsurkunde, deren ausführlicher, poetischer Wortlaut die Hl. Trinität (6) verehrt und eine Teilentlehnung aus der verlorengegangenen Originalchrysobulle für das Kloster Resava sein dürfte.⁵⁰⁶ Das Porträt ist gleichzeitig auch in eine Handlung eingebunden, da Christus aus einem Himmelsegment erscheinend dem Ktitor eine goldene Krone aufs Haupt setzt, während ihm ein Engel ein Schwert und ein zweiter Engel eine Lanze aushändigen.⁵⁰⁷ Das Suppedion ist ein typisches kaiserliches Attribut in der byzantinischen Kunst.⁵⁰⁸ Zudem haben auch Christus, die Könige des Alten Testaments oder auch Erzengel Recht auf dieses Statussymbol. Dagegen werden die Theotokos und die Heiligen nur vereinzelt damit ausgestattet. Besonders ist, dass das Kissen in Resava als Attribut eines Stifters dient, der sich damit dem Kaiserbild annähern will.⁵⁰⁹ Neben geometrischen und floralen Ornamenten kommen auf dem Suppedion auch bicephale Adler als Dekor vor.⁵¹⁰ Die ausserordentliche Wiedergabe der Tiere auf dem Kissen von Stefan wurden als Wölfe oder Greife und schliesslich als Löwen interpretiert.⁵¹¹ Die zwei goldenen Löwen stehen im Profil nach rechts (Abb. 58).⁵¹²

Herrschen im mittleren Teil des Naos die Militärheiligen und im Osten die Bischöfe vor, so sind insbesondere im Westteil der Kirche – in unmittelbarer Nähe zum Stifterporträt – zahlreiche Mönche, Anachoreten oder Styliten porträtiert.⁵¹³ Einerseits kann vermutet werden, dass diese eine grosse Bedeutung für Stefan hatten, zumal viele dieser Heiligen in der hesychastischen Lehre verehrt wurden.⁵¹⁴ Andererseits sind diese Platzierungen auch realitätsbezogen, das bedeutet, dass im Westen insbesondere die Mönche in Aktion waren. Sie haben dort unter der Aufsicht der abgebildeten Identifikationspersönlichkeiten die tägliche Kontemplation und insbesondere Fürbitten für den Stifter ausgeführt.⁵¹⁵



58 Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche. Naos, Westwand, Stifterdarstellung, Kissen mit Löwen. Manuela Studer-Karlen.

504 Zum Porträt des Stifters: Prolović 2017, 347–56; Cvetković 2022, 194, fig. 5.10. Der doppelköpfige Adler gehört zu einem der beliebtesten Motive für die Dekoration teurer Stoffe der Souveränen: Hadermann-Misguich 2005a, 164–71, Abb. 46.

505 Stojaković 1972, 269–76. Das Kirchenmodell ist ohne Narthex wiedergegeben.

506 Todić 1995, 14–15.

507 Todić 1995, 98–103, Abb. 6, 82–84; Prolović 2017, 348–49, Abb. 74.

508 Hadermann-Misguich 2005a, 157–71.

509 Cvetković 2007, 16–18; Cvetković 2009, 137–38.

510 Hadermann-Misguich 2005a, 164–71. Ab dem 12. Jh. werden die Kissen besonders oft mit Lilienblüte dekoriert.

511 Todić 1995, 100; Cvetković 2007, 13–24; Cvetković 2009, 137.

512 Die einzige Parallele eines Suppedion mit Löwen ist auf dem fol. 10^v im Manuskript im Vatikan (Rom, BAV Urb. gr. 2) bekannt. Hier ist auffällig, dass nur das Kissen von Johannes II. Komnenos mit Löwen dekoriert wurde, wogegen jenes von seinem Sohn Alexios eine ornamentale Dekoration aufweist. Spatharakis 1976, 81, Abb. 46; Anderson 1997, 209–10.

513 Tomeković 1988b, 312–13; Todić 1995, 106–30; Prolović 2017, 335–44.

514 Simić-Lazar 2000, 154–55.

515 Schroeder 2012, 121–24.

Unmittelbar neben dem Stifterbild ist in der Lünette über der westlichen Tür Christus Anapeson zur Darstellung gekommen (1, Abb. 30, 57).⁵¹⁶ Im dazugehörigen Bogenfeld ist im Zentrum in einer aufwendig gestalteten blauen Aureole die Hand Gottes mit den Seelen (2) der Gerechten abgebildet. Der relevante Text zu diesem Bild stammt aus dem Buch der Weisheit 3:1.⁵¹⁷ Da Salomon (3) die Rettung der Gerechten verspricht, ist das Bild oft in den Kontext des Jüngsten Gerichts integriert.⁵¹⁸ Ein zu Beginn der Fastenzeit gesungenes Troparion suggeriert zudem die Assoziierung zwischen den Seelen der Gerechten in der Hand Gottes und dem Jüngsten Gericht.⁵¹⁹ Prophylaktische, eschatologische und theophanische Bedeutungen sind dieser Darstellung wie auch dem Anapesonbild eigen, die sich damit als Schutzbilder über einer Türe empfehlen.⁵²⁰

In Resava wird die Darstellung der Hand Gottes mit den Gerechten von den beiden alttestamentlichen Königen David (4) und Salomon (3) begleitet (Abb. 30, 57).⁵²¹ Vor jedem ist jeweils ein offener Rotulus an einer goldenen Halterung neben dem zentralen Medaillon aufgehängt.⁵²² Die beiden Propheten halten in ihrer rechten Hand eine Schreibfeder und sind im Begriff, ihren Text auf dem Pergament zu vervollständigen. Auf der Rolle des Salomon ist die Paraphrase des Textes aus den Sprichwörtern 21:1 zu lesen: «So lenkt Gott das Herz eines Herrschers».⁵²³ Als Autor des Buches der Weisheit ist Salomon mit dem zentralen Bild verbunden, gleichzeitig referenziert sein Text auf der Buchrolle auf die Stifterdarstellung des Stefan Lazarević. David, wie auch Salomon, gehören zu den häufigsten alttestamentlichen Paradigmen für die orthodoxe Herrscherideologie.⁵²⁴ Die visuelle Gegenüberstellung des Herrschers und der alttestamentlichen Könige entspricht der bekannten komparativen Komponente der byzantinischen Rhetorik und kommt in mehreren serbischen Kirchen vor.⁵²⁵ Die beiden königlichen Propheten widerspiegeln aufgrund ihrer militärischen Erfolge perfekt den triumphierenden Kaiser und repräsentieren simultan als gottgewollte Könige den richtigen Glauben.⁵²⁶ Auch muss betont werden, dass Konstantin Filosof in der Vita des Stefan zahlreiche Parallelen zwischen dem Despoten und den Propheten, insbesondere zu Salomon, zieht.⁵²⁷ Salomon wird im Text doppelt so häufig genannt wie David.⁵²⁸ Ausserdem wurde Stefan Lazarević (5) in der Komposition direkt neben Salomon (3) platziert. Das Stifterporträt folgt der byzantinischen Kaiserideologie des

516 Wessel 1966, 1012; Todić 1994, 139, 141, 144–45; Todić 1995, 103–09, Abb. 85–9; Conostas 2001, 104–05.

517 Weish. 3:1: «Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand». Maguire 1994, 57–59; Todić 1995, 106–07, Abb. 88; Conostas 2001, 93, Anm. 8; Prolović 2017, 344–47; 421–26.

518 Der Nersessian 1975, 331–32 (mit Vergleichsbeispielen); Maguire 1994, 57–59; Spatharakis 1999, 321–22; Spatharakis 2010, 306. Im Kontext des Jüngsten Gerichts ist die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten etwa im Kloster Gračanica, im Parekklesion des Klosters Chora in Konstantinopel oder in der Koimesis Kathedrale in Vladimir aufgenommen. Als Illustration des Psalm 23(24):2–3 erscheint das Motiv im Serbischen Psalter in München (München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Slavicus 4, Cod. Slav. 4, fol. 33^v).

519 Der Nersessian 1975, 309; Prolović 2017, 422.

520 Hadermann-Misguich 2005b, 219–34; Savage 2008, 101–12; U 2019, 303–27.

521 Der Nersessian nimmt an, dass die beiden Könige ursprünglich auch die Darstellung der Hand mit der Gerechten in Kariye Djami flankiert haben. Der Nersessian 1975, 332.

522 Im Duo sind die Könige ansonsten prominent und permanent bei der Anastasisszene vertreten: Kartsonis 1986, 186–203. Zu den beiden Königen in Resava: Todić 1995, 104–05, Abb. 86–89.

523 Prolović 2017, 344–45.

524 Bakalova 2008, 94, 107, 131; Kuyumdzhieva 2008, 133–51; Tsamakda 2010, 23–54; Prolović 2017, 351. Der bekannteste Vergleich ist jener zwischen David und Basil II. im Psalter von Basil II. (Venedig, Biblioteca Marciana, cod. gr. 17, fol. 3^v), der als Vorbild gedient haben könnte. Maguire 1988, 93–94, Abb. 6–7. Maguire 1988, 88–103; Maguire 1994, 9–21.

525 Cvetković 2016, 57–78. Zur Bedeutung der alttestamentlichen Modelle für den Kaiser: Rapp 2010, 175–97. Dieser Umstand zeigt sich beispielsweise auch im Markov Manastir auf der Komposition der Südfassade der Kirche. Der König Marko wird als «neuer Joshua» gefeiert. Gavrilović 1990, 419; Bogevska 2011, 17–21; Cvetković 2012, 185–98; Sinkević 2012, 121–42.

527 Bakalova 2008, 122.

528 Cvetković 2009, 138.

siegreichen Herrschers und artikuliert simultan mittels der Lokalisation, der kompositionellen Partizipation und der auf dem Rotulus geschriebenen Worte Aussagen zur religiösen Demut.⁵²⁹

Der Text auf der Rolle von David (Psalm 43[44]:24) zeigt eine explizite Relevanz zum Anapesonbild und kann gleichzeitig auch als Bitte auf Errettung aus dem Munde des Gründers verstanden werden (Abb. 30):⁵³⁰

В'СТАНН
В'СКОУЮ
СПНШН
Г(ОСПОД)Н.⁵³¹

In Resava bietet der Psalm eine schriftliche Erklärung der komplexen Darstellung, es ist aber das einzige sichere paläologische Beispiel, welches diesen Vers als Bildlegende zeigt. Warum hier bewusst der Psalmvers geschrieben wurde, ist mit der Präsenz von David, dem Autor der Psalmen, gerechtfertigt. In Resava tritt der Christus Anapeson (1) in programmatische Beziehung zu David (4), Salomon (3) und der Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten (2).⁵³² Vergleicht man das Kissen des Stifters mit der Matratze, auf der Christus liegt, fällt ausserdem auf, dass diese beide in Form, Farbe und Beschaffenheit übereinstimmen. Zudem weisen die bereits weiter oben genannten Löwen auf dem Suppedion des Stifters auf das Anapesonthema. Dies liess Cvetković annehmen, dass der Maler eine versteckte Nachricht in das Bild eingefügt und mit all diesen Elementen ein zusammenhängendes Eingangsprogramm geschaffen hatte. Mit der Aufnahme der Löwen auf dem Suppedion ist die Referenz auf das Anapesonthema und dessen theologische Bedeutung hergestellt. Für die serbische Ideologie ist die Verbindung mit dem Genesisstext, der dem Thema zugrunde liegt, bestätigt. In der Vita des Simeon Nemanja wird Jakobs Segen mit der von Gott auserwählten Dynastie gleichgesetzt.⁵³³ Damit zeichnet sich der Despot Stefan Lazarević als ein von Gott geliebter Monarch aus, der dem gerechten Stamm Juda angehört.⁵³⁴

Im Anapesonbild ist Christus (1) auf eine gegen rechts aufgestellte rote Matratze gebettet, welche an den Enden sowie im mittleren Teil zwei Bänder mit goldener Ornamentik aufweist.⁵³⁵ Christus hat seinen Kopf auf seinen linken Arm gestützt, der rechte liegt auf seinem angewin-

529 Cvetković 2016, 57–78; Bakalova 2008, 122–24, Abb. 18; Kuyumdzhieva 2008, 133–51. Diese Typologie entspricht jener der beiden alttestamentlichen Propheten.

530 Todić meint, dass David als Ahne Christi in diesen Kontext tritt und damit auch die Ankunft Christi anzeigt. Todić 1994, 144. Im Utrecht Psalter illustriert die Zeichnung mit dem unter einem Baldachin liegenden Christus, der von Engeln erweckt wird, den Psalm 43(44):24 (Abb. 20). Meinardus gibt für Resava einen flaschen Psalmvers an, nämlich Psalm 71(72):4. Meinardus 1971, 198–99; Meinardus 1976, 207.

531 «Wach auf, warum schläfst Du Herr?»

532 Salomon und David sind insbesondere noch in den kretischen Kirchen in denselben Bildzusammenhang wie der Anapeson integriert, so etwa in der Panagiakirche Malles, in der Georgskirche in Stavrochori oder in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125, nur David) und der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 122) oder dann auf dem Sakkos des Photios (Abb. 3). Im 16. Jh. tritt diese enge Verbindung auch in Arbore (1541) auf. Haustein-Bartsch 1999, 226. Die Darstellung der Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten zusammen mit dem Anapesonbild kommt nur noch in der Heiligkreuzkirche in Jerusalem vor, sie wird dort allerdings im 17. Jh. übermalt.

533 Cvetković 2022, 187, mit den Quellenangaben und der Bibliographie.

534 Cvetković 2007, 18–20; Cvetković 2009, 138. Das Löwenmotiv war in der serbischen Kunst ein weit verbreitetes Symbol mit einer starken Aussagekraft. Cvetković bespricht als weiteres Beispiel des 15. Jhs. das Steinrelief über dem Altarfenster des Katholikons in Kalenić. Prolović deutet den Löwen dagegen als Visualisierung des Psalm 90(91):13. Es ist allerdings seltsam, dass Stefan den Platz Christi eingenommen hätte. Prolović 2017, 352–54.

535 Alte Fotografien des Bildes: Stanojević/Mirković/Bosković 1928, 48, Taf. XVIII, 2; Petković 1934, Taf. CCIV. Zum Bild: Todić 1995, 105; Živković 1983, 48; Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 56; Prolović 2017, 345–47.

kelten rechten Knie. Das rechte Bein ist über das linke gekreuzt. Er ist in eine braune, kurzärmelige Tunika gekleidet, ein goldener Mantel bedeckt seinen Unterkörper und seinen linken Arm bzw. seine linke Körperhälfte. Christus hat kurze, hellbraune, gelockte Haare und einen Nimbus. Mit geöffneten Augen schaut er zum Engel rechts neben ihm. Dieser präsentiert proskynierend ein Kreuz in einer Vase. Der Engel ist in einen roten Mantel gehüllt und seine dunkelblaue Tunika ist mit einem goldenen Clavus dekoriert. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein zweiter Engel zu sehen, der mit einer langen Lanze und einem Rohrstab mit Schwamm in den Händen, ebenfalls in gebückter Haltung, zu Christus tritt. Neben dem Engel zurückversetzt steht beinahe im Profil die Theotokos, sie ist mit einem roten Maphorion bekleidet. Sie wendet sich mit zum Gebet erhobenen Händen ihrem Sohn zu und schaut gleichzeitig auch zum Stifter. Die Theotokos als Fürsprecherin ist eine visuelle Äquivalenz zur langen *Ektenie*, die täglich rezitiert wurde und in der die Theotokos um Fürsprache für die Menschheit angerufen wurde.⁵³⁶ Es folgte das Gedenken an bestimmte Personen, wie es das Typikon vorschreibt. Die Theotokos und die beiden Engel haben einen goldenen Nimbus. Die seltenere, auf den linken Arm gestützte Liegeposition Christi ist darauf zurückzuführen, dass der Stifter Stefan Lazarević auf dieser Seite dargestellt ist.⁵³⁷ Der Kontakt zwischen dem Stifterbild und dem Anapesonthema ist damit auch formal evidenter ins Bild gesetzt. Eine begleitende Inschrift gibt es nicht.

Der Bildzusammenhang sowie die Position über dem Durchgang beweisen, dass es sich beim Anapeson in Resava um ein Andachtsbild mit einem Erlösungscharakter handelt, weswegen die Theotokos im Bild als Fürbitterin auftritt (Abb. 30, 57).⁵³⁸ Mit der Hilfe der Theotokos als Interzessorin erhofft sich der daneben dargestellte Despot beim inkarnierten Christus, der sich für die Menschheit geopfert hat, ein mildes Urteil beim Jüngsten Gericht. Dies verspricht das Bild darüber: Die Hand Gottes (2) als Visualisierung der Rettung der Gerechten schützt den Durchgang und insbesondere den gerechten Herrscher. Denn Bilder mit einer expliziten Schutzfunktion hatten über Durchgängen Konjunktur.⁵³⁹ Beim Ritus des *Epitaphios Threnos* wird gerade bei den Türen ein Halt eingelegt, um Bittgebete zu rezipieren und explizit auch der Stifter zu gedenken.⁵⁴⁰ Zudem wird der während des Einzugs der Gaben rezitierte Cherubikos Hymnos rhythmisch von liturgischen Kommemorationen für Lebende und Verstorbene unterbrochen.⁵⁴¹ Diese Bitten haben sich mit der Zeit multipliziert, bis sie einen Teil des Ritus bildeten. Schliesslich wurde es üblich, für den Herrscher, den Bischof und die Stifter zu beten, auch wenn diese nicht an der Liturgie teilnahmen.⁵⁴² Das Grab des Despoten befindet sich bezeichnenderweise in diesem Teil der Kirche, wo auch diese Bittgebete vorgetragen wurden.⁵⁴³ Prolović identifiziert am westlichen Gewölbe eine Pfingstdarstellung (35). Der Samstag vor dem Pfingstfest ist ebenfalls der Erinnerung an die Verstorbenen gewidmet.⁵⁴⁴ Das Anapesonbild mit seiner liturgischen Komponente konkretisiert die Heilshoffnungen. Die eingelassene Lünette hebt das Bild im Unterschied zu den restlichen szenischen im Fries erhaltenen biblischen Episoden besonders hervor. Es ist für die Gläubigen neben den Heiligendarstellungen das am besten erkennbare Bild, und es steht in der Achse zur Hauptapsis.

536 Während der Liturgie wird die Theotokos im Theotokion vor der Tür angerufen: U 2019, 316–17, 321–22. Der Text wird zitiert in: Mercenier 1947, 84.

537 Eine Liegeposition gegen rechts kommt noch im Narthex der Johanneskirche in Serres vor (Abb. 69), wo der Anapeson im Norden der Ostwand zum Durchgang gedreht ist, sowie im Hilandarkloster, wo er auf der Westwand des nordöstlichen Pfeilers dargestellt ist. Dank dieser Position wendet sich der Anapeson zum Bema.

538 Hadermann-Misguich 2005b, 228–29.

539 Hadermann-Misguich 2005b, 228–29; Cvetković 2011, 29.

540 Belting 1980/81, 14–15; Taft 1980/81, 50; Belting 1981, 195–96; Alexopoulos 2009, 232–35.

541 Matthews 1971, 155; Taft 1975, 78–79, 227–34, 430; Taft/Parenti 2014, 396.

542 Taft 1975, 232.

543 Simić/Tdorović/Brmbolić/Zarić 2011, 44–48; Popović 1995, 37–49; Prolović 2017, 55–56, Abb. 291.

544 Prolović 2017, 425–26.

Dem Stifter gelingt es, sich in diese Komposition zu integrieren. Salomon und David gelten als programmatisches, integrales Element, der Löwe auf dem Kissen verknüpft die Stifterdarstellung mit dem Anapeson. Diese komplexe, symbolische Konzeption setzt ein profundes liturgisches Wissen und ein grosses Selbstbewusstsein voraus.

6.2.5 Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen im serbischen Reich

Sava, der erste Erzbischof des serbischen Reiches, weilte zuvor einige Jahre als Mönch auf dem Berg Athos, wo er schliesslich zusammen mit seinem Vater Stefan Nemanjić das serbische Kloster Hilandar gründete. Als Modell für das Typikon diente ihm jenes des Evergetisklosters aus Konstantinopel, auf dessen Grundlage er später das Typikon in Studenica schrieb. Damit ist die Einwirkung des Ritus des *Epitaphios Threnos*, der im Typikon des Evergetisklosters beschrieben ist, auch im slawischen Raum garantiert.⁵⁴⁵ Auch die Übersetzung des Eothina Evangeliums, welche 1319 vom früheren Hegoumenos von Hilandar und aktuellen Erzbischof Nikodemos angefertigt wurde, steht für den Wissenstransfer vom Berg Athos in das serbische Reich, auf welchem die relevanten visuellen Äquivalenzen basieren.

Die theologischen, liturgischen, literarischen und künstlerischen Interaktionen wurden einerseits dank der hesychastischen Doktrin, und andererseits aufgrund des Transfers durch die Künstler ermöglicht, welche auf dem Berg Athos und später im serbischen Reich tätig waren. Da das Anapesonbild am Anfang dieser Bewegung als Innovation aufkommt und eng mit dem aktuellen Ritus in Verbindung steht, spielen diese Kriterien bei der Genese und Verbreitung des Bildes eine signifikante Rolle. So zeigt das Bildprogramm der Kirche in der Sveti Niketas in Čučer viele Gemeinsamkeiten mit jenem im Kloster Hilandar, dem es 1307/08 als Metochion angeschlossen wurde. Die auf dem Berg Athos beliebte Illustration der Eothina Perikopen wiederholt sich: in der Sveti Niketas in Čučer und besonders offenkundig in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 56). In der Lesung kommt dem Anapeson eine Schlüsselrolle zu. In dieser Kirche wie in der Erzengelkirche in Lesnovo und auch in der Trinitätskirche in Resava ist der Bezug zwischen dem Anapesonbild und den Stiftern auffällig. In der Erzengelkirche in Lesnovo wie auch in der Trinitätskirche in Resava ist das Anapesonbild in einer komplexen liturgischen Komposition über einem Durchgang platziert (Abb. 38, 57). Der weitere Bildkontext lädt die Mönche zur intensiven Kontemplation an diesem Ort ein, wo um die Fürbitte für das Heil der Lebenden und Verstorbenen und vor allem der Stifter gefleht wird.

In postbyzantinischer Zeit wird das Anapesonthema oft auf serbischen Ikonen – insbesondere der Ikonostasis – dargestellt.⁵⁴⁶

6.3 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Griechenland

Aus Griechenland – exklusiv dem Berg Athos und Kreta – sind sechs Kirchen mit dem Anapesonbild aus der Zeitspanne von 1300 bis 1428 bekannt.⁵⁴⁷ Bei allen Kirchen lassen sich – wie bereits bei den serbischen Beispielen – Verbindungen zum religiösen Zentrum, dem Berg Athos, nachvollziehen. Allen Malern bzw. Auftraggebern ist demzufolge die Kenntnis der zeitgenössischen, liturgischen Tendenzen gemeinsam, die die ritussubstituierende und symbolische Darstellung des Anapesonbildes voraussetzt. In zwei Kirchen in diesem Kapitel fällt noch eine an-

⁵⁴⁵ Simić 1987, 143–48.

⁵⁴⁶ Matic 2018, 63–79; Gronek 2021, 209–25.

⁵⁴⁷ Wie der Berg Athos wird auch Kreta aufgrund der eigenständigen historischen und kulturellen Entwicklung in der mittel- und späbyzantinischen Zeit separat in einem Kapitel behandelt.

dere Komponente in Zusammenhang des Christus Anapeson auf, welche historisch bedingt ist. Da das Anapesonbild an den Ritus des *Epitaphios Threnos* gekoppelt ist, lässt sich die Prägnanz des orthodoxen Ritus am Programm ablesen, womit das Anapesonbild als Statement gegenüber der Fremdherrschaft in den jeweiligen Gebieten verstanden werden kann.

Die Omorphi Ekklesia in Athen wurde erbaut und ausgeschmückt, als die Stadt unter der Herrschaft der Familie La Roche stand (1205–1311).⁵⁴⁸ Trotz fränkischer Regierung wurden in dieser Epoche orthodoxe Kirchen errichtet und ausgemalt. Kalopissi-Verti stellt eine Koexistenz der orthodoxen Geistlichkeit und Einwohner, die in der Überzahl waren, mit den lateinischen Herzögen fest.⁵⁴⁹ In der Omorphi Ekklesia avanciert das Anapesonbild vor diesem historischen Hintergrund zu einem Motiv, das eindeutig Zeugnis für die Richtigkeit der Orthodoxie ablegen kann (Abb. 22).⁵⁵⁰

Die Insel Chios kam 1261 unter die Herrschaft von Genua.⁵⁵¹ 1304 erlangte Benedetto Zaccaria für seine Familie bis zur byzantinischen Rückeroberung 1329 die Herrschaft über die Insel. Bereits 1346 übernahm wiederum Genua die Regierung der Insel, bis sie schliesslich 1556 in die Hände der Türken fiel. Das Auftreten des Anapesonbildes vor 1320 in der Panagia Agrelopoussiana beweist auch hier die bewusste Verteidigung der orthodoxen Religion zu einer Zeit, als Chios unter fremder Herrschaft war.

Nachdem die Stadt Serres ab 1204 unter die Herrschaft des Königs von Thessaloniki, Boniface de Montferrat (1204–1206), kam, wurde sie bereits 1206 bulgarisch, bis schliesslich 1246 Johannes III. Doukas Vatatzes (1246–1254) und dann sein Nachfolger Theodor II. Laskaris (1254–1258) die Stadt für das Reich Nikäa eroberten.⁵⁵² Von 1246 bis 1253 war der junge Michael Paläologos Gouverneur in Serres und Melenikon.⁵⁵³ In seine Regierungszeit als byzantinischer Kaiser (1261–1282) fällt ca. 1275 die Gründung des Klosters des Johannes Prodromos nordöstlich von Serres auf einem Ausläufer des Menoikeionberges.⁵⁵⁴ Bakirtzis hat den Zusammenhang zwischen der monastischen Stiftung und der reichen Unterstützung der kaiserlichen Familie aufgezeigt, bzw. die Verbindung von Michael VIII. Paläologos zu Serres und insbesondere auch zum Kloster.⁵⁵⁵ Das Anapesonbild wird in der Mitte des 14. Jhs. ausgeführt, als Serres bereits zum serbischen Reich unter Stefan Uroš IV. Dušan gehörte.

Die paläologische Zeit bedeutete eine kulturelle Blüte für das Despotat von Morea.⁵⁵⁶ In der befestigten Hauptstadt der Peloponnes, Mistra,⁵⁵⁷ westlich von Sparta am Fuss des Berges Taygetos, errichtete bereits im 13. Jh. William II. Villehardouin ein Castellum, nachdem er Monemvasia eingenommen hatte.⁵⁵⁸ Die Byzantiner vertrieben die Franken 1262 nach der Schlacht von Pelagonia und der Metropolit wechselte von Lakedaimon (Sparta) nach Mistra. Der Palast

548 Gregory/Ševčenko 1991a, 221.

549 Kalopissi-Verti 2007b, 9–24. Beziehungen zwischen den beiden Kulturen sind in weiteren Kirchen in Athen nachweisbar.

550 Eine rein politische, propagandistische Deutung des Bildes ist allerdings zu einseitig: Semoglou 2019/20, 103–04.

551 Balard 1977, 5–15; Gregory 1991, 423–23; Talbot 1991c, 2217–18.

552 Bakirtzis 2006, 29–32. Bakirtzis verfasst eine ausführliche Studie in historischer, sozialer sowie kunsthistorischer Hinsicht zum Johanneskloster in Serres. Zu den historischen Begebenheiten werden jeweils die relevanten Textstellen aus dem Typikon des Ioakeims angegeben.

553 Bakirtzis betont, dass zwischen 1204 und 1261 in Serres nicht weniger als zehn Mal der Machthaber wechselt, bevor mit der paläologischen Herrschaft mehr Stabilität einkehrte. Bakirtzis 2006, 34.

554 Cutler 1991a, 1340–41; Schellewald/Theis 1995, 1189–90; Bakirtzis 2006, 1, 85–89. Das exakte Gründungsjahr ist nicht bekannt. Zur Topographie: Bakirtzis 2006, 35, Abb. 17.

555 Bakirtzis 2006, 32–49. Aus der Regierungszeit von Michael VIII. Paläologos blieben keine Chrysobullen erhalten, während drei aus jener von Andronikos II. Paläologos bekannt sind.

556 Kalopissi-Verti 2012, 270; Kalopissi-Verti 2013, 224. Zur Geschichte und Bedeutung von Morea: Gerstel 2013, 300–03.

557 Zur Stadt bzw. zum Urbanismus: Gregory/Ševčenko 1991b, 1382–85; Sinos 1999, 404–16; Evgenidou, Albani/Evgenidou, 2001.

558 Runciman 1980, 15–35; Sinos 1999, 381–84; Runciman 2009, 15–35.

in der Oberstadt war das administrative und repräsentative Zentrum Mistras.⁵⁵⁹ Bis 1348 wurde die Stadt von einem Strategos (Kephale) befehligt, der bis 1308 jährlich erneuert wurde.⁵⁶⁰ Ab 1308 wurde der Gouverneur auf Lebzeiten (Epitropos) für dieses Amt ernannt. Ein Mitglied der Familie der Kantakouzenen war der erste Amtsinhaber (1308–1316).⁵⁶¹ In wirtschaftlicher, politischer sowie kultureller Hinsicht war einer der wichtigsten Herrscher Mistras Manuel Kantakouzenos (1349–1380).⁵⁶² 1384 endete die Regierung der Kantakouzenen, nachdem der Kaiser Johannes V. Paläologos eine Armee nach Mistra entsandte und Theodor I. Paläologos, der dritte Sohn von Johannes V. Paläologos und Helena Kantakouzenos und Bruder von Manuel II. Paläologos, Despot von Morea wurde.⁵⁶³ Unter der Dynastie der Paläologen (1354–1460), besonders seit Manuel II. (ab 1391), gab es eine engere Beziehung zwischen dem Despoten Morea und der Reichshauptstadt, die sich auch in der Kunst niederschlug.⁵⁶⁴ Nach dem Tod seines Bruders setzte Manuel II. seinen erst elfjährigen Sohn Theodor II. als Despot ein (1407–1443). Der Kaiser selbst blieb für längere Zeit in Mistra. Der letzte byzantinische Kaiser, Konstantin XI. Paläologos (1449–1454) war, bevor er nach Konstantinopel gerufen wurde, seit 1443 Despot in Mistra. 1460 wurde Mistra von Mehmed II. eingenommen.⁵⁶⁵

Vom Ende des 13. bis ins 15. Jh. wurden in Mistra eine Vielzahl an Kirchen und Kapellen mit Fresken ausgemalt, die von einer subtilen Wechselwirkung mit der Liturgie zeugen.⁵⁶⁶ In zwei Kirchen wurde auch das Anapesonbild in das Bildprogramm aufgenommen. Im Despoten Morea ist eine der wichtigsten Kirchen für die paläologische Epoche – was die Qualität der Malereien betrifft – jene des Hl. Nikolaos in Achragias, unweit von Mistra. Das Bildprogramm zeigt viele Parallelen zur Peribleptoskirche in Mistra. Die Nikolaoskirche in Achragias wurde im letzten Viertel des 14. Jhs. gegründet und ausgeschmückt, unter anderem auch mit einem Christus Anapeson (Abb. 77, 78).

6.3.1 Athen, Omorphi Ekklesia (erstes Viertel 14. Jh.)

Die monastische Kirche befindet sich in der Nähe von Athen zwischen Galatsi und Perissos und ist dem Hl. Georg geweiht.⁵⁶⁷ Nachdem in der Forschung lange Zeit angenommen wurde, sie sei bereits im 12. Jh. erbaut worden,⁵⁶⁸ hat Mamaloukos die Errichtung ins 13. Jh. gesetzt.⁵⁶⁹ Es handelt sich um eine kleine, kreuzförmige Kirche (10,52 m x 11,02 m) mit einer zentralen Kuppel, einem Narthex auf der Westseite und einer Kapelle (Parekklesion) mit einem Kreuzgewölbe auf der Südseite. Diese Annexbauten sind gleichzeitig wie die Kirche entstanden. Die Bautechnik wie die Architektur sind byzantinisch mit der Ausnahme der Rippengewölbe im

559 Sinos 1999, 472–83; Kalopissi-Verti 2013, 229.

560 Runciman 1980, 36–45; Sinos 1999, 384–88; Runciman 2009, 36–45.

561 Von diesem ist der Vorname nicht bekannt. Runciman nimmt allerdings an, dass dieser «Matthäus» geheissen haben könnte. Runciman 2009, 47; Sinos 1999, 389.

562 Runciman 1980, 50–57; Runciman 2009, 46–53.

563 Runciman 1980, 58–67; Sinos 1999, 389–92; Runciman 2009, 54–61. Die Herrschaft von Theodor I. war – wobei er nichts dafür konnte – von Einfällen und Kriegen, aber auch von einer grossen Loyalität gegenüber seinem Bruder geprägt. Dies ist unter anderem aus der Oratio von Manuel II. zur Beerdigung von Theodor I. herauszuhören: Leonte 2013, 397–417.

564 Runciman 1980, 94–108; Runciman 2009, 94–108; Kalopissi-Verti 2013, 238–39.

565 Runciman 1980, 82–93; Sinos 1999, 392–404; Runciman 2009, 82–93.

566 Dufrenne 1968, 297–310; Sinos 1999, 416–72.

567 Ich danke Dr. Marina Papadimitrou für das Öffnen der Kirche und die anregenden Diskussionen.

568 Zur Architektur der Kirche: Vasilake-Karakatsane 1971, 3–7, 122–23; Bouras 2010, 22, 120, 154–57, Abb. 115–20, 245, 247.

569 Persönliche Mitteilung von Prof. Stavros Mamaloukos. Bei einem Vortrag hat er diese Hypothese ausgearbeitet: «Architectural Trends in Central Greece around the Year 1300», in: International Scientific Forum Banjska Monastery and King Milutin Era, Banjska – Kosovska Mitrovica, 2005. Es haben sich aus dem 13. Jh. vereinzelte Reliefs erhalten.

Parekklesion, die von lateinischen Bautraditionen inspiriert zu sein scheinen, die ab dem 12. Jh. nach Griechenland kamen.⁵⁷⁰

Das gesamte Innere der Kirche war ursprünglich mit Malereien von hoher Qualität ausgeschmückt gewesen, die wohl von Künstlern aus Thessaloniki zu Beginn des 14. Jhs. ausgeführt worden sind.⁵⁷¹ Einige westliche Details im Programm sind darauf zurückzuführen, dass die Kirche zum Territorium des lateinischen Herzogtums gehörte.⁵⁷² Der Christus Pantokrator – umringt von einem Fries mit ursprünglich acht Engeln in Medaillons – ist in der Kuppel des Naos dargestellt. Im Kreuzgewölbe in der südwestlichen Ecke sind die Medaillons von Christus Emmanuel, der Theotokos, vom Erzengel Rafael und von einem zweiten Engel, dessen Namen nicht mehr zu entziffern ist, platziert und im Tonnengewölbe in der nordwestlichen Ecke ist ein *Ο παλαιός των ημερών* in einem Medaillon zu erkennen. Direkt unter dem «Alter der Tage» folgen die Koimesis und in der untersten Zone vier Hymnographen. In der Apsis befindet sich unter der Panagia Platytera ein Melismos zwischen Kirchenvätern. Weitere Patriarchen sind auf den Wänden und Pfeilern im Bema porträtiert. Die Apostelkommunion ist in zwei Kompositionen auf den Bogen vor der Apsis transferiert. An den Wänden des Naos sowie am Templon sind devotionale Bilder und Heiligenfiguren angebracht. Darüber befinden sich Szenen aus dem Dodekaorton, wovon sich acht Episoden erhalten haben.⁵⁷³ Es kann nicht mehr eruiert werden, welche von den noch in Frage kommenden Szenen ursprünglich noch dargestellt gewesen waren, sicher ist dagegen, dass für alle der zur Verfügung stehende Platz nicht ausreicht.⁵⁷⁴ Die ungewöhnliche Anbringung der Koimesis am westlichen Ende der Nordwand bildet der byzantinischen Bildrhetorik entsprechend mit der Transfiguration auf der Südwand eine Antithese.⁵⁷⁵ Im Diakonikon erstreckte sich eine chronologische Szenenfolge aus dem Leben der Theotokos, am besten hat sich die Darstellung des Gebets der Anna erhalten oder in der Konche die Begegnung von Joachim und Anna.⁵⁷⁶ In der Diakonische befindet sich das symbolische Bild mit Christus und der Theotokos im Orantengestus in einem liturgischen Kelch.

In der ersten Zone des Narthex stehen ebenfalls Heiligenfiguren, darunter auch zwei Mönche in westlicher Kleidung und Tonsur.⁵⁷⁷ Die Integration westlicher Mönche in orthodoxe Kirchenprogramme ist sehr selten.⁵⁷⁸ Der nördliche Teil des Narthex ist dem Hl. Georg gewidmet, dem Patron der Kirche. Auf der östlichen Seite des Gewölbes angebracht, fällt dem Betrachter das Martyrium des Heiligen auf dem Rad beim Eintreten in den Narthex direkt ins Auge. Dieser Teil des Raumes war der gemeinsamen oder privaten Huldigung des Kirchenpatrons vorbehalten. Auf dem Bogen darüber ist die Kanahochzeit und eine Vision⁵⁷⁹ dargestellt, in der Hauptkuppel weitere Szenen aus dem Leben der Theotokos und im Süden des Narthex

570 Bouras 2001, 252, Abb. 9.

571 Vasilake-Karakatsane 1971, 107–14, 147; Velmans 1983, 141; Kalopissi-Verti 1984, 246; Mouriki 1995, 75–76; Chatzidakis 1960, 12. Es haben verschiedene Gruppen von Malern in der Kirche gearbeitet. Die stilistischen Vergleiche mit der Apostelkirche in Thessaloniki lassen eine Datierung in die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 14. Jhs. annehmen.

572 Kalopissi-Verti 2007b, 18–24; Foskolou 2014, 507–23.

573 Transfiguration, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Gebet im Garten Gethsemane, Verrat Judas, Anastasis, Pfingsten, Maria Himmelfahrt. Zu einer detaillierten Beschreibung des Programms im Naos: Vasilake-Karakatsane 1971, 9–11, 31–59, 80–94. An ikonographischen Details bei der Lazaruserweckung stellt Foskolou Einflüsse aus dem Westen fest: Foskolou 2014, 507–23.

574 Mögliche Szenen: Geburt, Tempeldarbringung, Taufe, Kreuzigung und Himmelfahrt.

575 Maguire 1994, 68–83. Diese Gegenüberstellung akzentuiert die Inkarnation.

576 Vasilake-Karakatsane 1971, 132–33, Abb. 31–32.

577 Vasilake-Karakatsane 1971, 8–9; Kalopissi-Verti 2007b, 20–22, Abb. 9–10. Die Gesichter sind zerstört, eventuell sind sie einer späteren *Damnatio Memoriae* zum Opfer gefallen. Die Identifikation ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht möglich.

578 Hirschbichler 2005, 101–24. Der Hl. Franziskus wird gelegentlich in den kretischen Kirchen aufgenommen: Ranoutsaki 2014, 82–99.

579 Da zwei Namen fehlen, ist die Deutung der Szene schwierig.

das Opfer Abrahams sowie Bileam und der Engel.⁵⁸⁰ Die beiden alttestamentlichen Szenen sind in Zusammenhang mit den mariologischen Szenen zu lesen und präfigurieren die Rolle der Theotokos bei der Inkarnation und der Passion.

In der Kapelle im Süden der Kirche sind im untersten Sektor wiederum Märtyrer und Asketen sowie Christus und die Theotokos und zwei Reiterheilige platziert. In der Konche hält die Panagia Platytera ein Medaillon mit Christus vor ihrer Brust. In den beiden Kreuzgewölben sind Engelbüsten in Medaillons abgebildet. Das restliche Bildprogramm im Parekklesion wird von der typologischen Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen bestimmt.⁵⁸¹ So tritt im Westteil das letzte Abendmahl im nördlichen Tympanon mit der auf der gegenüberliegenden Seite dargestellten Philoxenie in einen eucharistischen Zusammenhang. Auf dem östlichen Bogen direkt vor dem Bema wird die Mission der Apostel mit dem liegenden Christus Anapeson konfrontiert (Abb. 59).

Während der Christus Anapeson die Inkarnation – also den Beginn des Lebens Christi auf Erden – symbolisiert, steht die Mission der Apostel für dessen Ende und den Beginn einer neuen Ära auf Erden.⁵⁸² Der Komposition wird ein eschatologischer Charakter zugeschrieben, wobei das Anapesonbild auf das Heil weist. Die Mission könnte in Kombination mit der Darstellung der westlichen Mönche im Narthex eine Sympathie für die westlichen Ideologien reflektieren.⁵⁸³ Der Anapeson, der in der westlichen Kunst unbekannt ist, repräsentiert die Orthodoxie. Das Bild, welches eine profunde Kenntnis der zeitgenössischen, spirituellen Tendenzen sowie eine starke rituelle Dependenz voraussetzt, wurde nur einige Jahre später nach dem ersten Auftreten des Bildes auf dem Berg Athos in das Programm eingefügt.⁵⁸⁴

Das Anapesonbild ist in der Südkapelle der Omorphi Ekklesia auf der südlichen Hälfte auf dem Bogen vor dem Bema aufgenommen (Abb. 22).⁵⁸⁵ Der Bogen ist im Zenit mit einem roten Streifen getrennt. Auf der Nordseite ist die Mission der Apostel abgebildet (Abb. 59).⁵⁸⁶ Christus sitzt steif und aufrecht mit gekreuzten, dünnen, nackten Beinen auf einer roten Matratze, den Kopf hat er auf den rechten angewinkelten Arm gestützt. In der linken Hand hält er eine geschlossene Buchrolle. Den Kopf umgibt ein mit Gemmen verzierter Kreuznimbus. Obwohl die Malerei um das Gesicht beschädigt ist, sind die offenen Augen zu erkennen. Gekleidet ist Christus in eine reichverzierte, kurze Tunika, welche farbige, gestickte Bordüren sowie zwei oktagonale Einsätze auf der Brust aufweist und seine Füße unterhalb des Knies freilässt. Für die in



59 Athen, Omorphi Ekklesia, Parekklesion. Christus Anapeson und Mission der Apostel. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Athen).

580 Zur detaillierten Beschreibung des Programms im Narthex: Vasilake-Karakatsane 1971, 8–9, 17–30, 72–79, 125–27.

581 Vasilake-Karakatsane 1971, 60–71, 124.

582 Vasilake-Karakatsane 1971, 69, 134.

583 Kalopissi-Verti 2007b, 22–23.

584 Es gilt nicht als frühestes Beispiel in der Wandmalerei, wie dies Haustein-Bartsch und Kirhhainer meinen. Haustein-Bartsch 1999, 223, 231; Kirhhainer 2008, 78, n. 77. Dieses Beispiel datiert allerdings nur wenig später als dasjenige im Protatonkloster, welches im ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. entstanden ist.

585 Vasilake-Karakatsane 1971, 68–71, Abb. 43, 46; Todić 1994, 135–36, 144, 147–48, 153, 161, Abb. 2; Haustein-Bartsch 1999, 223, 230–31 (mit falscher Angabe zum Anbringungsort).

586 Der Kreuznimbus des stehenden Christus aus der Apostelmission berührt beinahe die rote Trennlinie. Auf der Südseite befindet sich der Kopf Christi genau vertikal darunter und ausserdem praktisch in der Mitte dieses Feldes.

der byzantinischen Kunst eigentümliche Wiedergabe des Körpers schlägt Vasilake-Karakatsane vor, die Vorbilder in den italienischen Werken aus dem 13. Jh. und konkret in dem Bildmotiv «Christus in den Armen der Muttergottes» zu suchen.⁵⁸⁷ Die steife, aufgerichtete Position des Körpers Christi in Omorphi Ekklesia ähnelt der Haltung des Anapeson im Tetraevangelium 45 im Stavronikitakloster (fol. 12^r; Beginn 14. Jh., Abb. 13).

Auf dem linken unteren Rand der Komposition ist der Unterkörper einer stehenden, weiblichen Figur zu erkennen, die ihre Arme bittend gegen Christus streckt. Sie trägt eine lange, dunkelgrüne Tunika sowie einen dunklen, goldumrandeten Mantel (Abb. 59). Es kann sich nur um die Theotokos handeln, die zusammen mit Christus von einer hellen, nuancierten Mandorla eingefasst wird. Diese führt diagonal von unten rechts in die linke obere Ecke. Zentral am unteren Rand öffnet sich fächerartig ein hellgrüner, muschelförmiger Halbkreis, auf dem von der Mitte ausgehend braune Linien zu erkennen sind. Es ist kein landschaftliches Element,⁵⁸⁸ da es zwar partiell unter der Matratze von Christi verschwindet, die göttliche Aureole aber überlappt. Aufgrund der hellen Ausfärbung kann resultiert werden, dass diesem Element wie der Mandorla eine sphärische Deutung zukommt. Während die Mandorla in zahlreichen Visionen und Theophanien vertreten ist, hat sie innerhalb der Anapesondarstellungen keine Nachfolge gefunden.⁵⁸⁹ Die Aureole akzentuiert die Göttlichkeit Christi. Todić gibt den Hinweis, dass ein Vers des dritten Gesangs, der am Vormittag des Karsamstags gesungen wird und die Visionen Christi nennt, den Ausschlag für diese Visualisierung gegeben haben könnte.⁵⁹⁰ Dies setzt eine enge Interdependenz zwischen liturgischem Text und Bild voraus und bestätigt die Bindung zum Ritus.

Schwieriger zu erklären ist, warum auch die Theotokos in die Mandorla integriert wurde, da dies sehr selten in anderen byzantinischen Bildkontexten und beim Anapeson nur in dieser Kirche vorkommt.⁵⁹¹ Todić hat vermutet,⁵⁹² dass sich die Interpretationen, die für das Mosaik aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. in der Kirche der Panagia Kanakariá in Lythrankomi auf Zypern gefunden wurden, mit dem Bild in der Omorphi Ekklesia decken.⁵⁹³ Auf diesem Mosaik sind die thronende Theotokos und das Christuskind von derselben Mandorla eingefasst. Sacopoulo und Eliades haben vorgeschlagen, diese Darstellung sei ein Echo auf die Diskussionen des Konzils in Chalkedon (451), die die Inkarnation bzw. Maria als Theotokos besonders betonten.⁵⁹⁴ Differenzierter haben sich Megaw und Hawkins ausgesprochen, obschon auch sie die Inkarnation und die doppelte Natur Christi durch dieses Bild hervorgehoben sahen.⁵⁹⁵

Die Aussagen der Inkarnation und der doppelten Natur Christi sind ebenfalls dem Anapesonbild immanent und die Aureole betont in der Omorphi Ekklesia nicht nur die Göttlichkeit, sondern auch die kosmischen und unvergänglichen Aspekte, die mit der gesamten symbolischen Ausstattung des Parekklesion in Einklang stehen. Das im Raum prominent angebrach-

587 Vasilake-Karakatsane 1971, 143. Sie stellt die Hypothese auf, dass die steife Haltung von Christus mit dem dreitägigen Tod in Verbindung stehe.

588 So gedeutet von: Vasilake-Karakatsane 1971, 69; Todić 1994, 153; Hausteil-Bartsch 1999, 223. Hausteil-Bartsch spricht von einem Regenbogen, der auf dem Bild ebenfalls nicht vorhanden ist. Am ehesten ist das Motiv mit einem offenen Pfauenrad zu vergleichen.

589 Timotin 2010; Tsakiridou 2013, 227–68.

590 Todić 1994, 144. Text: Mercenier 1947, 246.

591 Grabar 1968, 535–41. In romanischen Apsidenaus schmückungen wird die thronende Gottesmutter mit dem Kind häufiger in einer Mandorla gezeigt, beispielsweise in den Malereien der Pyrenäen und von Maderuelo: Angheben 2012, 29–74, Abb. 1–6.

592 Todić 1994, 144, 148.

593 Bei der türkischen Invasion 1974 wurde das Mosaik in Lythrankomi abmontiert und auf dem Schwarzmarkt verkauft. In der Zwischenzeit konnte es zusammen mit anderen Mosaikfragmenten aus Deutschland und den USA wieder nach Zypern gebracht werden. Im Byzantinischen Museum in Nicosia werden aktuell sieben Fragmente, darunter auch jenes der Gottesmutter mit dem Christuskind, aufbewahrt. Eliades 2012, 49–50.

594 Sacopoulo 1972, 445–46; Sacopoulo 1975, 28–40; Eliades 2012, 50.

595 Megaw/Hawkins 1977, 76–79.

te Bild ist ein Statement für den orthodoxen Ritus, der hier durchgeführt wurde. Neben den funeralen und kommerativen Funktionen kommen den Parekklesia – ähnlich wie dem Narthex – auch eine regelmässige eucharistische Nutzung innerhalb des Klosterlebens zu.⁵⁹⁶ In der Omorphi Ekklesia referenzieren die Bilder des letzten Abendmahls sowie der Philoxenie auf die Speisung. Bei täglichen Riten, wie auch bei solchen an bestimmten Festtagen, trifft sich die Klostersgemeinschaft in Zusammenhang einer Prozession im Narthex oder im Parekklesion, um eine kleine Mahlzeit, das *Diaklysmos*, einzunehmen.⁵⁹⁷ Währenddessen werden die Fürbitten für die Verstorbenen und Stifter vorgetragen. Zu diesem kommerativen Charakter passt auch das Bild des Kirchenpatrons in der Nische auf der Nordwand unterhalb des Anapesonbildes.

In der rechten oberen Ecke des Anapesonbildes sind ungewöhnlicherweise zehn dicht hintereinanderstehende, lobpreisende Engel anwesend (Abb. 22).⁵⁹⁸ Die Bildkonzeption adaptiert symmetrisch die Menge und Anordnung der Apostel auf der gegenüberliegenden Seite. Es wurde auch vorgeschlagen, dass die Engel aus der Geburtsdarstellung Modell standen.⁵⁹⁹ In diesem Fall wäre eine bewusste Assoziation zur Geburt bzw. zur Inkarnation evoziert. Eine liturgische Verbindung der beiden Szenen ergibt sich aus der Lesung der Prophezeiung des Bileam über den jungen Christus Löwen (Num. 24:9) an der Vesper am 25. Dezember.⁶⁰⁰

In der oberen rechten Ecke links neben den Köpfen der Engel ist eine lange goldene Inschrift zu lesen. Vasilake-Karakatsane⁶⁰¹ vermochte aber nur den Anfang der Inschrift zu erkennen. Tatsächlich hat sich aber eine viel längere Inschrift erhalten (Abb. 46).⁶⁰²

.....ΩΝ ΤΗΝ ... C..ΝΑΓΩ
ΥΔΕ ΛΟΙΠΩΝ ΕΙCΤΗ ΛΕΩΝ ΕΠΑΙΡΕ
..ΟΥ ΤΗΝ ΜΡΑΝ.⁶⁰³

Die Identifikation dieser Inschrift ist nicht geklärt, doch kann ein Extrakt aus einem Hymnos angenommen werden, der wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Geburt steht und hier rezitiert wurde, da die Mutter explizit genannt wird. Das *συνάγω* könnte sich zudem auf die Versammlung der Engel beziehen. Im Anapesonbild in Athen wird analog zur ungewöhnlichen Ikonographie dank der Inschrift die Relation zur Theotokos und zur Geburt noch stärker hervorgehoben, die Konfrontation mit der Mission der Apostel fügt einen eschatologischen Charakter hinzu und zusätzlich repräsentiert das Bild in diesem Kontext prominent den orthodoxen Ritus.

596 Diese Informationen liefern die Typika: Nicholl 1997, 285–308, bes. 297. Die Verwendungszwecke der Parekklesia können nicht eindeutig definiert werden, sie waren aber aufgrund der religiösen Gebräuche teilweise identisch mit denjenigen des Narthex oder des Refektoriums. Der Nersessian 1975, 307; Ćurčić 1977b, 94–110; Stephan 1986, 173–75.

597 Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308.

598 Von zwei Engeln ist nur ein Stück des goldenen Heiligenscheins zu sehen. Haustein-Bartsch (Haustein-Bartsch 1999, 231, n. 101) erklärt, dass die Beschreibung von Dionysios von Fournä mehrere Engel nennt, und dass diese am ehesten an dieses Bild in der Omorphi Ekklesia (Abb. 22) erinnern würde (*Hermeneia*, § 205. Hetherington 1981, 85; Kakavas 2008, 131). Der Anbringungsort passt allerdings nicht. Ausserdem zeigt die Darstellung so viele Eigentümlichkeiten, dass kaum mit einer Korrelation mit einem Text zu rechnen ist. Für die Interpretation dieser Darstellung trägt die Parallelisierung mit dem Text aus dem 18. Jh. nichts bei.

599 Vasilake-Karakatsane 1971, 71; Todić 1994, 161. Da das Bild der Geburt in dieser Kirche nicht erhalten ist, muss diese Annahme hypothetisch bleiben.

600 Mercenier 1947, 202.

601 Vasilake-Karakatsane 1971, 70–71, Taf. 46. Ihr folgten: Todić 1994, 135; Haustein-Bartsch 1999, 223.

602 Ich danke Dr. Yannis Perrakis für seine wertvolle Hilfe bei der Lesung dieser Inschrift.

603 ... ων τὴν σ[υ]νάγωω / ἰδέ, λοιπὸν, ἐστὶ λέων ἔπαρε / [σ]οῦ τὴν μ[ητέ]ραν.

6.3.2 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopoussiana (um 1317)

Ungefähr 1 km ausserhalb des Dorfes Kalamoti im Süden der Insel Chios wurde um 1300 ein Kloster erbaut, von dem sich ausser des Katholikons kein anderes monastisches Gebäude mehr erhalten hat.⁶⁰⁴ Das Prosonym «Agrelopi» verweist auf die ländliche Umgebung. Die Kirche wird bereits 1381 in einem genuesischen Dokument als *Monasterium Agrilipi in Calamoti* erwähnt.⁶⁰⁵ Ein lateinisches Graffito aus dem Jahr 1403 auf der Nordseite des Ostbogens unter der Darstellung des Ezechiels beweist ausserdem, dass die Kirche zu Beginn des 15. Jhs. von den Lateinern besucht wurde (Abb. 64):⁶⁰⁶

+MCCCCIII die XXV July hic fuit Raphael B
misere mei deus.

Bemerkenswert sind die antiken Reliefs, die die Aussenwände der Kirche schmücken.⁶⁰⁷ Der langgestreckte Naos besitzt an der Ostseite eine innen halbrunde und aussen dreiummantelte Apsis und an der Nord- wie an der Südseite eine dreifache blinde Bogengliederung (11,8 m x 5,4 m).⁶⁰⁸ Die Ikonostasis ist zwischen der östlichen und der mittleren Arkade platziert. Der Naos ist mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Der quadratische Narthex hat dieselbe Breite wie der Naos (Plan 4). Die Bögen, die die Kuppel stützen, sind den Seiten der Vierung vorgeblendet. Die fensterlose Kuppel wurde zu einem späteren Zeitpunkt kurz vor 1317 errichtet. Gleichzeitig wurden der Naos wie der Narthex mit Fresken geschmückt.⁶⁰⁹

Die Malereien der Kirche sind von guter Qualität.⁶¹⁰ In der Apsis des Naos ist der Melissimos von Hierarchen umgeben.⁶¹¹ Die Eleousa im Norden und Christus im Süden flankieren als Proskynetaria auf den östlichen Pfeilern die Ikonostasis.⁶¹² Heiligenfiguren werden in den sechs Arkadennischen hervorgehoben, die mittlere an der Südwand füllt die überlebensgrosse Figur des Erzengels Michael aus. Ihm wird in der nördlichen Arkadennische diejenige des Gabriel entsprochen haben. In den Fensterlaibungen sind Hl. Frauen dargestellt und auf den Wänden weitere Heilige. Über dieser Zone verläuft ein Fries mit einer Folge von gerahmten Rechtecken, in denen die Büsten von Märtyrern, Hierarchen, Propheten und Mönchen platziert sind.⁶¹³ Mittels der Hängevorrichtungen und der Nägel werden portable Ikonen imitiert. Auf dem Tonnengewölbe sind die Festtagsszenen in Panelen aufgenommen, im östlichen Gewölbe haben sich acht Szenen des christologischen Zyklus erhalten, wovon vier an den Anfang und vier an das Ende des Zyklus gehören.⁶¹⁴ Im Nordwesten sind noch wenige Reste der Kreuzabnahme zu er-

604 Hetherington 2001, 44. Es ist kein Typikon vorhanden.

605 Bouras 1974, 37; Penna 1989, 75; Spagnesi 2008, 66, Taf. II, n.10.

606 Seit 1261 blieb die Insel bis 1556 mit nur einem kurzen Intermezzo, als sie von Byzanz zwischen 1329 und 1346 zurückerobert wurde, genuesisch.

607 Penna 1989, 75; Spagnesi 2008, 58, 61, 66, Abb. 129–30.

608 Bouras 1958/60, 130–34, Abb. 1–2; Bouras 1974, 37; Penna 1989, 75; Vassi 2006, 463–66, Abb. 1–2; Vassi 2016, 1–24.

609 Ähnliche Pläne besitzen zwei weitere Kirchen im Süden von Chios: Hagios Ioannis Agrentis in Katarraktis und Hagios Ioannis in Mesta. Bouras 1958/60, 133; Spagnesi 2008, 66; Vassi 2016, 1–24.

610 Für die Besichtigung dieser Kirche danke ich der 3. Ephorie der byzantinischen Altertümer in Chios, und insbesondere Kalliopi Chrysopoulou für ihre Grosszügigkeit. Zum Programm des Naos: Vassi 2018, 311–28.

611 Zum Bildprogramm im Naos: Vassi 2018, 314–18.

612 Vassi 2018, 317.

613 Bouras bemerkte, dass dieser Teil der Kirche 1960 mit Putz bedeckt war. Als einzige Szene des Festzyklus nannte er die Koimesisdarstellung über der Westtüre. Bouras 1958/60, 137–38, 140.

614 Es sind auf der südlichen Seite die vier ersten Szenen des Zyklus: Verkündigung, Geburt, Präsentation im Tempel, Taufe. Die vier Szenen auf der gegenüberliegenden Seite, welche den Schluss des Zyklus abbildet, gehören zum nachösterlichen Geschehen: Grablegung, Threnos, Anastasis, Pfingsten. Auf dem restlichen Platz der Gewölbe kann ein ausführlicher Passionszyklus vermutet werden.

kennen, und bis auf die Koimesis auf der Westwand über der Türe sind ansonsten im westlichen Teil die Malereien auf dem Gewölbe verloren gegangen. Da dort bestimmt noch Platz für weitere acht Episoden vorhanden war, handelte es sich um eine sehr detaillierte Narration. Die Koimesis zeigt die seltenere Variante, bei der der Kopf der Theotokos auf der rechten Seite liegt.⁶¹⁵ Direkt unter diesem Bild bzw. über der Türe kann noch die Weihinschrift teilweise entziffert werden, entsprechend welcher die Errichtung sowie die Ausschmückung der Kirche in einer Doppelherrschaft (βασιλέων) ausgeführt worden ist.⁶¹⁶ Die Malereien wurden bereits von Bouras bzw. von Mouriki in der Herrschaftszeit des Andronikos II. und Michael IX., also zwischen 1295 und 1320, datiert.⁶¹⁷ Nach einer umfangreichen Restaurierung war es Vassi 2006 möglich, noch weitere Schlussfolgerungen aus der Inschrift zu ziehen.⁶¹⁸ Mit einer komparativen Analyse weiterer Inschriften des beginnenden 14. Jhs. konnten die Lücken der Inschrift aufgefüllt werden.⁶¹⁹ Das Resultat ergab, dass die Kirche in einer Doppelherrschaft und «unter der Regierung der frommsten und von Gott gekrönten Könige Andronikos und Irene» gegründet wurde. Damit sind Andronikos II. Paläologos und seine Frau Irene de Montferrat gemeint. Folgerichtig liefern die Jahre der Kaiserkrönung von Michael IX. 1295 und des Todes der Irene 1317 die Eckdaten.⁶²⁰ Zudem sind in der Inschrift nicht – wie bisher angenommen – drei, sondern nur zwei Gründer erwähnt: Nikolaos Panteugenos,⁶²¹ der Anagnostes und Nomikos war, und seine Frau Irene Mentone.⁶²² Gelehrte sind im 13./14. Jh. oft Stifter von Kirchen. Zu dieser Zeit stand Chios unter der Herrschaft der reichen Familie Zaccaria aus Genua.⁶²³

Bei der Ausführung der Malereien ist der exzessive Gebrauch von weissen Linien über Ockerfarben um die Augen, die Ohren sowie an der Stirn auffällig. Diese Schematisierung des Lichtes deutet in die erste Hälfte des 14. Jhs. Der hervorragende Stil, der die Kenntnis des zeitgenössischen Stils der grössten Zentren voraussetzt, sowie die Informationen aus der Stifterinschrift weisen auf eine Datierung der Malereien kurz vor 1317.⁶²⁴ Dem Stifterpaar war es möglich, einen hervorragenden, mit den zeitgenössischen Tendenzen vertrauten Maler zu engagieren.



60 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Kuppel mit Pfingstdarstellung. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

615 Eine parallele Konzeption befindet sich beispielsweise in der Hagios Nikolaos Kasnizis in Kastoria (1170–1180) ebenfalls an der Westwand des Naos.

616 Bouras 1958/60, 141–42. Es handelt sich damit um die älteste noch erhaltene Stifterinschrift auf Chios. Vassi 2006, 463–70, Abb. 3–4, 6. Die Inschrift misst 2,30 m x 0,15 m.

617 Bouras 1958/60, 143–44; Bouras 1974, 37; Mouriki 1995, 24.

618 Vassi 2006, 463–70, Abb. 6.

619 Vassi 2006, 463–70. Besonders zu nennen sind unter den Parallelen die Inschriften in der Hagios Basileos in Lakonien (1296–1297) sowie in der Hagios Georgios in Mani (1331–1332).

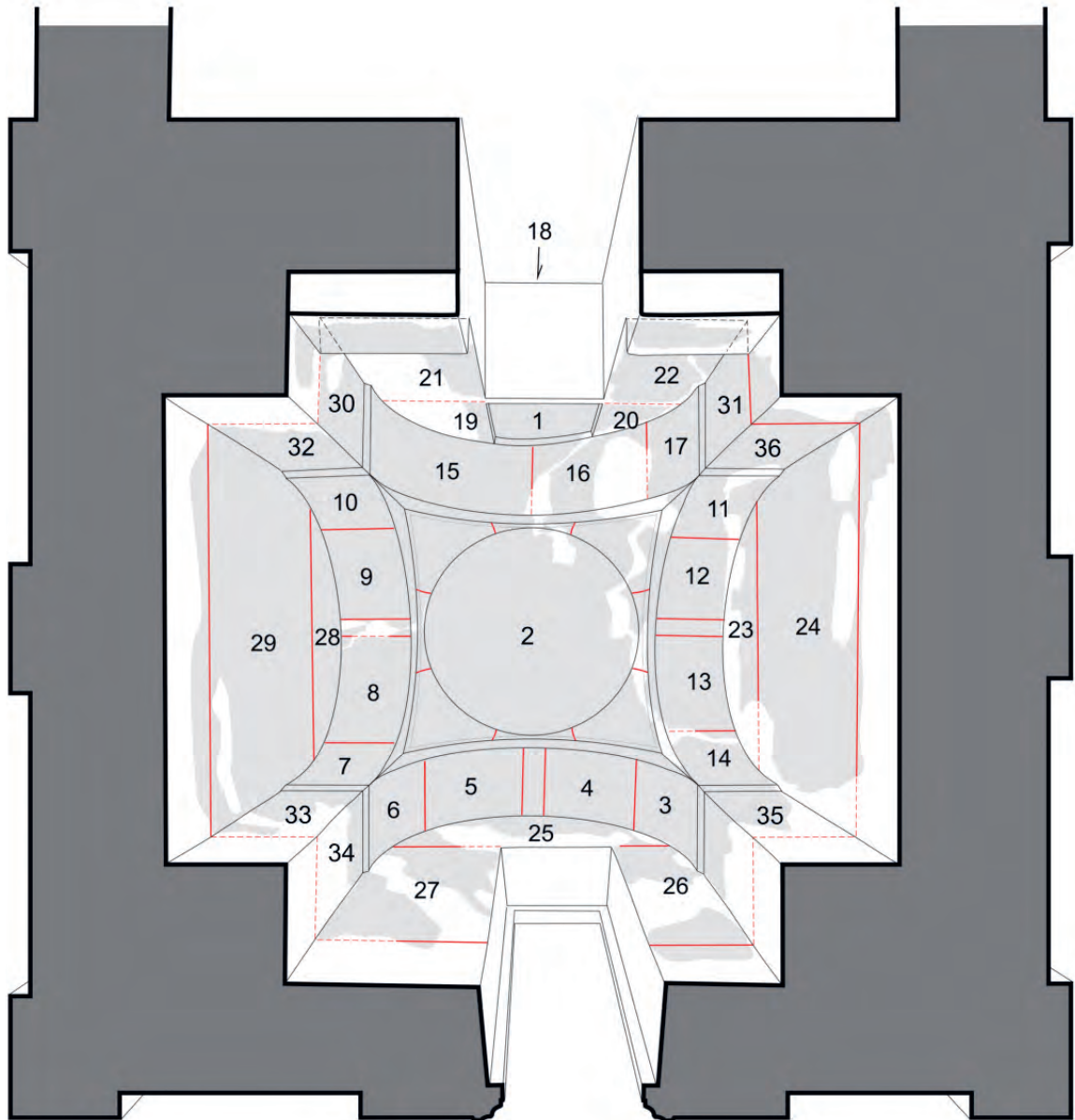
620 Vassi 2006, 468–70; Vassi 2018, 325–27.

621 *PLP*, 9, 131, n. 21657.

622 *PLP*, 7, 206, n. 17887; Penna 1989, 75. Die Mentoni-Familie ist in Chios seit dem 14. Jh. bekannt.

623 1304 erlangte der aus Genua stammende Benedetto Zaccaria bis 1329 die Herrschaft über die Insel für seine Familie. Balard 1977, 5–15; Gregory 1991, 423–23; Talbot 1991c, 2217–18.

624 Mouriki 1995, 24.



Plan 4: Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopoussiana (um 1317). Georgios Fousteris.

- 1: Christus Anapeson (Abb. 32, 64, 67)
- 2: Pfingsten (Abb. 60)
- 3: Begegnung
- 4: Gebet der Anna (Abb. 63)
- 5: Joachim in der Wüste
- 6: Joachim und Anna (Abb. 32, 64)
- 7: Johannes Prodromos (Ikone, Abb. 61)
- 8: Ersten Schritte der Theotokos (Abb. 61, 65)
- 9: Segnung der Theotokos (Abb. 61)
- 10: Hl. Thekla (Ikone, Abb. 61)
- 11: Verkündigung (Abb. 62, 64)
- 12: Maria im Tempel (Abb. 62, 64)
- 13: Maria wird Josef anvertraut (Abb. 62)
- 14: Fluchwasserprobe (Abb. 62)
- 15: Vision von Ezechiel (Abb. 64, 67)
- 16: Moses und der Vase (Abb. 67)
- 17: Gideon mit dem Tau (Abb. 62, 68)
- 18: Koimesis
- 19: Theotokos (Abb. 32, 64)
- 20: Josef (Abb. 32, 64)
- 21: Paraklesis (Abb. 64, 66)
- 22: Christus Pantokrator (Abb. 64)
- 23: Präsentation der Theotokos im Tempel (Abb. 62)
- 24: Hl. Konstantin und Helena, ein Hymnograph, Hl. Onouphrios (Abb. 62)
- 25: Philoxenie (Abb. 63)
- 26: Hl. Maria von Ägypten
- 27: Hl. Zosimas
- 28: Geburt der Theotokos (Abb. 61)
- 29: Stifterdarstellung und Christus (Abb. 61)
- 30: Hl. Bischof (Hl. Eleutherios? Ikone, Abb. 61)
- 31: Hl. Antipas von Pergamon (Ikone, Abb. 64)
- 32: Nonne (Abb. 64)
- 33: Mönch
- 34: Nonne
- 35: Mönch
- 36: Hl. Katharina? (Ikone, Abb. 64)



61 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Nordnische. Geburt von Maria, Stifterfamilie. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

Das Programm im Narthex ist besser erhalten geblieben als dasjenige im Naos (Plan 4).⁶²⁵ Die Szenen sind mit einer dunkelblauen Farbe umfassen und werden von roten Rahmen eingefasst. Die blinde Kuppel wird mit einer Pfingstdarstellung ausgeschmückt (2, Abb. 60).

Im Zenit der Kuppel fliegt eine weisse Taube über einem braunen, lehenlosen Thron mit goldenen Beinen. Von der hellblauen Aureole, die die Taube und den Thron umschliesst, fallen helle Strahlen auf die am Rand der Kuppel auf zwei hellbraunen Bänken sitzenden Apostel. Jeder der Zwölf hat einen Nimbus und ein Suppedaneum, sie gestikulieren und scheinen miteinander zu diskutieren. Im nordwestlichen Zwickel ist ein Cherub zwischen Feuerrädern und in den restlichen Zwickeln ein Seraph dargestellt.⁶²⁶ Die Pfingstdarstellung kann im Kontext der funerals Funktion des Narthex kombiniert mit den Stifterdarstellungen verstanden werden. Denn am Samstag vor Pfingsten wurden im Narthex die Vespere mit einer Prozession zelebriert, die Kanons für die Verstorbenen enthielten.⁶²⁷

In der nördlichen Nische im Narthex sind drei stehende Stifter jeweils frontal mit dem Blick zum Betrachter abgebildet (29, Abb. 61).

Ganz rechts steht ein älterer Mann, wohl Nikolaos Panteugenos, der das Modell der Kirche in den Händen hält. Es handelt sich um eine einschiffige Kirche mit einem Giebedach ohne Narthex. Der Stifter hat lange, graue Haare und einen grauen Bart. Gekleidet ist er in einer schwarzen Tunika. Rechts über ihm erscheint die Halbfigur Christi segnend aus einem hellen Himmelssegment, um die Stiftung in Empfang zu nehmen.⁶²⁸ Auf den ersten Ktitor folgt weiter links eine weitere männliche, aber jüngere Figur, die ihre Arme gegen rechts zu Christus ausstreckt. Der jugendliche Mann hat hellbraune, gescheitelte Haare und einen kurzen Bart. Er ist mit einer langärmeligen, weissen Tunika und einer darübergelegten, gegürteten, roten Tunika und schwarzen Schuhen bekleidet. Ganz links schliesst eine weibliche Figur die Dreiergruppe ab, die die Hände ebenfalls zum Gebet gegen rechts zu Christus erhoben hat und bei der der Name links neben ihrem Kopf noch entziffert werden kann: Irene Mentoni.⁶²⁹ Entsprechend der Kleidergepflogenheiten der aristokratischen Damen trägt sie eine weite, weisse Tunika und einen roten Mantel, den auf der Brust eine goldene, runde Fibel zusammenhält. Die braunen Haare fallen Irene auf die Schulter und sie hat eine gelb-weiße, turbanartige Kopfbedeckung.⁶³⁰ Die Diskrepanz zwischen den drei Stifterfiguren und den zwei Namen in der Stifterinschrift gibt Rätsel auf. Beim jungen Mann zwischen dem Stifterpaar könnte es sich um einen engen Verwandten des Ehepaares, eventuell sogar um dessen Sohn handeln.⁶³¹ In der gegenüberliegenden

625 Vassi 2018, 318–27; Studer-Karlen 2019, 149–52, Abb. 12.

626 Vassi 2018, 319. Das Cherub ist zwischen den Stifter und dem Anapeson platziert.

627 Babić 1969, 53–54. So auch in Resava oder in der Panagiakirche von Samarina (um 1200): Im Narthex ist ein ganzer Zyklus der Passion abgebildet und Pfingsten schmückt das Mittelgewölbe. Tomeković 1988a, 141.

628 Bouras 1958/60, 136.

629 Bouras 1958/60, 135–36, Abb. 7; Hetherington 2001, 45.

630 Parani 2003, 74, 77–78, Abb. 85–86.

631 Vassi 2006, 466–67. Die Darstellung der Kinder zwischen dem Stifterpaar kommt in der byzantinischen Kunst öfters.

Nische werden – der Stifterfamilie als Pendant – Konstantin und Helena im kaiserlichen Ornat und mit dem Kreuz porträtiert (24, Abb. 62).

Konstantin trägt einen gekreuzten Loros und die halbrunde Krone der Paläologen (Kamelaukion).⁶³² Rechts der kaiserlichen Figuren stehen zwei weitere Heilige, deren Beischriften nicht mehr zu entziffern sind. Die Kleidung des ersten bestehend aus blauer Tunika und roter, langer Chlamys, das braune Haar sowie der braune, gelockte Vollbart und der offene Rotulus lassen sich zwar nicht eindeutig einem bestimmten Heiligen zuschreiben, könnten aber auf einen schreibenden Mönch hinweisen, eventuell auf einen Hymnographen.⁶³³ Von der ganz rechts stehenden, dünnen, nackten Figur ist der Kopf verloren gegangen; zu erkennen sind noch der lange Bart, die vor der Brust erhobenen, offenen Handflächen und das die Scham verhüllende Feigenblatt. Die Asketen Onouphrios oder Makarios der Ägypter werden in der byzantinischen Kunst beide mit behaartem Körper dargestellt. Die nicht besonders starke Behaarung und das Feigenblatt sprechen eher für eine Identifikation mit dem Hl. Onouphrios.⁶³⁴ Die Türe im Westen wird von Zosimas (27) und Maria von Ägypten (26) eingeraht. Einerseits übermittelt das Bild der Heiligen die Wichtigkeit der Interzession der Theotokos, welche in ihrer Vita evoziert wird. Maria konnte erst in die Grabeskirche eintreten, nachdem sie die Ikone der Muttergottes um Hilfe angefleht hatte.⁶³⁵ Zusätzlich hat sie wie die Philoxenie des Abrahams (25, Abb. 63) in der Lünette darüber eine signifikante monastische Bedeutung.

Beide Szenen werden oft im Narthex aufgenommen, zudem weisen sie auf eine eucharistische Funktion hin. Diese ergibt sich aus dem bereits erwähnten *Diaklysmos*, jener kleinen Mahlzeit, die hier eingenommen wurde, wofür die Kommunion der Maria ein Exemplum ist. Der Eintrag im Typikon des Pantokrator Klosters könnte eventuell auch für Kalamoti gelten. Dort wird konkretisiert, dass das Ritual des *Diaklysmos* Gelegenheit bot, bestimmten Personen zu gedenken.⁶³⁶ Es lässt sich annehmen, dass während des Rituals Gebete für die Stifter gesprochen wurden, die in der Nordnische zur oberen Schicht gehörig und gottesfürchtig porträtiert sind (29, Abb. 61). Die Platzierung der beiden eucharistischen Szenen bei der Türe korreliert



62 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, südliche Nische. Tempelgang von Maria, Konstantin und Helena sowie zwei Heiligenfiguren. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

632 Parani 2003, 29–30, Abb. 31–32.

633 Vgl. etwa: Tomeković 2011, Abb. 109. Für einen Hymnographen spricht der ikonographische Kontext mit den mariologischen Typologien.

634 Tomeković 1988b, 323; Tomeković 2011, 26, 42–43, 239–40, 242, 286 (sie identifiziert den Mönch sowie den Asketen nicht), Abb. 108 (Paphos, Hagios Neophytos. Darstellung der beiden Asketen nebeneinander). Der einzige physiognomische Unterschied zwischen den beiden sind die Haare, die bei Makarios normalerweise grau und bei Onouphrios braun sind. Ausserdem ist die Leibbehaarung bei Makarios stärker und nur Onouphrios wird mit einem Lendenschutz oder einem Feigenblatt vor dem Unterleib abgebildet. Während das Malerhandbuch Makarios einfach als Greis beschreibt, fügt es bei Onouphrios die Eigenschaften des langen Haares und des bis zu den Füßen reichenden Bartes an: Hermeneia, § 164–65. Hetherington 1981, 294. Zur Ikonographie der beiden Heiligen: Kaster 1976, 84–88; Tsamakda 2012, 221–22.

635 Kouli 1996, 82.

636 Gautier 1974, 89; Andronikof 1985, 154–56; Stephan 1986, 175; Nicholl 1997, 285–308.



63 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Lünette über der westlichen Türe, Philoxenie. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

des Weiteren mit der Tatsache, dass die Mönche an diesem Ort nach dem Abschluss der Liturgie auf den Glockenschlag für den Aufbruch zum Refektorium warteten. Der Philoxenie (25) kommt neben einer eucharistischen Sinnebene noch jene der Trinität zu. Nicht zu unterschätzen ist im monastischen Kontext zudem die grosse Verehrung für den Patriarchen Abraham, der als eine Art Prototyp des Monarchismus betrachtet wird.⁶³⁷ Im Bildprogramm ist dies an der Positionierung der Porträts von Mönchen (33, 35) und Nonnen (34) unter der Philoxenie in den vier untersten Feldern der westlichen Pfeiler abzulesen.⁶³⁸

Ein Bodenstreifen von ca. 30 cm Höhe, der Marmor mit schwarzer und roter Ornamentik imitieren soll, umkreist den gesamten Narthex. Auf der Höhe von ca. 150 cm forciert ein skulptiertes Gesims an den vorgeblendeten Bögen eine architektonische Auflockerung sowie eine ikonographische Trennung. Die acht Felder auf den vorgeblendeten vier Pfeilern sind zwischen Bodenstreifen und Gesims jeweils mit einer Heiligendarstellung besetzt, im Norden⁶³⁹ und im Westen handelt es sich um ste-

hende Figuren, im Osten um Büsten in einem Rahmen und im Süden um eine stehende Figur und ein eingerahmtes Porträt. Über den stehenden Heiligenfiguren bzw. über dem Gesims im Norden wurden ebenfalls zwei eingerahmte Ikonen mit Heiligen abgebildet. Bei den fünf eingerahmten Porträts sind die Anhängervorrichtungen zu erkennen, die Ikonen imitieren und somit einen Andachtscharakter implizieren. Die stehenden Heiligen beweisen die tägliche Kontemplation der Mönche.⁶⁴⁰ Konstantin und Helena beziehen sich über den Raum hinweg auf die Stifter, und der Asket Onouphrios, der Hymnograph sowie Maria und Zosimas gelten als Identifikationsfiguren für die Mönche.

Auf der südlichen Fläche der Westlaibung ist das Feld mit der Heiligenfigur verloren gegangen. Jenes gegenüber auf der nördlichen Fläche zeigt den oberen Teil einer Frau in Dreiviertelansicht gegen Osten blickend. Aus ihrer kompletten Kopfbedeckung lässt sich die Darstellung einer Nonne (34) ableiten. Auf der westlichen Seite desselben Pfeilers ist ein Mönch (33) frontal mit Koukoulion und Mantel abgebildet. Zusammen mit einem weiteren männlichen Mönch (35), welcher auf der westlichen Seite des Südwestpfeilers porträtiert ist, rahmt er die Westwand ein. Die Beischrift ist bei beiden zerstört. Auf der Ostseite des nordöstlichen Pfeilers steht eine weitere, monastische Figur in schwarzer Robe (32), die sich mit ihren erhobenen Händen gegen Osten wendet und so auf die Theotokos Paraklesis deutet (21, Abb. 64).

Diese vier Figuren sind sicher mit dem Kloster in Verbindung zu bringen. Es könnte sich um jene Stifter handeln, welche in der zweiten Bauphase kurz vor 1317 die Kuppel angebracht und die Kirche ausschmücken liessen.⁶⁴¹

637 Tomeković 1988b, 318.

638 Die Darstellung im südlichen Feld der Westlaibung ist nicht mehr zu erkennen, es wird sich aber wohl auch um ein monastisches Porträt gehandelt haben.

639 Gemeint sind die Felder auf den nördlichen Pilastern, die die nördliche Wand flankieren. Also die Ostwand des nordwestlichen und die Westwand des nordöstlichen Pilasters.

640 Schroeder 2012, 121–24.

641 Vassi 2018, 328.



64 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, gegen Osten. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

Die Ikone über dem Gesims auf der westlichen Seite des nordwestlichen Pfeilers zeigt Johannes Prodromos (7) in einer ungewöhnlichen Repräsentation. Er hat einen braunen Bart, eine hellblaue Tunika und ein rotes Pallium, in der Linken hält er einen Rotulus, die Rechte ist zum Sprechgestus erhoben. Ihm gegenüber hält die Hl. Thekla (10) das Märtyrerkreuz in der rechten Hand vor ihrer Brust. Auch sie ist in dunkler Robe gekleidet, ihr goldener Nimbus überdeckt zudem den oberen Rand des braunen Rahmens. In den beiden Feldern unter dem Gesims der Ostlaibung ist jeweils ein eingerahmtes, an einem Nagel angehängtes Bild eines Bischofs zu erkennen, wobei derjenige auf der nördlichen Seite nicht mehr zu identifizieren ist, da eine Beischrift sowie typische Merkmale fehlen. Ihm gegenüber ist ein weiterer Bischof mit grauem Bart abgebildet (Abb. 62). Folgende Beischrift kann gelesen werden:

ΑΝΤΙΠΑΣ.

Damit handelt es sich um Antipas von Pergamon (31), der bereits in der Offenbarung von Johannes erwähnt wird (Apok. 2:13) und wahrscheinlich unter Domitian den Märtyrertod in Pergamon erlitten hat.⁶⁴² In der Hermeneia wird er unter den Bischöfen aufgeführt als «Greis

642 Kaster 1973, 201.



65 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Nordbogen. Erste Schritte der Maria. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

mit langem Bart».⁶⁴³ Dargestellt wird Antipas ausserdem noch in der Taxiarchis Mitropoleos in Kastoria (1359/60), ebenfalls in einer Ikone und neben dem Märtyrerbischof Eleutherios von Illyricum.⁶⁴⁴ Eleutherios wird in der Hermeneia unter den Bischöfen als «junger Mann mit einem spriessenden Bart» beschrieben.⁶⁴⁵ Die Parallele in Kastoria sowie diese Beschreibung lässt als Hypothese die Identifikation des zweiten Bischofs mit braunem Bart in Kalamoti als Eleutherios von Illyricum (30) wahrscheinlich erscheinen.⁶⁴⁶ Zudem hat die Darstellung des Hl. Eleutherios in einem von einer Fremdherrschaft unterdrückten Gebiet aufgrund seines Namens, der Freiheit bedeutet, symbolischen Aussagewert.⁶⁴⁷ Im östlichen Feld der Südlauung flankiert eine Ikone einer Heiligen im kaiserlichen Ornat das Bild von Konstantin und Helena (24) auf der Südmauer. Über dem Loros trägt sie einen blauen Mantel, der auf der Brust mit einem Ring zusammengehalten wird. Die gekrönte Heilige hält einen Globus in der linken Hand und in der rechten ein Kreuz. Dabei könnte es sich um die Hl. Katharina (36) handeln.⁶⁴⁸ In diesen acht Feldern unter dem Gesims der Pfeiler wurden entweder in klar erkennbaren Ikonen jene Heilige porträtiert, welche im Kloster besonders verehrt wurden, oder Mönche und Nonnen dargestellt, welche sich als Stifter und Bittsteller in das Programm des Narthex einfügten.

Im Narthex ist des Weiteren ein detailreicher Zyklus mit zwölf Szenen der Theotokos zur Darstellung gekommen, der sich auf den Tonnenbögen sowie auf dem oberen Teil der Lünetten im Süden und Norden ausbreitet.⁶⁴⁹ Er beginnt auf dem Bogen im Westen, wo das Gebet der Anna (4), Joachim in der Wildnis (5) sowie das Zusammentreffen von Anna und Joachim visualisiert sind (6, Abb. 62). Unter dem Gebet der Anna ist die Heimsuchung (3) abgebildet, die chronologisch hier nicht passt, aber wegen der gleichen Gestik eine Symmetrie zur Begegnungsszene von Joachim und Anna (6) auf der direkt gegenüberliegenden Seite bildet. Auf die Geburt der Maria (28) im oberen Segment in der Lünette im Norden über der Stifterfamilie folgt im dazugehörigen Bogen die relativ seltene Szenen der ersten Schritte der Maria (8, Abb. 65).⁶⁵⁰ Auf der anderen Seite des Bogens wird

Maria begleitet von ihren Eltern im Tempel gesegnet (9). Der Zyklus endet in der Lünette der Südnische mit der Präsentation der Maria im Tempel (12) und mit vier weiteren Episoden auf dem dazugehörigen Bogen. Oben im östlichen Teil betet Zacharias im Tempel, während ein Engel Maria das Essen bringt. Westlich davon wird Maria Josef (13), der von einem Sohn beglei-

643 Hermeneia, § 155. Hetherington 1981, 56.

644 Pelekanidis 1953, Tafel 136a.

645 Hermeneia, § 155, 197. Hetherington 1981, 56, 75.

646 Vassi identifiziert ihn dagegen als den Bischof Polykarp. Vassi 2018, 313.

647 Studer-Karlen 2014a, 559–61.

648 Gekrönt und mit einem Globus in der Linken und einem Kreuz in der Rechten ist die Hl. Katharina zwischen Konstantin und Helena beispielsweise im unteren Teil einer Ikone im Sinai zu sehen (um 1280). Aspra-Bardabakè 2000, 444–46; Folda 2004, 355–56. Zur Heiligen: Delehaye 1902, 253–54; Ševčenko 2006a, 128–43.

649 Vassi 2018, 320–23.

650 Lafontaine-Dosogne 1992, 121–24.

tet wird, anvertraut. Im östlichen unteren Teil des Bogens wird die Verkündigung an Maria (11) dargestellt und schliesslich im westlichen unteren Teil Maria und Josef vor dem Hohepriester. Da das Feld in der Mitte zerstört ist, lässt sich die Aktion im Tempel nicht ohne Weiteres bestimmen. Den Resten wie der Narration zufolge kann jedoch die Fluchwasserprobe (14) angenommen werden. Mit dem ausführlichen mariologischen Zyklus wird die Muttergottes verehrt, der die Kirche geweiht ist. Selbst seltene Szenen, wie etwa die ersten Schritte der Muttergottes (8), wurden integriert (Abb. 65).

Die Türe auf der Ostwand wird von der auf einem Suppedaneum beinahe im Profil stehenden Theotokos Paraklesis mit einer offenen Buchrolle in der rechten Hand (21) sowie dem auf einem roten Kissen stehenden Christus mit einem offenen Buch in der Linken und segnend erhobener Rechten flankiert (22, Abb. 64). Auf dem offenen Rotulus der Theotokos in Kalamoti lässt sich zudem die diesem Typus bekannte Textquelle zum Teil entziffern (Abb. 66):⁶⁵¹

ΔΕΞΕ ΔΕΗ-
 CHN ΤΗC-
 CHC CE ΛΟΓΕ
 ΤΩ...ΒΡΟΤΩΝ
 CΩΤΙΡΙΑΝ ΠΑΡΟ-
 ΡΓ ΙCΑΝ
 ΜΕ CΥ ΠΑΘΙCΟΝ.....
ΚΑΙ
 CΩCΟΝ... ΧΑΡΗC...
⁶⁵²

Obwohl die letzten beiden Zeilen nicht erkennbar sind, kann davon ausgegangen werden, dass diese Inschrift mit den bekannten griechischen Inschriften der Paraklesis übereinstimmt.⁶⁵³ Der Dialog ist abwechselungsweise in roter (Worte von Christus) und in schwarzer (Worte der Theotokos) Farbe geschrieben. Obschon die Inschrift auf dem Buch Christi in Kalamoti kaum noch lesbar ist, kann aufgrund der Fragmente angenommen werden, dass hier die Stelle Joh. 8:2 zitiert wurde. Das Bild der Paraklesis (21) zusammen mit Christus Pantokrator (22) kennzeichnet insbesondere Durchgänge.⁶⁵⁴ Dies lässt sich damit erklären, dass vor dem Eintreten in den Naos während der täglichen Prozession, die während des Vespertagesdienstes stattfand (Lite), im *Theotokion* um die Interzession der Muttergottes angerufen wurde – vor allem für die Stifter, die im Bild in Kalamoti direkt der Paraklesis nachfolgen.⁶⁵⁵ Die Komposition ist ambivalent: die Stifter beten die Paraklesis an und reihen sich gleichzeitig in ihre Fürbitte ein. Die Bilder neben den Durchgängen vermitteln Segnung, Interzession



66 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, nördliches Feld neben der Osttüre. Theotokos Paraklesis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

651 Zu den Beispielen sowie dieser Inschrift: Djordjević/Marković 2000/01, 13–48. Sie kennen die Inschrift in Kalamoti indes nicht, diese wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.

652 Für die Lesung der Inschrift danke ich herzlich Christos Stavrakos.

653 Djordjević/Marković 2000/01, 31–34.

654 Hadermann-Misguich 2005b, 219–34; Kalopissi-Verti 2006a, 123–31, Abb. 21–33.

655 Pallas 1965, 120–21; Stephan 1986, 174; Nicholl 1997, 297; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31; U 2019, 320–22.



67 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Ostlaibung. Alttestamentliche Präfigurationen der Theotokos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

und eine Schutzfunktion.⁶⁵⁶ Die Paraklesis ist beim Durchgang im Narthex zum Naos mit dem Anapesonbild (1) kombiniert. Beide Bilder implizieren spezifische Gebete, die vor dem Durchschreiten des Durchgangs gesprochen werden, beiden Motiven ist die Bedeutung der Bitte immanent.

Über der stehenden Theotokos ist die Gottesmutter nochmals als Halbbüste mit ausgestreckten Händen als Fürbitterin repräsentiert (19, Abb. 32, 64). Die Abbeviatur rechts neben dem Kopf garantiert ihre Identifikation. Als Pendant zu ihr ist über Christus eine männliche Büste angebracht: Der Dargestellte wendet sich ebenfalls mit zum Gebet erhobenen Händen zur Mitte (20). Dort wird in einer nach hinten versetzten Nische Christus Anapeson (1) abgebildet. Wahrscheinlich flankieren die Theotokos und Josef den Anapeson.⁶⁵⁷

Auf der Laibung akzentuieren drei alttestamentliche Präfiguration der Theotokos typologisch deren Rolle bei der Inkarnation.⁶⁵⁸ Die Hymnen, welche diese alttestamentlichen Szenen auf Maria beziehen, wurden während der Liturgie verlesen und zielten in erster Linie darauf, die Mittlerrolle

der Maria zwischen den Menschen und Gott aufzuzeigen.⁶⁵⁹ Die im Norden grossfigurig dargestellte Vision des Ezechiel der geschlossenen Türen ist ein bekannter Topos (15, Abb. 67).⁶⁶⁰

In leichter Dreiviertelposition macht Ezechiel einen Schritt nach rechts. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er eine offene Buchrolle mit der Textstelle aus Ezechiel 44:2.⁶⁶¹ Der Blick des Propheten ist in die obere rechte Ecke gerichtet, wo die Theotokos hinter den verschlossenen Türen im Profil ihre beiden Hände zum Gebet erhobenen hat. Die Ikonographie der Szenen ist einmalig. Wie Cunningham zeigen konnte, bezieht sich das Bild der geschlossenen Türen des Tempels (Ez. 44:1–3) auf die ewige Jungfräulichkeit der Theotokos.⁶⁶² Zudem wird bei der Prozession am Fest der Verkündigung, das in die Fastenzeit fällt, ein Halt an der Türe eingelegt, um an der Pforte zu Ehren der Gottesmutter diesen Vers zu singen.⁶⁶³ Die Anbringung der Szene an der Türe kann folglich kein Zufall sein. Im Süden des Bogens ist die Muttergottes in einem achteckigen Kelch abgebildet, neben ihr steht Gideon (Richter 6:36–40), der seine beiden Arme gegen ein fliegendes Tuch über der Theotokos ausstreckt (17, Abb. 68).

656 Savage 2008, 101–12; U 2019, 311–20.

657 Ähnliche Kompositionen sind in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Panagia in Kato Rouma (Abb. 134), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25) und eventuell in der Panagiakirche in Sklavopoula (Abb. 145) auf Kreta zu finden. Dort fehlen allerdings Inschriften. Die Parallele in Kalamoti gibt den Hinweis, dass es sich auch in diesen Kirchen bei den Begleitern des Anapesons um die Theotokos und Josef handeln könnte (Abb. 32). Vassi spricht sich in Kalamoti für die Theotokos und Petrus aus: Vassi 2018, 328.

658 Vassi 2018, 323–24; Studer-Karlen 2019, 151–53, Abb. 12.

659 Louth 2011, 153–61.

660 Babić 1968a, 145–51; Ledit 1976, 81–82, 90–92.

661 Ezechiel 44:2: «Und der Herr sprach zu mir: Dies Tor soll zugeschlossen bleiben und nicht aufgetan werden, und es soll niemand durchgehen; denn der Herr, der Gott Israels, ist hier durchgetreten, darum soll es zugeschlossen bleiben».

662 Cunningham 2011b, 92–93.

663 Cunningham 2011b, 92, mit weiteren Angaben zu dieser stationären Liturgie in verschiedenen Typika. Diese Prozession fand zur fünften Stunde statt, kurz vor dem Beginn des Grossen Einzugs.

Das Gleichnis des vom Tau benetzten Vlies in der sonst trockenen Umgebung gilt als Allegorie der Empfängnis Jesus durch den Hl. Geist.⁶⁶⁴ Maria ist das Vlies und Christus soll von ihr empfangen werden, wie der Tau das Vlies benetzte. Das Wringen des Tuches wird von Johannes Chrysostomos als Prototyp für die Geburt interpretiert.⁶⁶⁵ Parallele Darstellungen lassen sich bereits im Manuskript des Kokkinobaphos aus dem 12. Jh. finden (Rom, BAV, ms. gr. 1162, fol. 110^v).⁶⁶⁶ In der Monumentalmalerei kommt die Episode im 13. und 14. Jh. etwa in der Trinitätskirche in Sopoćani (um 1270),⁶⁶⁷ im Narthex in der Sveta Bogorodica Ljeviška in Prizren (1309–1313),⁶⁶⁸ in der Gewölbezzone des Südarms der Apostelkirche in Thessaloniki (um 1315),⁶⁶⁹ in der Verklärungskirche in Zarzma (Mitte 14. Jh., Abb. 84),⁶⁷⁰ im Narthex in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349)⁶⁷¹ und in der Pantokratorkirche in Dečani (1335–1350) zwischen der Hauptapsis und der Prothesis vor.⁶⁷² Oft ist die Episode als prophetische Voraussage in der Wurzel von Jesse integriert.⁶⁷³ Das Gefäß in Dečani ist identisch mit jenem in der Panagia Agrelopoussiana in Kalamoti. Aber nur in dieser Kirche ist die Theotokos präsent, die Allegorie ist hier direkter und offensichtlicher.

Im Feld über Josef befindet sich die Büste der Theotokos oberhalb einer Vase (16, Abb. 67).⁶⁷⁴ Dabei handelt es sich um die goldene Urne, in der das Manna im Tempel aufbewahrt wurde.⁶⁷⁵ Der Stamnos wird der Hymnographie nach Ex. 16:33 und Heb. 9:4 der Theotokos gleichgesetzt und das



68 Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou. Narthex, Südseite des Ostbogens. Gideon und das Vlies. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chios).

- 664 Stephan 1986, 142–45; Ladouceur 2006, 11, 23–26 (mit Textstellen). In der Exegese wird dieser alttestamentliche Text mit dem Psalm 71(72):6 in Verbindung gebracht (Origenes, Johannes Chrysostomos). Das Vlieswunder gilt als Präfiguration der reinen Empfängnis und tritt in monastischen Psalteren auf, wo es den Psalm 71(72):6 illustriert. Die Textstelle wird zudem öfters auf die offene Buchrolle von Salomon geschrieben, wenn er den Anapeson begleitet, so beispielsweise in drei kretischen Kirchen aus dem 14. Jh.: Antonioskirche in Koutsouras (Abb. 107), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 122), Panagia Mesochoritissa in Malles. Als ausserkretisches Beispiel ist die Darstellung Salomons neben dem Anapeson im Kloster Manasija in Resava hinzuzufügen (Abb. 30), dort wird allerdings ein Vers aus den Sprichwörtern 21:1 notiert.
- 665 S. Ioannis Chrysostomi, Hom. Matt., PG 51, col. 36–39. Ladouceur 2006, 25. Maria als Vlies wird in den Hymnen der Geburt genannt und die Bibelpassage um Gideon (Richter 6:36–40) gehört zu den alttestamentlichen Texten, die während der Festtage der Verkündigung und der Geburt verlesen werden. Hannick 1999, 207–22; Hannick 2005, 69–76; Ladouceur 2006, 11–13.
- 666 Hutter/Canart 1991; Ševčenko 2000, 155–56; Linardou 2007, 384–407; Linardou 2011, 145–47; Linardou 2017, 383–93. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (8.1.2021). Das Gleichnis wird hier in drei Episoden erzählt.
- 667 Pavlović 2016, 256; Todić 2016, 222–31.
- 668 Todić 2016, 311–17.
- 669 Stephan 1986, 107–45.
- 670 Studer-Karlen 2018a, 102–06; Studer-Karlen 2019, 126–28.
- 671 Gabelić 1998, 174–78, Abb. 8.
- 672 Todić/Medić 2011, 352–53, 359–61, Abb. 274–75, 282. Gideon ist dabei, das benetzte Fell über dem Gefäß auszudrücken. Das Thema wird zudem auch in der Darstellung der Wurzel Jesse auf der Westwand des Naos illustriert. Gideon sieht zu, wie der Tau aus dem Himmel in den Kelch rieselt, neben diesem liegt das Fell auf dem Boden. Taylor 1980/81, 128; Todić/Medić 2013, 350–61.
- 673 Taylor 1980/81, 128, 165, 167–68, Abb. 9–10. In allen östlichen Wiedergaben der Wurzel Jesse wird immer nur das Wringen gezeigt.
- 674 Vassi 2018, 323, Abb. 9.
- 675 Ledit 1976, 73–74; Louth 2011, 158. Ein Vergleichsbeispiel befindet sich im Parekklesion der Chorakirche in Konstantinopel (1320). Dort tragen allerdings zwei Priester die Hl. Gefäße: einen Kerzenhalter sowie eine Vase. Underwood 1966, 229–30, Abb. 232; Der Nersessian 1975, 340. Die Theotokos ist nicht dargestellt. Im Narthex in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349) sind nur die beiden Gegenstände zur Darstellung gekommen, auf denen hingegen ein Medaillon mit der Theotokos erscheint (Abb. 54).

Manna darin Christi nach Joh. 6:35: «Ich bin das Brot des Lebens».⁶⁷⁶ Auf allen zeitgenössischen Beispielen zeigt der Stamnos die Form einer Amphore mit einem langen Hals.⁶⁷⁷ Die Theotokos als Gefäß für Christus wird mit der goldenen Urne parallelisiert, daher sind die meisten Vasen in den Darstellungen jeweils mit der Büste der Theotokos verziert. Das Bild in Kalamoti, welches die Büste oberhalb der Vase zeigt, ist wiederum ein Unikum. Auch diese Präfiguration wird von einem Propheten begleitet. Gemäss dem relevanten Text (Ex. 16:33) auf dessen offener Buchrolle könnte es sich um Moses oder Aaron handeln.⁶⁷⁸ Moses wird oft eine solche Vase als Attribut beigegeben, so beispielsweise im Tambour der Hauptkuppel der Erzengelkirche in Lesnovo oder der Trinitätskirche in Resava. Die Vase, die er dort mit beiden Händen hält, ist zudem mit der Büste der Theotokos geschmückt.⁶⁷⁹ Auch in der Soterkirche in Hagia Irini hält Moses einen Stamnos.⁶⁸⁰ Aaron präsentiert gelegentlich eine solche Amphore,⁶⁸¹ seltener befindet sich darin sein wachsender Trieb.⁶⁸² Mittels dieser Gegenstände bzw. der Präfigurationen wird die Rolle der Theotokos für die Inkarnation exemplifiziert. Die textlichen Quellen, die Hymnen, werden bei den mariologischen Festen verlesen.⁶⁸³

Während der Kindheitszyklus narrativ zur Verehrung der Muttergottes beigetragen hat, glorifizieren die symbolträchtigen Präfigurationen die Rolle, die der Muttergottes für die Inkarnation zukommt. Beide Achsen sind genau definiert: In der Nord- Südachse werden die Stifter mit den Heiligen parallelisiert, und die monastischen Bilder im Westen sind den symbolischen im Osten gegenübergestellt. Diese müssen mit dem Durchgang bzw. den hier verlesenen Texten und Gebeten gekoppelt sein. Die Interzession der Muttergottes wird mir ihrer dreifachen Darstellung mit bittend erhobenen Händen am nördlichen Rahmen der östlichen Türe betont und von der Hl. Maria von Ägypten bei der westlichen Türe widergespiegelt.

In Zusammenhang mit dem Christus Anapeson (1) wird diese Kirche zum ersten Mal 1978 erwähnt und dann in der Forschung nur knapp besprochen.⁶⁸⁴ Bouras hat 1960 einen längeren Artikel zur Kirche vorgelegt, das Anapesonthema kannte er allerdings nicht, da die Malerei zu dieser Zeit noch unter einer Putzschicht verborgen war.⁶⁸⁵ Obschon Vassi in ihrem Aufsatz das Programm vorstellt, geht sie auf die Anapesondarstellung nicht näher ein.⁶⁸⁶ Weder eine Beschreibung noch andere Details, wie etwa der Anbringungsort im Narthex, wurden in den Publikationen bekannt gemacht.

Beim Eintreten in die Kirche ist das Anapesonbild das erste, was ins Auge fällt: Es befindet sich direkt über der Osttüre des Narthex und ist mittels der eingelassenen Lünette sowie aufgrund des besonders verzierten Rahmens hervorgehoben (1, Abb. 64). Christus liegt auf einer weissen Matratze. Auf der Höhe der Schultern, des Unterleibs sowie der Unterschenkel ist die Matratze, die am oberen Bildrand abgeschnitten ist, jeweils mit drei dunklen Streifen verziert –

676 Hannick 1999, 215–16.

677 Vergleichsbeispiele: Der Nersessian 1975, 340.

678 Die Buchstaben neben der Person sind kaum noch zu lesen und können folglich nicht hinzugezogen werden.

679 Simić/Todorović/Brmbolić/Zarić 2011, Abb. 24. Hier könnten selbstverständlich noch mehrere Beispiele aufgezählt werden (Papamastorakis 2001, 182–85, Abb. 108, 143). Ein interessantes Beispiel ist in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha erhalten, wo Moses die Amphore mit der Büste der Theotokos auf einer goldenen Platte präsentiert. Lordkipanidze/Janjalija 2011, 38.

680 Spatharakis 1999, 345–47; Spatharakis 2001, 103.

681 In den kretischen Kirchen wird oft Moses und gelegentlich auch Aaron mit diesem Attribut ausgezeichnet. Spatharakis 2001, 164.

682 Beispielsweise in der Trinitätskirche in Sopoćani (um 1270, Đurić 1991a, pl. 53), im Südschiff der Muttergotteskirche in Peć (1337, Petković 2009, 30–32), in der Kirche des Johannes des Evangelisten in Selli (1411, Spatharakis 1999, pl. 30b). In der Hermeneia werden als Attribute von Aaron der goldene Stamnos wie der wachsende Trieb genannt: *Hermeneia*, § 76. Hetherington 1981, 28.

683 Hannick 1999, 207–22; Hannick 2005, 69–76.

684 Ševčenko 1978a, 120; Todić 1994, 137.

685 Bouras 1958/60, 129–50.

686 Vassi 2006, 463–70.

ein breiterer ist von zwei dünneren Streifen eingefasst. Auf dem hellen Stoff verteilt finden sich zudem Reste von sternförmigen Dekorationen. Die kurze, hellgrüne Tunika von Christus hebt sich kaum vom weissen Stoff der Matratze ab. Die Tunika ist gegürtet und zeigt vereinzelt Rhombus-Verzierungen. Die Füsse Christi sind nackt. Die linke Hand hat Christus auf sein linkes Bein gelegt, auf der rechten Hand stützt er seinen Kopf auf. Christus besitzt dunkles kurzes Haar, einen goldenen, schwarz eingefassten Heiligenschein und offene Augen. Die ausgestreckten Füsse reichen bis an die untere rechte Ecke und der Heiligenschein berührt den oberen Rand auf der linken Seite des Bildes. Christus liegt diagonal in der Mulde zwischen zwei hellbraunen, kargen Hügeln. Rechts neben dem Heiligenschein steht die Abkürzung seines Namens und in der oberen rechten Ecke eine griechische Inschrift in weissen Lettern (Abb. 32):⁶⁸⁷

ΑΝΑΠΕΣΩΝ ΕΚΙ
ΜΙΘΗΣΟΛΕΩΝΚΑΙ
ΟCCKΥΜΝΟC TIC ΕΓΕΡΙ
ΑΥΤΟΝ.⁶⁸⁸

Bei dieser Inschrift, die wörtlich Gen. 49:9 zitiert, fällt der Iotazismus auf, der als Kohärenz zur Aussprache des Textes im 14. Jh. verstanden werden kann. Demnach korreliert die Inschrift mit den Worten, die direkt vor diesem Bild vorgetragen wurden, wodurch die liturgische Integration des Bildes gesichert ist. Zudem ist aufgrund der Platzierung des Bildes bzw. der Inschrift über der Passage wahrscheinlich, dass sie von jedem Gläubigen beim Durchschreiten der Türe rezipiert wurde. Es ist das Heil nach dem Tod, welches sich der Gläubige erhofft.

Die Bildausstattung des Narthex zollt der Patronin der Kirche, der Theotokos, Ehre. Ein solches auf sie bezogenes, kohärentes Programm ist singular. Neben dem detaillierten mariologischen Zyklus sind vor allem die Präfigurationen hervorzuheben, die auf einen liturgischen Ritus weisen. Ihr dreifaches Bild als Interzessorin auf der Ostwand betont ihre Rolle als Fürbitterin, auf die auch die Stifter, die sich in diesem Kontext darstellen liessen und die auf die Theotokos weisen, vertrauten, und beweist ausserdem, dass die Vorhallen Orte der täglichen Kommemoration und Fürbitte um Seelenheil waren. Die Programmatik ist folgerichtig auch funktional begründet, da sich mehrere Bilder der Muttergottes als Orte anbieten, wo Bittgebete zitiert wurden. Das Anapesonbild ist ebenfalls in diese Richtung zu interpretieren und als Heilsbild und als Versprechen auf die Auferstehung zu verstehen. Ähnlich wie im Narthex der Erzenkelkirche in Lesnovo (Abb. 21), reflektieren die hier dargestellten Themen den täglichen Gebrauch des Raumes während des Vespertagesdienstes, bei dem, wie die Quellen belegen, direkt nach den Lesungen der alttestamentlichen Texte eine feierliche Prozession durch den Kirchenraum stattfand, welche beim Gesang von Troparien vom Naos in den Narthex führte (Lite).⁶⁸⁹ Im Narthex wurde eine lange *Ektenie* gesprochen, in der die Gottesmutter um Fürbitte bei ihrem Sohn für alle Menschen angerufen wurde.⁶⁹⁰ Darauf wurden bestimmte, vom Typikon vorgeschriebene Personen kommemoriert.⁶⁹¹ Zudem ist die Funktion der Vorhalle während der Bestattung Christi oder von Mitgliedern der Klostersgemeinschaft, zu denen auch die Stifter gerechnet wurden, relevant. Beim Grossen Einzug wird den Stiftern explizit im Cherubikos Hymnos gedacht.⁶⁹² Der Cherubikos Hymnos wird – wie in den Manuskripten dokumentiert – während des Einzugs der Gaben rhythmisch von liturgischen Kommemorationen für Lebende

687 Ševčenko 1978a, 120. Das Thema wird hier wegen der Inschrift genannt.

688 «Du hast Dich hingelegt und geschlafen wie ein Löwe und wie junger Löwe, wer wird Dich aufwecken?»

689 Pallas 1965, 120–21; Babić 1969, 42; Stephan 1986, 175; Bache 1989, 29; Kalopissi-Verti 2006a, 129–31.

690 Während der Liturgie wird die Theotokos im Theotokion vor der Tür angerufen: U 2019, 316–17, 321–22. Der Text wird zitiert in: Mercenier 1947, 84.

691 Diese Beschreibungen finden sich im Typikon des Evergetisklosters sowie im Typikon des Pantokratorklosters in Konstantinopel. Babić 1969, 48; Nicholl 1997, 290–92.

692 Belting 1980/81, 14–15; Belting 1981, 195–96; Alexopoulos 2009, 232–35.

und Verstorbene unterbrochen.⁶⁹³ Die zahlreichen Stifterinschriften auf den mitgeführten Epitaphioi, die als liturgische Fürbittformeln zu verstehen sind, beziehen sich auf diesen Brauch.⁶⁹⁴ Des Weiteren verweisen die Porträts der Herrscher auf der Vorderseite des Grossen Sakkos, der die mystagogische Symbolik des Grossen Einzugs reflektiert, auf die Integration der Stifter im Ritus.⁶⁹⁵ Der Psalm 120(121), der unter anderem der Anapesondarstellung zugrunde liegt, wird ferner bei den Bestattungsriten insbesondere im monastischen Kontext zitiert.⁶⁹⁶ Das Stifterbild (29) lässt annehmen, dass sie hier beerdigt waren.⁶⁹⁷ Damit steht die Anapesondarstellung im Narthex in engem Zusammenhang mit den Stiftern, die in unmittelbarer Nähe zum Anapeson erscheinen.

Da der Stifter Nikolaos Panteugenos ein Gelehrter war, kann davon ausgegangen werden, dass er über profunde Kenntnisse der religiösen Tendenzen und kirchenpolitischen Debatten verfügte. Eine Verbindung zur athonitischen Lehre und Kunst muss vorausgesetzt werden.⁶⁹⁸ Das relativ frühe Auftreten des Anapesons vor 1320 beweist die bewusste Verteidigung der orthodoxen Religion zu einer Zeit, als Chios unter fremder Herrschaft war.

6.3.3 Serres, Johanneskirche (Mitte 14. Jh.)

Die Stadt Serres (Siris) liegt an der Via Egnatia und am Fluss Strymon.⁶⁹⁹ Nordöstlich von Serres auf einem Ausläufer des Menoikeionberges (tou Menoikeos) befindet sich das Kloster des Johannes Prodromos.⁷⁰⁰ Ioannikos war ab ca. 1250 Mönch auf dem Berg Athos und kam 1260 zurück in seine Heimatstadt Serres, um sich dort um seinen verwaisten Neffen Ioakeim zu kümmern.⁷⁰¹ Um 1275 gründete er das Kloster, welches strukturell grosse Ähnlichkeit zu den Anlagen auf dem Berg Athos aufzeigt.⁷⁰² 1288 bekam Ioakeim die bischöfliche Würde von Zichna angeboten und 1290 wurde Ioannikos Bischof von Ezevai.⁷⁰³ Gegen 1300 verstarb Ioannikos im Johanneskloster, nachdem er kurz vorher die Bischofswürde niedergelegt hatte.⁷⁰⁴ Bereits bald nach seiner Gründung wurde das Kloster zu einem der einflussreichsten monastischen Zentren im Südosten des Balkangebiets. Aber erst unter dem Nachfolger und Neffen von Ioannikos, Ioakeim, wurde das heutige Katholikon errichtet sowie das Typikon verfasst.⁷⁰⁵ Für die Kapelle der Geburt des Hl. Johannes des Täuflers (Prodromoudi) im Osten des Katholikons wurde vorgeschlagen, dass es sich hier um jene Kirche handelt, die Ioannikos gemäss dem Typikon als erste bei seiner Ankunft errichten liess.⁷⁰⁶ Die heute noch erhaltenen Malereien stammen alle aus dem 16. Jh., wobei ein originaler Zyklus aus der zweiten Hälfte des 14. Jhs. angenommen werden kann.⁷⁰⁷ 1304 figurierte das Kloster unter den Besitztümern der Simonis, der Frau von Stefan Uroš II. Milutin.

693 Matthews 1971, 155; Taft 1975, 78–79, 227–34, 430; Taft/Parenti 2014, 396. Taft liefert die Informationen aus den Handschriften.

694 Ćurčić 1991, 251–72; Boycheva 2003, 169–72; Boycheva 2017, 202–15.

695 Woodfin 2012, 126–28.

696 Velkovska 2001, 38–39.

697 Vassi 2018, 319.

698 Vassi 2018, 328.

699 Perdrizet/Chesnay 1903, 123–44; Gregory/Ševčenko 1991c, 1881–82.

700 Cutler 1991a, 1340–41; Schellewald/Theis 1995, 1189–90; Bakirtzis 2006, 1, 35, 85–89, Abb. 17.

701 Bakirtzis 2006, 19–27.

702 Bakirtzis 1996, 53; Bakirtzis 2006, 35–70. Das exakte Gründungsjahr ist nicht bekannt.

703 Bakirtzis 2006, 48–49. Beide Bischofsstädte befinden sich im Umland von Serres, jeweils knapp mehr als 20 km vom Kloster entfernt. Diese episkopalen Ernennungen reflektieren das grosse Ansehen des Klosters.

704 Bakirtzis 2006, 20–21.

705 Jugie 1937, 25–69; Guillou 1955; Hallensleben 1966, 168; Miller 2000, 1579–612; Bakirtzis 2006, 50–52. Das Typikon beginnt mit der Erzählung der Vita des Ioannikos und der Gründung.

706 Strati 1997, 237–50; Bakirtzis 2006, 131–32, Abb. 31–33; Strati 1989, 162.

707 Strati 1989, 33–41.

Das Typikon von Ioannikos übernimmt in den grossen Zügen die Reform des Evergetisklosters aus dem 11. Jh.⁷⁰⁸ Ioakeim starb am 12. Dezember 1333 und wurde wie Ioannikos im Esonarthex bestattet.⁷⁰⁹ 1332 wurde das Kloster direkt dem Patriarchen bzw. der Protektion von Johannes VI. Kantakouzenos unterstellt und das Typikon revidiert.⁷¹⁰ Am 25. September 1345 fiel die Stadt in die Hände von Uroš IV. Dušan, der in der Folge ebenfalls als Stifter auftrat.⁷¹¹ Unter ihm bzw. unter seiner Frau Jelena wird der Exonarthex ausgemalt.⁷¹² Nach dem Tod von Uroš IV. Dušan besaßen die Stadt und ihr Umland den Status eines unabhängigen Bezirkes, zuerst unter der Witwe Jelena und dann nach 1365 unter dem Despoten von Serres, Jovan Uglješa (1365–1371).⁷¹³ Nach dem Sieg in Marica 1371, wo Jovan sein Leben liess, gewann Manuel Paläologos, Sohn des aktuellen Kaisers Johannes V. Paläologos und Regent in Thessaloniki, Kontrolle über den Ort. Serres wurde schliesslich am 19. September 1383 von den Osmanen unter Murad I. erobert und entwickelte sich in der Folge zu einer blühenden Stadt.⁷¹⁴ Im Archiv fanden sich zahlreiche Akten, darunter auch Privilegien, welche von Andronikos II. Paläologos, Andronikos III. Paläologos und Stefan Uroš IV. Dušan dem Kloster gewährt wurden.⁷¹⁵ Für die Geschichte des Klosters von unschätzbarem Wert sind zudem das bereits genannte Typikon des Ioannikos bzw. der «Codex B».⁷¹⁶

In der Mitte der erhaltenen klösterlichen Gebäude befindet sich das Katholikon.⁷¹⁷ Mit der Baugeschichte des Klosters haben sich vor allem Hallensleben und Bakirtzis befasst.⁷¹⁸ Beim Katholikon handelt es sich um eine einschiffige Basilika mit einer zentralen Kuppel.⁷¹⁹ Der Raum unter der Kuppel mit einem annähernd quadratischen Grundriss (6,40 m x 6,35 m) wird auf drei Seiten von Schildwänden begrenzt. Die Bögen, die die Tambourkuppel stützen, sind den Seiten der Vierung vorgeblendet. Die östlichen Wandpfeiler markieren die Ikonostasis, dahinter

- 708 Thomas 1997, 246–60. Im Typikon des Evergetiskloster in Konstantinopel, welches zahlreichen auch athonitischen Klostergründungen als Modell dient, ist der früheste Ritus des *Epitaphios Threnos* fassbar.
- 709 Hallensleben 1966, 167–68; Xyngopoulos 1973, 1–8.
- 710 Bakirtzis 2006, 62–66.
- 711 Bakirtzis 2006, 8, 39–50, 62–63, 68.
- 712 Zur Stiftertätigkeit der Kaiserin Jelena: Bakirtzis 2006, 66–74. Stefan Uroš IV. Dušan liess sich zusammen mit seiner Frau Jelena und ihrem Sohn im Esonarthex porträtieren.
- 713 Stanojevich 1991, 1070–71. In der Nikolaoskapelle über dem Exonarthex wurden seine Schwester Jelena sowie deren beiden Töchter beigesetzt. Die Malereien dieser Kapelle liess deren Ehemann Radonja zwischen 1359 und 1364 ausführen, dieser wurde später Mönch im Kloster Hilandar. Xyngopoulos 1973, 70–71; Subotić/Kissas 1975, 161–81; Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 167–234. Jelena Uglješa, die Frau von Jovan Uglješa, ist dank ihrer Stiftertätigkeit von Objekten, so beispielsweise im Kloster Hilandar, bekannt. Nach dem Tod ihres Mannes wird sie die Nonne Jefimija, zudem gilt sie in der serbischen Historiographie als erste Dichterin Serbiens. Unter ihren Werken ist insbesondere die Lobpreisung des Fürsten Lazar erwähnenswert: Mileusnić 2004, 320–21. Zu ihrem Leben: Gavrilović 2006, 78–79; Vassilaki 2012, 221–34. Zur Stiftertätigkeit Jovans' Uglješa' auf dem Berg Athos zudem: Liakos 2017, 165–66, 180, Abb. 3. Jovan war unter anderem der Stifter der Kapelle der Anargyroi im Kloster Vatopedi, die 1847 übermalt wurde. Er ist an der äusseren Westwand porträtiert, wo ebenfalls die Stifterinschrift angebracht wurde. Lefort/Kravari/Giros/Smyrlis 2019, 7.
- 714 Bakirtzis 1996, 53; Bakirtzis 2006, 79–80. Das Kloster pflegte immer einen sehr guten Kontakt zur Aristokratie von Serres.
- 715 Nachdem 1917 die Akten verloren gegangen sind, ist es Guillou in der Folge gelungen, diese mittels moderner Kopien zu rekonstruieren: Guillou 1955. In der Zwischenzeit sind die Dokumente wieder in Sofia aufgetaucht, zum ersten Teil (A): Dujčev 1972.
- 716 Guillou 1955. Zum «Codex B», der insbesondere neben dem Typikon 218 mittelalterliche Akten (zwischen 1279 und Beginn des 15. Jhs.) enthält: Guillou 1994, 219–38; Bénou/Odorico 1998; Kersten/Schaller 2010, 179–232.
- 717 Bakirtzis 2006, 78–95. Zu den späteren Gebäuden ausserdem: Moniaros 2011. Im Dezember 2010 wütete ein Feuer im Kloster, das die Rezeptionshalle des Synodikons, das Despotikon sowie einige Zellen zerstörte.
- 718 Hallensleben 1966; Bakirtzis 2006.
- 719 Bakirtzis 2006, 101–18.

befindet sich das Bema mit einem dreigeteilten Abschluss.⁷²⁰ Der Apsis sowie den Pastophorien-Nischen ist eine Längstonne in der Breite des Naos vorgelagert.

Aus dem Stiftertypikon erfahren wir, dass Ioannikos die wiederhergestellte Johanneskapelle zum Mittelpunkt seiner Klostergemeinschaft gemacht hat, und dass erst sein Neffe, Ioakeim, das Katholikon errichten liess.⁷²¹ Der Kirche sind im Westen zwei Vorhallen vorgelagert.⁷²² Zu folgen ist der Meinung von Hallensleben, der die Erbauung des Esonarthex in die Bauphase des Katholikons setzt und für den Exonarthex eine spätere Bauphase konstatiert.⁷²³ Der innere Narthex, der auch Mesonyktikon genannt wird, ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt und besitzt in der Nord- wie in der Südwand zwei unterschiedlich grosse Fenster, die verschiedene, weitere Baueingriffe verdeutlichen. An der südlichen Ostwand ist eine kleine Nische mit einem Becken eingelassen.⁷²⁴ Dieses sowie das aus dem 14. Jh. stammende Bild der Taufe Christi in der Nische weisen auf den hier stattfindenden Ritus der Taufe hin. In diesem Raum haben drei bedeutende Personen des Klosters ihre letzte Ruhe gefunden. Der südliche Teil des Mesonyktikons beherbergt die Gräber von Ioakeim und des Patriarchen von Konstantinopel, Gennadios II. Scholarios (ca. 1400–1472).⁷²⁵ Während die sterblichen Reste des Ioakeims noch heute in einem kunstvoll dekorierten Sarkophag an der Ostwand aufbewahrt werden, wurden diejenige des Gennadios II. Scholarios am 7. Mai 1854 entfernt, worüber die Inschrift auf der im Boden eingelassenen Marmorplatte informiert.⁷²⁶ Eine Inschrift auf der Nordseite des Esonarthex markiert den Bestattungsort des Ioannikos, dessen Überreste ebenfalls 1854 transferiert wurden.⁷²⁷ Im Arcosolium über der Türe an der östlichen Ecke der Nordwand ist das Porträt eines frontal dargestellten, älteren Mannes und rechts neben ihm der segnende Christus zu erkennen.⁷²⁸ Die Identifikation des Grabporträts ist nicht gesichert, der Ktitor Ioakeim oder ein Edelmann, der dem Kloster Geld gestiftet hat, kommen in Frage.⁷²⁹ Die Malerei aus dem 14. Jh. wurde von der später eingebauten Türe in Mitleidenschaft gezogen und zu Beginn des 19. Jhs. übermalt. Die beiden stehenden Figuren im Türrahmen, die Theotokos sowie Johannes Prodromos, ergänzen das Bild des segnenden Christi zu einer Deesis, in die sich der Stifter integriert hat. Auf dem Esonarthex liess Ioakeim ein Stockwerk aufsetzen, das wahrscheinlich als Katechoumenion, als private Zelle des Ktitors, diente.⁷³⁰

720 Die moderne Ikonostasis datiert aus dem Jahr 1803.

721 Hallensleben 1966, 167–68; Xyngopoulos 1973, 1–8. Das Todesjahr des Ioakeim (1333) ist der terminus ante quem für die Fertigstellung des Katholikons sowie der Umbauten an Eso- und Exonarthex. Nach den schriftlichen Quellen, vor allem dem Typikon, kann das Jahr der Erbauung 1324 angenommen werden. Bakirtzis 2006, 60–61, 207. Strati dagegen rekonstruierte das Jahr 1319 zum einen mit Hilfe von stilistischen Vergleichen und zum anderen mit schriftlichen Quellen (Codex I 375 des Klosters, dieser wird heute in Sofia aufbewahrt) und der Epigraphie (Inschrift am Bogen an der Türe zum Katholikon): Strati 1989, 27–29, 161–62.

722 Hallensleben 1966, 158–78. Zu den späteren Bauveränderungen der Vorhallen, die vor allem aufgrund der wachsenden Anzahl der Mönche zurückzuführen sind: Strati 1989, 9–12; Bakirtzis 2006, 207–14, 217. Bakirtzis denkt, dass in den Vorhallen insbesondere Kommemorationsdienste für die Stifter abgehalten wurden.

723 Hallensleben 1966, 162. Als der Exonarthex errichtet wurde, musste allerdings auch in den Baubestand des Esonarthex eingegriffen werden.

724 Diese Nische ist auf dem Plan von Strati zu sehen. Strati 1989, 16, Abb. 1. Ausserdem: Bakirtzis 2006, 181, Abb. 89, 91.

725 Talbot 1991a, 830.

726 Bakirtzis 2006, 181. Interessant ist, dass der erste Patriarch von Konstantinopel unter türkischer Herrschaft nach seiner definitiven Amtsniederlegung 1464 bis zu seinem Tod 1472 in diesem Kloster verblieb. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung des Klosters.

727 Bakirtzis 2006, 111.

728 Bakirtzis 2006, 182, Abb. 92–94; Strati 1989, 60–62, Abb. 38.

729 Strati 1989, 60–62, Abb. 38. Sie setzt die Malereien aufgrund stilistischer Vergleiche in die Jahre 1360–70. In dieselbe Phase gehört die im gleichen Raum dargestellte Taufe Christi.

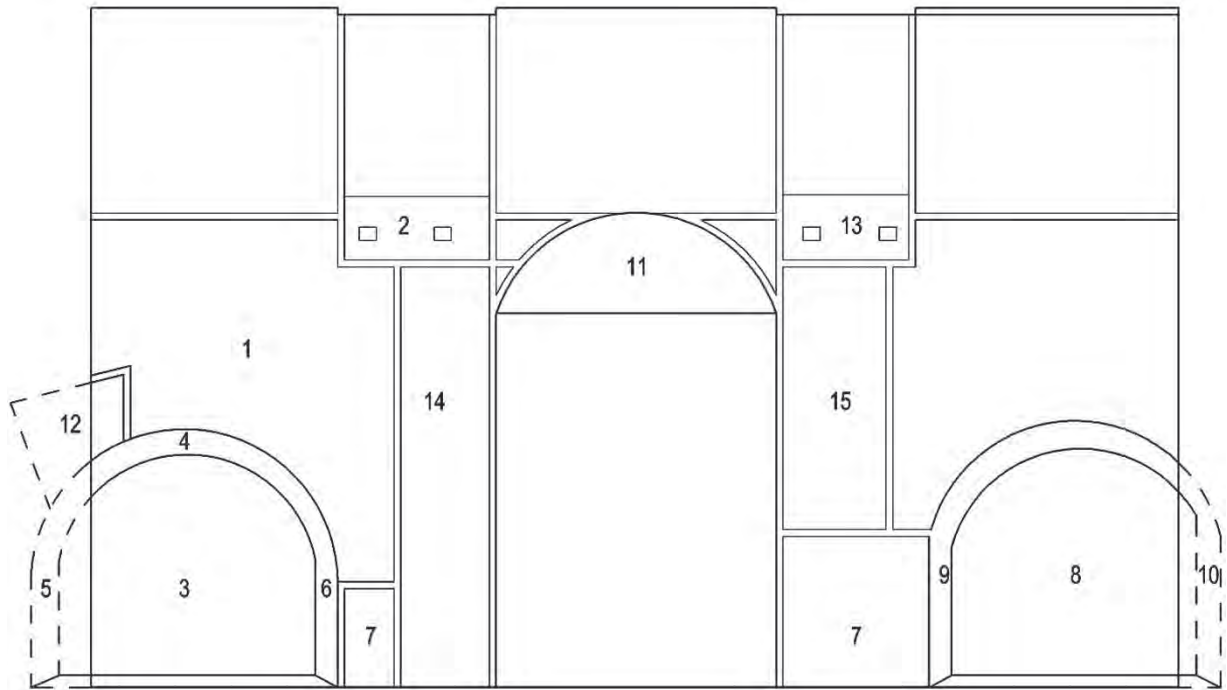
730 Ćurčić 2000b, 207–08, 211. Dank einem Fenster im oberen Teil an der westlichen Seite des Naos war eine direkte Kommunikation zwischen dem Esonarthex und dem Katechoumenion hergestellt. Der Mönch,

Der Exonarthex ist auch als *Henate* bekannt, weil der Priester hier um die Neunte Stunde vor der Vesper eine Lesung hält. Im Exonarthex unterteilen zwei Längsurte das Tonnengewölbe in drei Joche. Drei entsprechende Rundbogennischen gliedern die Ostwand und – allerdings mit anderen Höhen und Breiten – die Westwand. Die jeweils höheren Mittelfelder nehmen die Portale auf. Eine weitere Türe befindet sich an der Südwand.⁷³¹ Die Längsurte, die die Gewölbe des Exonarthex tragen und gliedern, sitzen an der Ostwand des Exonarthex auf Konsolen auf, währenddessen sie sich aus der Westwand organisch entwickeln. Ausserdem schieben sich die Seitenwände ein wenig vor die seitlichen Rundbogennischen der Ostwandgliederung. Dieser Befund lässt sich nur damit erklären, dass der Exonarthex dem ursprünglichen Bau zu einem späteren Zeitpunkt vorgelagert wurde.⁷³² Hallensleben kann diesen Umbau in die Jahre zwischen 1345 und 1347 festlegen, während Xyngopoulos diesen in den Zeitraum zwischen 1345–1355 setzte.⁷³³ Über dem Exonarthex befindet sich eine dem Hl. Nikolaos geweihte Kapelle, die gleichzeitig mit dem Exonarthex errichtet und ausgemalt wurde.⁷³⁴

Die an der Kirche angebaute südliche Stoa (Makrynariki),⁷³⁵ die sich ebenfalls im Süden befindliche Kapelle der Erzengel, die Schatzkammer (Skeuophylakion), die beiden nördlichen Parekklesia sowie der Glockenturm und der Portikus datieren in spätere Bauphasen (17.–19. Jh.), obschon die Möglichkeit, dass einzelne der späten Bauteile Vorgänger hatten, offen gelassen werden muss.⁷³⁶ Mit Ausnahme des Glockenturms wurden alle Räume mit Fresken ausgeschmückt.⁷³⁷ Im Naos sind keine Malereien aus dem 14. Jh. mehr erhalten, die jüngsten Fresken stammen aus dem Jahr 1805.⁷³⁸ Auch im Esonarthex wurden vier verschiedene Malphasen konstatiert, wobei die ältesten Malereien in die Amtszeit des Abtes und zweiten Stifters Ioakeim (1300–1333) datieren.⁷³⁹ In der Forschung wurde vorgeschlagen, dass sie von Künstlern aus Thessaloniki ausgeführt wurden, welche auch in den Klöstern Hilandar und Vatopedi auf dem Berg Athos gearbeitet haben.⁷⁴⁰ Eine zweite Schicht gehört in die Jahre zwischen 1333 und 1345 (Hl. Makarios und andere Medaillons) und eine dritte (Johanneszyklus sowie Wunder Christi) in die Zeitspanne von 1345–1355. Die vierte Schicht datiert in das Jahr 1383. Zwischen 2007 und 2013 wurde die letzte Übermalung des beginnenden 19. Jhs. abgetragen und die initiale Malschicht gereinigt.⁷⁴¹ Im Esonarthex war vor dieser Restaurierung auf der Südwand der Ktetor Ioakeim, der ein Modell der Kirche einer geflügelten Johannesfigur präsentiert, abgebildet. Weiter rechts befand sich der Hl. Spiridon.⁷⁴² Nach Abtragen dieser Schicht kam rechts

der sich im Katechoumenion befand, konnte also jederzeit an der Kommerationen der Stifter teilnehmen, denen im Esonarthex gedacht wurde.

- 731 Hallensleben 1966, 161–62, Plan I und II. Eine entsprechende Tür der Nordwand wurde später zu einem Fenster umgewandelt. Gemäss einer Inschrift wird erst 1849 der Portikus und der Glockenturm im Nordwesten der Kirche errichtet. Damit büsste das Fenster seine Funktion ein.
- 732 Da in den 60er Jahren die Wände noch weiss verputzt waren, konnte Hallensleben keine Fugen feststellen. Diese sind heute dagegen klar zu erkennen, nachdem auf den Flächen während den Restaurierungsarbeiten in den frühen 90er Jahren der Verputz entfernt wurde.
- 733 Hallensleben 1966, 163; Xyngopoulos 1973, 79. Ausserdem zum Exonarthex: Bakirtzis 2006, 111–12, 210–12. Bakirtzis ist allerdings der Meinung, dass der Exonarthex gleichzeitig wie das Katechoumenion bereits unter Ioakeim errichtet wurde.
- 734 Xyngopoulos 1973, 67–72; Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 167–234.
- 735 Xyngopoulos 1973, 75–77; Strati 1989, 81–94.
- 736 Hallensleben 1966, 171–73; Bakirtzis 2006, 148–55; Strati 1989, 81–116.
- 737 Zu den späteren Fresken: Xyngopoulos 1973, 75–77; Strati 1989, 65–94, 163–66.
- 738 Dies lässt sich aus einer Inschrift im Katholikon folgern. Die Malereien des 19. Jhs. werden den Brüdern Chatze-Sylvestros und Chatze-Konstantinos von Serres zugeschrieben. Xyngopoulos 1973, 28–58; Bakirtzis 2006, 179; Strati 1989, 81–94.
- 739 Xyngopoulos 1973, 79; Strati 1989, 12; Schellewald/Theis 1995, 1189–90. Das ursprüngliche Stifterporträt gehört zu dieser Phase.
- 740 Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 188–98; Strati 1989, 57–58, 163 (mit Vergleichen).
- 741 Dadakis/Kapetis 2014, 41–42.
- 742 Bakirtzis 2006, Abb. 120.



1: Christus Anapeson (Abb. 26, 69)

2: Jakob (Abb. 26, 41, 69)

3: Vierzig Märtyrer (Abb. 26, 69)

4: Christus Emmanuel

5: Hl. Johannes Chrysostomos

6: Hl. Nikolaos

7: Märtyrer

8: Theotokos Hodegetria zwischen Johannes Prodomos und dem Erzengel Michael

9: Hl. Theodor Tiron

10: Hl. Theodor Stratilatis

11: Christus Antiphonetes (Abb. 69)

12: Pfingsten? (Fragment, Abb. 69)

13: Jesaja

14: Hl. Johannes der Täufer (Abb. 69)

15: Theotokos

von Ioakeim nun das Porträt der Herrscherfamilie zum Vorschein. Bei dieser handelt es sich den Inschriften zufolge um den serbischen Regenten Stefan Uroš IV. Dušan, dessen Frau Jelena und den Sohn Uroš. Signifikant ist die Tatsache, dass der serbische Herrscher sich mit seiner Familie in unmittelbarer Nähe der Gründergräber darstellen liess. Der französische Botschafter in Thessaloniki, Esprit-Marie Cousinéry, notierte 1831 in seiner Publikation *Voyage dans la Macédoine*, dass ihm während seinem Besuch im Kloster 1815 ein Mönch das Porträt der serbischen Herrscherfamilie vor der Übermalung von 1804 bestätigt hätte.⁷⁴³ Aber auch diese zwischen 1345 und 1355 datierbare Schicht mit der Darstellung der serbischen Herrscherfamilie wurde auf die ursprünglichen Fresken aufgetragen, die unter Ioakeim im ersten Drittel des 14. Jhs. ausgeführt wurden und bereits einen geflügelten Johannes zwischen Ioakeim und einer männlichen Gestalt mit der Beischrift Michael zeigten. Eine dicke Schicht von weiss-beigem Stuck hat die Malereien bedeckt, und die Repräsentation von Stefan Uroš IV. Dušan und seiner Familie hat die Mitte und den rechten Teil des ursprünglichen Freskos eingenommen und somit nur die Gestalt des Stifters an der linken Seite offengelassen.⁷⁴⁴ Die Porträts der serbischen Herrscherfamilie bezeugen einerseits ihre Verbundenheit zu diesem Kloster, aber andererseits auch ihre Selbstverständlichkeit, als neue Stifter wahrgenommen zu werden.

Ebenfalls im Exonarthex gehört die letzte Malphase erst an den Beginn des 19. Jhs., als 1805 nahezu dessen gesamte Fläche übermalt wurde, jedoch wohl unter Berücksichtigung des originalen ikonographischen Bestands. Auf den Überwölbungen sowie der Westwand ist immer noch die Schicht des beginnenden 19. Jhs. vorhanden, die restlichen Flächen entsprechen der Phase des 14. Jhs.⁷⁴⁵ Der Vermutung von Xyngopoulos, die Ausführung der ersten Schicht im Exonarthex in die serbische Herrschaft um die Mitte des 14. Jhs. zu setzen, wurde in der Forschung zugestimmt.⁷⁴⁶ Von diesem Konsens muss ein grosser Teil der Ostwand des Exonarthex ausgenommen werden (Plan 5). Unter Ioakeim war dies die westliche Aussenwand des Katholikons, die unter ihm bereits bemalt wurde.⁷⁴⁷ Damit gehören diese Malereien aus der Zeit des beginnenden 14. Jhs. zu den ältesten in Serres.⁷⁴⁸ Die Fresken lassen sich stilistisch mit Fresken aus der frühen paläologischen Phase vergleichen.⁷⁴⁹ Die östliche Rundbogennische der Wand präsentiert das Bild der Vierzig Märtyrer (3).⁷⁵⁰ Auf der Bogenlaibung sind im Norden der Hl. Johannes Chrysostomos (5) und im Süden der Hl. Nikolaos (6) stehend abgebildet. Im Zenit ist das Medaillon mit Christus Emmanuel eingelassen. In der Rundbogennische im Süden wird die Theotokos Hodegetria mit dem Kind vom Hl. Johannes Prodromos und einem Engel flankiert (8).⁷⁵¹ Die Beischrift identifiziert diesen als Erzengel Michael. In Proskynese hat sich unterhalb von Johannes ein Mönch ins Bild integriert, wohl der Stifter und Hegoumenos Ioakeim.⁷⁵² Oberhalb dieser Darstellung im Bogen stehen der Hl. Theodor Tiron (9) und der Hl. Theodor Stratilatis (10), die als Stadtpatrone von Serres gelten. Stilistisch gehören in diese

743 Cousinéry 1831. Der französische Botschafter bereist Nordgriechenland bzw. Serres zweimal (1773–1792 und 1814–1819). 1815 ist er am 29. August am Fest des Hl. Johannes Prodromos im Kloster. Er hinterlässt einen genauen Bericht des monastischen Lebens zu Beginn des 19. Jhs. sowie eine Auflistung der Dokumente und Beschreibung der bildlichen Ausstattung des Klosters. Xyngopoulos 1973, 64–65; Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 168; Bakirtzis 2006, 9–18.

744 Dadakis/Kapetis 2014, 41–42.

745 Zum Zyklus des Johannes Prodromos und den Epigrammen im Exonarthex: Rhoby 2009, 193–96.

746 Xyngopoulos 1973, 24.

747 Strati 1989, 161–62.

748 Mit Ausnahme der Vierzig Märtyrer wurden die meisten Fresken in den Arcosolia erst 1986 bei einer Reinigung entdeckt, bzw. sie waren Xyngopoulos noch unbekannt. Strati 1989, 15–27.

749 Strati 1989, 25–28, 161–62. Eine enge stilistische Verwandtschaft ist mit den Malereien der ersten Schicht im Kloster Hilandar (1321) sowie mit den Malereien in der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310–1320) zu konstatieren. Tsitouridou 1986, 221–56; Kirchhainer 2001, 9–12.

750 Xyngopoulos 1973, 11–13, Abb. 4; Strati 1989, 15, 24–25.

751 Strati 1989, 15–18, 24–25, 161, Abb. 2. Strati bezeichnet die Darstellung als Deesis, die anstelle Christi die Theotokos im Zentrum präsentiert, und nennt ikonographische Parallelen zu dieser Komposition.

752 Xyngopoulos 1973, 19–20 (Hegoumenos); Strati 1989, 15–26.



69 Serres, Johanneskirche. Exonarthex, nördliche Ostwand. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Serres).

erste Phase auch die beiden Büsten von unbekanntem Märtyrern im untersten Teil auf der Wand neben den Arcosolia. Mit Hilfe von stilistischen Parallelen und den Dokumenten aus dem Archiv setzte Strati die Datierung dieser frühesten Malereien in das Jahr 1319.⁷⁵³ Zu vergleichen sind sie insbesondere auch mit zwei im Kloster bekannten Ikonen des Pantokrators und der Theotokos Hodegetria aus der ersten Hälfte des 14. Jhs.⁷⁵⁴

Die späteren Übermalungen der Ostwand lassen sich unter anderem an dem kleinen Feld erkennen, das an der nordöstlichen Ecke der Wand über dem nördlichen Arcosolium ausgespart und sogar mit einem roten Rahmen umrandet wurde (Abb. 26). Zu sehen ist in diesem Viereck der Unterkörper von drei sitzenden, männlichen Personen, wobei die mittlere in gelber Tunika, rotem Pallium und Sandalen mit ihrer rechten Hand auf dem rechten Bein aufgestützt ein Buch hält. Es muss sich – da es mehrere Figuren sind, ohne dass eine besonders hervorgehoben wäre – um einen Apostel handeln. Der mittlere Apostel tritt auf den Fuss der rechts

neben ihm sitzenden Figur. Die Reste lassen sich weder eindeutig mit einer biblischen Szene in Einklang bringen,⁷⁵⁵ noch ist hier der Stifter Ioakeim zu identifizieren.⁷⁵⁶ Über den Grund, warum dieser Teil der Wand bei der neuen Bemalung ab 1345 freigelassen wurde, kann nur spekuliert werden. Sicher ist, dass es sich nicht um dasselbe Thema handelte, welches in der Mitte des 14. Jhs. auf diese Fläche aufgemalt wurde: Christus Anapeson (1). Vielmehr könnten die halbrund aufgereiht sitzenden Apostel beim Pfingstfest dargestellt sein. Dieses Thema schmückt seit der Neuausstattung im 19. Jh. den obersten Teil der Nordwand (12, Abb. 69).⁷⁵⁷

In der Lünette über der Türe zum Esonarthex wurde in der Übermalung im späten 14. Jh. Christus Antiphonetes (11) mit einem offenen Buch, auf dem die Textstelle Mt. 11:28–29 zu lesen ist, platziert.⁷⁵⁸ Diesen flankieren unter den Konsolen im Norden der geflügelte Johannes Prodromos und im Süden die Theotokos mit dem Christuskind. Das Feld neben den stehenden Figuren der Theotokos bzw. des Johannes ist jeweils für die Büste eines – allerdings heute unbekanntem – Märtyrers reserviert (7).⁷⁵⁹ Im Süden der Theotokos wurde in der Übermalung des 19. Jhs. Christus lehrend im Tempel abgebildet.⁷⁶⁰ Auf der Nordseite ist in einem unregelmässigen Feld das Thema mit Christus Anapeson (1) zu erkennen, welches um die Mitte des 14. Jhs. ausgeführt wurde.⁷⁶¹ Damit handelt es sich um das einzige Bild, welches die serbischen Stifter auf der bereits ausgemalten Ostwand anbringen liessen.

753 Strati 1989, 161–62.

754 Strati 1989, 43–52, 162.

755 Xyngopoulos 1973, 9–11, Abb. 3. Seine Meinung, es könnte sich bei der Szene um Christus handeln, wurde von Strati übernommen. Strati 1989, 17, Abb. 2, Nr. 10. Vermutet werden in der ursprünglichen Darstellung Christus, die Theotokos und Johannes Prodromos.

756 Strati 1989, 16, Abb. 9; Bakirtzis 2006, 213.

757 Xyngopoulos 1973, Abb. 24–25.

758 Xyngopoulos 1973, 17–18.

759 Die beiden Felder sind nicht spiegelbildlich, das südliche reicht höher hinauf.

760 Strati 1989, 56–59, Abb. 33.

761 Zum Bild: Xyngopoulos 1973, 18, 23–24, Abb. Δ–Ε, 23; Strati 1989, 15; Todić 1994, 138, 141, 144, 147, 149, 153–54; Haustein-Bartsch 1999, 225 (mit falscher Angabe zum Anbringungsort und falscher Datierung).

Christus Emmanuel (4) liegt aufrecht auf einer purpurnen, mit zwei Doppelstreifen verzierten Matratze, die am oberen und unteren Ende zusammengebunden ist (Abb. 26). Die Matratze wurde auf ein Blätterbeet gebreitet, die Blätter schauen regelmässig drapiert darunter hervor. Christus hat den Kopf auf der linken Hand abgestützt, die rechte liegt entspannt auf dem leicht aufgerichteten, rechten Bein. Das linke Bein hat er parallel dazu aufgesetzt. Christus hat seinen Blick auf den Betrachter gerichtet. Ein Kreuznimbus umgibt den Kopf, der auf einem reichverzierten, hellen Kissen liegt.⁷⁶² Christus trägt einen kurzen, weissen Chiton, der mit kleinen Dreiecken bestickt und von einem breiten, blauen Band gegürtet ist.⁷⁶³ In genau derselben Kleidung ist er in diesem Kloster auch in der unteren Zone der Nikolaoskapelle mit der Theotokos Eleousa dargestellt.⁷⁶⁴

Rechts von Christus direkt unter der Nische steht die Theotokos Orans auf einem Suppedaneum. Sie hat einen Nimbus und ein verziertes, goldumrandetes Maphorion. Die roten Schuhe schauen unter der langärmeligen, dunkelblauen Tunika hervor. Rechts neben ihrem Kopf ist ihre Abbrüviatur zu lesen. Der Hintergrund von Christus und der Theotokos bildet ein hellbrauner, kahler Erdboden, aus dem drei kleine Bäume wachsen. Links im Bild wechselt dieser in einer diagonalen, schwungvollen Linie in einen dunkelblauen Horizont. Links von Christus stehen zwei kleiner dargestellte Engel vor der dunkelblauen Fläche als Halbfiguren, beide wenden sich in Proskynese mit verhüllten Händen rechts zu Christus. Ebenfalls vor dem dunkelblauen Grund steht eine Inschrift geschrieben. Die erste Linie ist IC XC und die zweite:

Ο`ΑΝΑΠΕCΩΝ.

Zwischen den Engeln und einem Bäumchen ist eine Vase gestellt, welche reich dekoriert ist und eventuell – wie die zeitgenössischen Realia auf dem Altar – aus Metall bestehen könnte.⁷⁶⁵ Neben dieser liturgischen Konnotation gibt das Objekt eine Referenz auf das Hl. Geschirr des Tempels.⁷⁶⁶ Auffällig ist ferner die spiegelverkehrte Abbildung des Christusknabens.⁷⁶⁷ Ein praktischer Grund ist die möglichst optimale Ausnutzung des unregelmässigen Feldes. Gewichtiger aber ist der symbolische Grund: Die Spiegelung wurde durch die somit erreichte ideale Nähe und das Hinwenden Christi zum Hauptportal bzw. zu Jakob – der rechts oberhalb vom Kopf Christi auf der Konsole als Brustbild porträtiert ist – motiviert. Der Prophet präsentiert mit beiden Händen eine geöffnete Buchrolle (Abb. 41):

CMNOCΛE
ONTOCIOYΔAK
βΛCCTOYVIEMOY
ANEBHC ANA
ΠECΩNEKOI

762 Das zusätzliche Kissen kommt relativ selten vor. Ein weiteres Beispiel ist das Kissen unter dem Kopf des Anapesons in der Panteleimonkirche in Prodromi (zweites Viertel 14. Jh., Abb. 39).

763 Xyngopoulos 1973, 23.

764 Xyngopoulos 1973, 70, Abb. 23; Strati 1989, 59, Abb. 35. Das bedeutet nicht, dass diese beiden Malereien zeitgleich sind, sondern dass sich wahrscheinlich eine Malerei an der anderen orientierte. Die Malereien in der Nikolaoskapelle gehören in die zweite Hälfte des 14. Jhs. Auch der Hl. Terentios in der Nikolaoskapelle trägt ein ähnliches Oberkleid. Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 182.

765 Xyngopoulos 1973, 24. Ein- oder zweihenklige Vasen sind auch bei der Göttlichen Liturgie oder bei der Apostelkommunion wiedergegeben, etwa in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 86). Siehe Kapitel 6.4.2.

766 Das Geschirr des Tempels wird bei Ex. 16:33–34 beschrieben. Beispiele: im Parekklesion der Chora in Konstantinopel (Underwood 1966, 229–30, Abb. 232), im Narthex der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 54) oder in der Hodegetria in Peć (nordwestliches Kompartiment, Wölbung).

767 Neben Serres gibt es nur zwei weitere Beispiele: In der Trinitätskirche in Resava stützt der Christusknabe seinen Kopf ebenfalls in die linke und nicht in die rechte Hand. Dadurch blickt er zum Stifter (Abb. 30, 34, 57). Im Hilandarkloster bewirkt die umgekehrte Liegeposition, dass der Anapeson zum Bema gedreht ist.



70 Serres, Johanneskirche. Exonarthex, östliche Südwand, Hl. Elija. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Serres).

ΜΗΘΩΣΛΕ
ΩΝΚΩΙ ΩΣ
ΣΚΥΜΝΟΤΙΣ
ΕΓΕΡΕΙΩΥΤΟΝ
ΟΥΚΕΚΛΕΙΨΕΙ
ΩΡΧΩΝΕΖΙΟΥΩ
ΚΗΟΥΜΕΝΟΣ
ΕΚΤΩΝΜΡΩΝ
ΥΟΤΕΩΣΩΝΕΛΗ
ΩΠΟΚ
ΤΟΥ

Die lange Inschrift umfasst zwei Verse aus der Genesispassage 49, nämlich 9–10, wobei der Vers 10 auf die Herrschaft Juda referenziert. Diesen vorangestellt steht σκύμνος λέοντος Ἰουδα· ἐκ βλαστοῦ, υἱέ μου, ἀνέβης («Du bist ein Löwenwelpen. Du bist aus einem Spross gewachsen»). Mit dem Hinweis auf die Offenbarung Jesajas (Jes. 11:1) wird besonders die Prophezeiung der messianischen Ankunft vermittelt.⁷⁶⁸ Aufgrund der topographischen und inhaltlichen Kongruenz drängt sich die Relation von Jakob (2) zum Anapesonbild auf. Stilistisch sind die beiden Bilder indes unterschiedlich. Die Darstellung von Jakob wurde später ausgeführt, gehört aber noch an das Ende des 14. Jhs.⁷⁶⁹ Ungeachtet der initialen Ausführung dürfen die beiden Darstellungen als eine Einheit verstanden werden.⁷⁷⁰ Jakob wendet sich nicht gegen die Mitte zu Christus Antiphonetes (11), sondern zum Anapesonbild hinunter. Ihm als Pendant ist auf der anderen Seite der Türe Jesaja (13) mit einer offenen Buchrolle in der erhobenen linken Hand mit dem Lukastext 4:18–20⁷⁷¹ gegenübergestellt.⁷⁷²

Folgende Szenen liefern für den Kontext im Exonarthex weitere interessante Referenzen. So ist im Osten neben der Türe an der Südwand die Speisung des Propheten Elija durch den Raben abgebildet (1 Könige 17:1–7, Abb. 70).⁷⁷³

Stilistisch wird die Malerei in die Zeitspanne zwischen 1360 und 1380 gesetzt.⁷⁷⁴ Diese Episode in der Wüste wird nur äusserst selten und meistens im Narthex veranschaulicht.⁷⁷⁵ Der

768 Zur Interpretation: Harl 1986, 308. Dieser alttestamentliche Verweis bildet einen integralen Bestandteil des Ritus des *Epitaphios Threnos*.

769 Xyngopoulos 1973, 18, Abb. 16.

770 Todić 1994, 141, 144. Er bezieht Jakob ebenfalls auf das Anapesonbild.

771 Lk. 4:18–20: «Der Geist des Herrn ist auf mir, weil er mich gesalbt hat; er hat mich gesandt, den Armen frohe Botschaft zu verkünden, zu heilen, die zerbrochenen Herzen sind, Gefangenen Befreiung zu predigen und den Blinden, dass sie wieder sehend werden, Zerschlagene in Freiheit zu setzen; zu predigen das angenehme Jahr des Herrn. Und er rollte das Buch zusammen und gab es dem Diener wieder und setzte sich, und aller Augen in der Synagoge waren auf ihn gerichtet». Diese Perikope (Lk. 4:18) steht auch auf dem offenen Buch, das Christus im Tempel hält. Diese Darstellung findet sich z. B. an der Westmauer in der Pantanassakirche in Mistra über dem Christus Anapeson. Spieser 2013, 181–82, Abb. 3. Damit ist auch für Serres anzunehmen, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Anapeson und Jesaja mit dem Tempelbild auf der Südfläche der Ostwand gibt. Die Übermalung des Tempelbildes gehört ins 19. Jh., die aktuellen Themen sind identisch mit den originalen.

772 Xyngopoulos 1973, 18–19, Abb. 16.

773 Xyngopoulos 1973, 22–23, Abb. 22. Er notiert fälschlicherweise, dass sich die Abbildung auf der Südwand links neben der Türe befindet.

774 Strati 1989, 58.

775 Tomeković 1988a, 148–52; Gerov 2006a, 148–50. Gerov zählt weitere Parallelen dieses selten auftretenden Bildes bis ins 17. Jh. auf. Die Darstellungen in der Johanneskirche in Serres (Abb. 70) kennt er nicht. Zur Wiedergabe Elijas in der Kunst: Lucchesi Palli 1968b, 607–13; Wessel 1971, 90–93. Die häufigste Komposition mit Elija ist seine Himmelfahrt. Landesmann 2004.

Greis mit langem, auf die Schulter fallendem Haar und spitz auslaufendem Vollbart sitzt vor einer Felsöffnung gegen links und dreht seinen auf den rechten Arm gestützten Kopf über die Schulter nach rechts, wo sein Blick den Raben einfängt. Dieser hält ein Brotstück im Maul. Der mit Pelz gefütterte und gesäumte Mantel des Elias, die *Milote*, ist oberhalb der Brust mit einem Knoten zusammengebunden.⁷⁷⁶ Beidseitig des Propheten wachsen kleine Bäumchen aus dem felsigen Untergrund. Alttestamentliche Propheten repräsentieren die Tugenden des monastischen Lebens.⁷⁷⁷ Elija, der dem Ruf des Herrn in die Wüste folgte, gilt als Prototyp des asketischen Lebens und damit auch als Vorbild für die monastische Gemeinschaft.⁷⁷⁸

Auf der Westwand, wenn auch in späterer Übermalung, ist in der Rundbogennische im Süden die Kommunion der Maria von Ägypten durch Zosimas illustriert und als Pendant im Norden Pachomios und der Engel.⁷⁷⁹ Wie die Speisung des Elias verfügen auch diese beiden Episoden über eine signifikante monastische Bedeutung und werden meistens im Narthex aufgenommen. Die Vorbilder des monastischen Lebens exemplifizieren für die monastische Gesellschaft, die sich im Exonarthex traf, die hier stattfindenden Riten.⁷⁸⁰ Dabei handelt es sich, wie bereits weiter oben ausgeführt, um den *Diaklysmos*, den die Mönche im Narthex einnahmen und während dem Bittgebete vorgetragen wurden. Die Bilder sind als visuelle Äquivalenz zu den hier stattfindenden Riten konzipiert, es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der Funktion und der Bildausstattung des Raums. Im Speziellen referenziert die Wiedergabe des Pachomios mit dem Engel auf den Berg Athos, wo sie initial erscheint, bevor sie im serbischen Reich und in Griechenland verbreitet wurde.⁷⁸¹ Die Verbindung des Johannesklosters zum Berg Athos ist einfach nachzuzeichnen: Bereits der erste Gründer Ioannikos war ab ca. 1250 bis 1260 Mönch auf dem Berg Athos. Die Malereien aus dem ersten Drittel des 14. Jhs. wurden wahrscheinlich von Künstlern aus Thessaloniki ausgeführt, welche auch in den Klöstern Hilandar und Vatopedi auf dem Berg Athos tätig waren und folgerichtig auch im serbischen Reich.⁷⁸² Ab 1345 ist die Vorbildfunktion des Athos aufgrund der hohen aristokratischen serbischen Herrscher und Stifter des Klosters zu konstatieren, welche vorher als Sponsoren auf dem Berg Athos auftraten. Unter ihnen ist Jelena Uglješa – wie bereits weiter oben ausgeführt – explizit als Sponsorin von mehreren Objekten im Hilandarkloster bekannt. Bezeichnend ist, dass in Serres dieselben Stifterporträts erscheinen wie in Lesnovo (Abb. 52): Stefan Uroš IV. Dušan und seine Familie. Das Anapesonbild wurde gemalt, als die Kirche zum serbischen Reich gehörte, die Ausführung und Kontextualisierung beweisen allerdings eine homogene Gruppe. Die unifizierte Liturgie resultiert in identischen Lösungen.

Das Anapesonbild (1) flankiert im Exonarthex die Eingangstüre zum Esonarthex, über welcher der Christus Antiphonetes platziert wurde (Abb. 69). Der von ihm präsentierte Text (Mt. 11:28–29)⁷⁸³ fordert den Gläubigen auf einzutreten und präzisiert, dass derjenige, wer ihm nachfolge, Ruhe finden werde. Damit weist er konkret auf den Esonarthex, wo die Ruhestätte der Stifter liegt. Diese Sinnebene wird ferner mit dem Anapesonbild neben dem Antiphonetes

776 Dieses Gewand trägt der Prophet ebenfalls, wenn er mit offener Schriftrolle stehend porträtiert wird. Papamastorakis 2001, 197–200.

777 Krueger 2010, 199–221. In den vom Autor untersuchten Texten wird ersichtlich, dass ein Patriarch, ein Prophet oder auch ein König die monastischen Tugenden hervorheben kann: Gehorsamkeit, Gastfreundschaft, Stille und Bescheidenheit.

778 Die Speisung durch den Raben kommt auch in den Dekorationen der Refektorien auf dem Berg Athos vor. Lucchesi Palli 1968b, 608.

779 Xyngopoulos 1973, 22–23, 74–75, Abb. 22.

780 Schroeder 2012, 117–34.

781 Gerstel 2003, 232–33; Tomeković 2011, 34–45, 232.

782 Djordjevic/Kyriakoudis 1983, 188–98; Strati 1989, 57–58, 163. Siehe Kapitel 6.1.5.

783 Mt. 11:28–29: «Kommt her zu mir, alle, die ihr müselig und beladen seid, ich will euch erquicken. Nehmt auf euch mein Joch und lernt von mir, denn ich bin sanftmütig und von Herzen demütig, so werdet ihr Ruhe finden für eure Seelen». Dieser Text war für die Durchgänge beliebt. So wird er auch öfters vom Christus Pantokrator gehalten, der als Pendant zur Paraklesis auftritt: Djordjević/Marković 2000/01, 40–41; Kalopissi-Verti 2006a, 120.



71 Mistra, Peribleptos. Naos, Kuppel. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

visualisiert. So ergibt sich ein kohärentes und dennoch polyvalentes Programm im Exonarthex, das während mehreren Jahrhunderten von Gelehrten konstruiert wurde. Von Wichtigkeit ist ausserdem die Tatsache, dass das Typikon dieses Klosters in den grossen Zügen die Reform des Evergetisklosters übernommen hat.⁷⁸⁴ Im Typikon des 11. Jhs. ist bereits der Ritus des *Epitaphios Threnos* fassbar, der somit für das Kloster in Serres auch vorauszusetzen ist und bei dem, wie gesehen, der Christus Anapeson eine integrale Rolle einnimmt. Das Bild wurde zudem bewusst als einziges an der Ostwand des Exonarthexes von den serbischen Regenten angebracht, die sich gleichzeitig im Esonarthex als Stifter inszenierten. Durch seine ungewöhnliche Richtung gegen rechts weist der Anapeson auf das Portal zwischen den beiden Vorhallen und somit in die Richtung der Stifter. Offensichtlich waren die Fürbitten für die Stifter, die beim Ritus des *Epitaphios Threnos* gesprochen wurden, die Motivation für diese Konzeption.

6.3.4 Mistra, Peribleptos (drittes Viertel 14. Jh.)

Am südöstlichen Ende der städtischen Befestigungsmauer in Mistra wurde das Katholikon des Klosters Peribleptos im dritten Viertel des 14. Jhs. in einen Felsen wohl über einem frühchristlichen Heiligtum gebaut.⁷⁸⁵ Die unregelmässige, nicht rechteckige Architektur folgte zwangsläufig den Gegebenheiten der Felsenhöhlung.⁷⁸⁶ Auch befindet sich der Haupteingang aufgrund der Topographie auf der Südseite. Der Bau gehört, wie die Kirche der Hagia Sophia in Mistra, zum sog. einfachen Zweisäulen-Typus der Kreuzkuppelkirche, wobei der westliche Arm verlängert ist und eine steile Proportionierung erreicht wurde. Zur Klärung der Gründung tragen weder Dokumente noch Inschriften bei, doch lässt die architektonische Nähe zur Hagia Sophia in Mistra eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jhs. vermuten.⁷⁸⁷ Diese Annahme wird durch eine über dem Haupteingang des Klosters angebrachte Steinplatte bekräftigt, die bekrönte Löwen zwischen einer Reihe von Lilien zeigt.⁷⁸⁸ Daraus lässt sich schliessen, dass die Stifter der Kirche der erste Despot von Mistra, Manuel Kantakouzenos (1349–1380), und seine Frau Isabelle de Lusignan waren. Viele dieser Embleme fielen allerdings einer *Damnatio Memoriae* durch die Paläologen zum Opfer.⁷⁸⁹ Im Inneren der Kirche ist in einer Nische auf der Westwand ein stehendes Stifterpaar dargestellt.⁷⁹⁰ Sie halten zwischen sich das Modell der Kirche und werden von der Theotokos sowie Christus gesegnet, die über ihnen erscheinen. Fehlende Beischriften verunmöglichen die Identifikation des Stifterpaares. Das Bild gehört in eine zwei-

784 Jugie 1937, 25–69; Guillou 1955; Thomas 1997, 246–60; Bakirtzis 2006, 50–52.

785 Chatzidakis 1981, 73–89; Sinos 1999, 433. Zur Restaurierung der Kirche: Sinos 2009a, 175–88.

786 Es können drei architektonische Phasen unterschieden werden, wobei die ersten beiden chronologisch sehr nahe sind, und die dritte Phase ins Jahr 1714 gehört: Louvi-Kizi 2003, 101–03, Abb. 2.

787 Dufrenne 1970, 13–18. Die Hagia Sophia wurde vom Despoten Manuel Kanakouzenos (1349–1380) errichtet.

788 Dufrenne 1970, 13; Sinos 1999, 434; Sinos 2009a, 181–88; Louvi-Kizi 2003, 105–08, Abb. 6–8. Die Krone des Löwen ist auf dem detaillierteren Foto Abb. 7 zu erkennen. Den Löwen sowie die Lilie trug die Familie der Lusignan in ihrem Wappen.

789 Kalopissi-Verti 2013, 234–35.

790 Louvi-Kizi 2003, 113–15, Abb. 18–19.

te Phase der Ausmalung, nachdem neue Stifter nach der Kantakouzenos-Familie im Kloster Peribleptos tätig waren. In der Forschung wird das Paar mit dem lokalen Fürst Leon Mavropappas und dessen Frau identifiziert, dessen Monogramm im Eingang des post-byzantinischen Narthex platziert wurde.⁷⁹¹ Das Stifterbildnis befindet sich in unmittelbarer räumlicher Verbindung zur Anastasis, aus der sich eine soteriologische Bedeutung erschliessen lässt.⁷⁹² Es handelt sich um die Kombination eines Widmungsbildes mit einem Memorialporträt. In engem Kontakt findet sich zudem die Darstellung der Vision des Petrus von Alexandria, die hier eine polyvalente Bedeutung aufzeigt. Petrus fungiert als Verteidiger der wahren orthodoxen Lehre sowie als Zelebrant, der daran erinnert, dass kein Unwürdiger zur Feier der Eucharistie zugelassen wird.⁷⁹³ Beide Aussagen dokumentieren die Stifter als Anhänger des orthodoxen Glaubens und damit ihren berechtigten Anspruch auf Erlösung.

Die gut erhaltenen Fresken sind von ausserordentlicher Qualität. Stilistisch sind die sorgfältig modellierten Figuren und die genaue Wiedergabe der detaillierten Hintergrundelemente charakteristisch. Die Forschung ist sich einig, die Ausmalung der Kirche in die Jahre zwischen 1370 und 1380 anzusetzen.⁷⁹⁴ Der Christus Pantokrator ist im Zentrum der Kuppel in einem Medaillon platziert (Abb. 71).⁷⁹⁵

Das Feld darunter ist mittels gemalter Säulen in acht Zonen unterteilt. In der östlichen Zone sind zwischen zwei proskynierenden Engeln eine Hetimasia und in der westlichen die Theotokos abgebildet. In den restlichen sechs Zonen befinden sich jeweils zwei Propheten. Über jedem Prophetenpaar erscheint jeweils ein Seraph oder ein Tetramorph. Im Register des Tambours stehen weitere acht Propheten zwischen den Fenstern. Die Attribute der Propheten⁷⁹⁶ symbolisieren Marienallegerien und die biblischen Passagen auf ihren offenen Rotuli paraphrasieren den Hymnos: «Aus der Höhe haben Propheten dich verkündet».⁷⁹⁷ Dieser kündigt das Kommen Marias an und richtete sich an die Theotokos als die Trägerin der Inkarnation.⁷⁹⁸ In den Zwickeln der Kuppel sind die Evangelisten dargestellt. Konventionell ist die Auswahl der Szenen des Festtagszyklus auf den Tonnengewölben und den Tympana.⁷⁹⁹ Hinzu kommen zwei



72 Mistra, Peribleptos. Südwand, mariologischer Zyklus. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

791 Louvi-Kizi 2003, 102, 105–16; Schnitzer 1996, 255–56; Kalopissi-Verti 2013, 235. Bestimmt handelt es sich um Angehörige einer Familie, die dem Haus der Kantakouzenen oder Lusignan nahestand.

792 Schnitzer 1996, 248–55.

793 Babić 1969, 136; Walter 1982, 213–14; Altripp 1998, 165–68; Schnitzer 1996, 257–61; Koukias 2011, 63–71.

794 Kalopissi-Verti 2013, 234–35.

795 Dufrenne 1970, 14, 21–23; Sinos 1999, 510–14.

796 Vier Propheten halten Gegenstände mit monochromen Medaillonporträts der Gottesmutter: Aaron mit dem blühenden Stab, Gideon mit dem Vlies, Moses mit dem Krug und dem brennenden Dornbusch und Daniel mit dem Felsen.

797 Rhoby 2009, 246–57, 483–85, n. 159–70; Gerstel 2019, 100–01.

798 Mouriki 1970, 217–51; Gounaris 1987, 27–39; Papamastorakis 2001, 12–13; Kalopissi-Verti 2013, 234; Studer-Karlen 2019, 117–24.

799 Zum Bildprogramm: Dufrenne 1970, 14, Schema XVIII a/b, planches 29–30; Sinos 1999, 510–11. In weiteren Kirchen in Mistra besetzen dieselben Szenen analoge Positionen, wobei besonders die Tonnengewölbe der Kreuzarme für die Festtagsszenen reserviert sind.

sekundäre Zyklen, die sich in den unteren Wänden und Gewölben der Kirche ausbreiten. Einer ist der Passion Christi und der zweite der Theotokos gewidmet (Abb. 72).⁸⁰⁰

Die Szenen beider Zyklen werden mit ausführlichen Inschriften begleitet, welche aus dem Protevangelium von Jakobus bzw. aus den Evangelien stammen.⁸⁰¹ Das unterste Band wird von Heiligenfiguren eingenommen.⁸⁰² Das Bildprogramm im Bema zeichnet sich durch seine liturgische Bedeutung aus, das sich ausgehend von der Hauptapsis in die Pastophorien ausbreitet.⁸⁰³ In der Kalotte der Hauptapsis thront die Theotokos über der Darstellung des Amnos, der von zwei Engeln mit Rhipidia und Johannes Chrysostomos und Basil dem Grossen verehrt wird.⁸⁰⁴ Die Kommunion der Apostel auf der Nord- bzw. Südmauer sowie zwei alttestamentliche Szenen – die drei Jünglinge im Feuerofen im Süden sowie das Abrahamsopfer im Norden – kompletieren diese Darstellung.⁸⁰⁵ Auf dem Tympanon über der Konche erscheint die Philoxenie des Abrahams zwischen zwei Propheten. Einer der frühesten Darstellungen des Grossen Einzugs mit dem Epitaphios, den einige der Engel über ihren Köpfen zum Altar tragen, befindet sich in der Prothesis dieser Kirche.⁸⁰⁶ Diese Prozession widerspiegelt realistisch die irdische Liturgie und ist ein zeitlich früherer Beleg als die schriftliche Beschreibung des Göttlichen Einzugs durch Simeon von Thessaloniki zu Beginn des 15. Jhs.⁸⁰⁷ Die Engel reflektieren im himmlischen Einzug die weltlichen Normen und der Einzug symbolisiert das Kommen des Reiches Gottes. Die Lage des Freskos in der Prothesis unterstreicht, dass es sich um eine parallele Himmlische Liturgie handelt; die irdischen Diakone und Priester haben ihre Prozession direkt darunter begonnen, woraus eine mimetische Beziehung zwischen den bewegten Körpern der Zelebranten und den ruhenden Körper des Freskos entsteht. Anstelle des Cherubikos Hymnos, der während des Grossen Einzugs gesungen wird, wird hier ein Legende gewählt, welche nur einmal pro Jahr, nämlich am Ostersonntag intoniert wurde.⁸⁰⁸ Darin werden die Gläubigen aufgefordert, während der Prozession ehrfürchtig zu stehen.⁸⁰⁹ In der Apsiskalotte der Prothesis wird die Trinität dargestellt: In der Konche thront Gottvater zwischen zwei Cherubim, unter dem die Taube schwebt, und darunter zelebriert Christus als Hohepriester unter einem Ziborium die Hl. Liturgie, auf die sich die Engel-Diakone des Einzugs beziehen.⁸¹⁰ Die hier visualisierte Trinität wird beim Ritus der Vorgeweihten Gaben angerufen.⁸¹¹ Unter Christus als Priester ist das seltene Bild des Schmerzensmanns gezeigt.⁸¹² Dieses setzen bereits Millet und Ștefănescu mit dem Offizium der Prothesis sowie mit jenem des Karsamstags in Bezug.⁸¹³ Das relevante Troparion Ἐν τὰ φω σωματικῶς,⁸¹⁴ welches der Diakon am Ende des Prothesisritus und der Priester während des

800 Dufrenne 1970, 14–16. Zu den Szenen der Kindheit der Theotokos: Lafontaine-Dosogne 1992, 50. Es handelt sich bei diesem mariologischen Zyklus mit 25 Szenen um den grössten bekannten in der byzantinischen Kunst.

801 Gerstel 2019, 94–101. Die Episode mit Josef von Arimathäa, der Pontius Pilatus nach dem Körper von Jesus fagt, wird beispielsweise mit Joh. 19:38 begleitet.

802 Im Nordosten handelt es sich um Eremiten und Mönche. Tomeković 1988b, 312–13; Tomeković 2011, 281.

803 Dufrenne 1970, 16, 23; Ševčenko 2006b, 137.

804 Dufrenne 1970, 25.

805 Dufrenne 1970, 14, Abb. 60, 63; Tomeković 1988b, 318; Studer-Karlen 2019, 124–28.

806 Millet 1910, Taf. 113, 1; Ștefănescu 1936, 73–77; Dufrenne 1968, 297–310; Dufrenne 1970, 14, 33, Schema XVIII a/b, planches 29–30, Abb. 62; Schellewald 2013, 328–29; Marinis 2021, 255–56, 265.

807 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de divino templo*, PG 155, col. 728AB. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 248–49. Zum Text: Schulz 1980, 193–94. Der Zug der Engel auf der Nordwand korrespondiert mit den Ausführungen von Simeon von Thessaloniki. Dufrenne 1970, 33; Woodfin 2010, 313; Schellewald 2013, 329.

808 Taft/Parenti 2014, 191–97.

809 Marinis 2021, 265–66.

810 Dufrenne 1972, 30–31, Abb. 7; Tomić Đurić 2015, 130.

811 Ștefănescu 1936, 46; Walter 1982, 232–38.

812 Millet 1910, Taf. 115; Dufrenne 1968, 297–310; Dufrenne 1970, 14, 26, 53.

813 Millet 1916, 486–88; Ștefănescu 1936, 45–55; Dufrenne 1968, 298.

814 Millet 1916, 487–48.



73 Mistra, Peribleptos. Diakonikon. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

Einzugs rezipiert, wurde auch in der Liturgie des *Pentekostarion* verlesen. Dies akzentuiert die doppelte Realität des Todes und der Auferstehung Christi, die der Schmerzensmann symbolisch projiziert.⁸¹⁵ Das Programm ist auf die Visualisierung der Riten ausgelegt. Die frühesten Wiedergaben des Prothesisritus werden allerdings bereits seit dem 11. Jh. angenommen.⁸¹⁶ Das Bildprogramm korreliert mit Textpassagen des liturgischen Kommentars zum Grossen Einzug des Nikolaos Kabasilas, die insbesondere die differenzierten Funktionen umschreiben, die Christus zukommen.⁸¹⁷

Das Bildprogramm in der Prothesis ist mit jenem im Diakonikon gekoppelt.

Im Diakonikon sind im mittleren Register sechs Szenen aus dem Zyklus der Theotokos dargestellt: Der Rat der Hohepriester (6), das Gebet des Zacharias (7), das Zusammentreffen der Werber (8), die Werber bringen ihren Stab (9), der Hohepriester betet vor den Stäben (10), die Wahl des Josefs (11). Darunter befindet sich ein Fries mit vier Büsten von Bischöfen (15), zwei auf jeder Seite des zentralen Fensters, und jeweils drei weitere an den Wänden. Im untersten Teil des Diakonikons sind erneut Bischofsfiguren, stehend dieses Mal, ein Diakon und eventuell auch Asketen aufgenommen. Die mittleren, das Fenster flankierenden Bischöfe beugen sich hinunter zu einem unter dem Fenster dargestellten Altar.⁸¹⁸ Sie verstärken den eucharistischen Charakter des Programms. In der Konche des Diakonikons wurde das Anapesonbild (1) platziert und an der Stirnwand das Mandylion (2, Abb. 73).

Das Mandylion (2) wird besonders im Apsisbereich visuell häufig mit Bildern, die mit der Inkarnation oder der Opfergabe assoziiert werden, verknüpft.⁸¹⁹ Zudem verweist die realistische Wiedergabe des Tuches auf den Epitaphios und den relevanten Ritus. Das Mandylion an der Stirnwand wird in räumlicher und inhaltlicher Verbindung zum Anapeson (1) in der Nische platziert.⁸²⁰ Die Repräsentationen des Mandylions sowie des Anapesons ergänzen sich und verstärken gleichzeitig die dogmatische und eucharistische Bedeutung des Bildprogramms. Im korrespondierenden Tonnengewölbe sind drei Szenen aus der Passionsgeschichte dargestellt: die Verleugnung Petri (12), der Weg zum Golgota (13) und die Anbringung ans Kreuz (14). Dem narrativen Zyklus der Passion wie demjenigen der Marienszenen verleiht das Anapesonbild eine liturgische Konnotation und fungiert als Bindeglied der sekundären Szenenfolgen. Indem zwei eigentlich isolierte Programmeinheiten miteinander gekoppelt werden, erhalten die Bilder eine polyvalente Wertigkeit, bei der besonders die Inkarnation bzw. das Opfer forciert werden. Die hier dargestellten Passionszenen stellen alle das Kreuz und die mariologischen Szenen die Jungfrauschaft der Theotokos in den Mittelpunkt. An der angrenzenden Ostwand des südöstlichen Pfeilers ist über der Theotokos (16), die als Proskynetarion die Ikonostasis flankiert, die Jungfrau bei der Verkündigung (3) angebracht. Darüber im Tonnengewölbe erscheint die Geburt (4). Das Bildprogramm, welches die Rolle der Theotokos für die Inkarnation exemplifiziert, wird mit symbolischen Bildern, die zahlreiche kontextuelle Sinnzusammenhänge zur Geburt, zum Tod und zur Auferstehung herstellen, komplettiert.

815 Dufrenne 1968, 300–01; Belting 1981, 251–63; Egger 1998, 429–45; Conostas 2016, 18–21. Das Bild kombiniert mehrere narrative Momente der Passion, so Elemente der Kreuzigung, der Grablegung und der Beweinung. Zur Visualisierung des Prothesisritus in der Apsis des Markovklosters: Tomić Đurić 2014, 123–28.

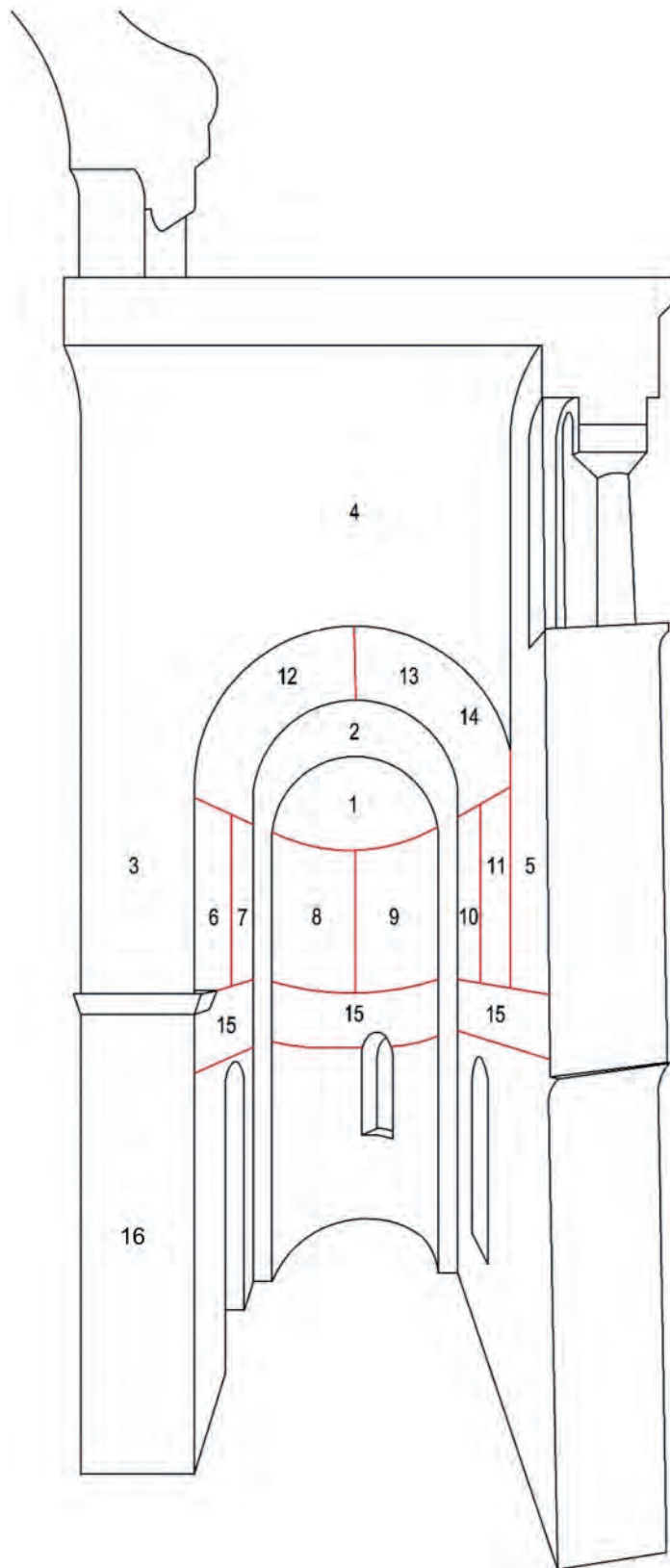
816 Der Nersessian 1960, 76–77. Besprechung dieser Darstellung im Psalter auf dem Berg Athos, Pantokrator, ms. gr. 49, jetzt in der Sammlung von Dumbarton Oaks, ms. 3, fol. 4^v.

817 Congourdeau 1989; Congourdeau 1990. Christus opfert (Priester), er wird geopfert (Schmerzensmann) und er bekommt das Opfer. Zum Bezug zwischen Text und Bild: Dufrenne 1968, 307–08.

818 Dufrenne 1970, Abb. 64, Plan VII; Dufrenne 1972, 30–31.

819 Gerstel 1999, 68–77; Hadermann-Misguich 2005b, 225–26; Ševčenko 2006b, 136. Das Mandylion wird oft zwischen den Protagonisten der Verkündigung dargestellt, beispielsweise in der Nikolaoskirche in Ziros auf der Ostwand der Steinikonostasis.

820 Pallas 1965, 196. Er betrachtet die Darstellung des Mandylions und des Anapesons als gleichbedeutend.



- 1: Christus Anapeson (Abb. 27, 73)
- 2: Mandylion (Abb. 73)
- 3: Theotokos (Verkündigung)
- 4: Geburt Christi
- 5: Kreuzigung
- 6: Rat der Hohepriester
- 7: Gebet des Zacharias
- 8: Zusammentreffen der Werber
- 9: Die Werber bringen ihren Stäben
- 10: Der Hohepriester betet vor den Stäben
- 11: Wahl des Josefs
- 12: Verleugnung Petri (Abb. 73)
- 13: Weg zum Golgotha (Abb. 73)
- 14: Anbringung ans Kreuz (Abb. 73)
- 15: Medaillons mit Büsten von Bischöfen
- 16: Theotokos (Proskynetarion)

Plan 6: Mistra, Peribleptoskirche (3. Viertel 14. Jh.), Ansicht des Diakonikons. Dufrenne 1970, planche 22. (Ziffern: Manuela Studer-Karlen).

In der Konche des Diakonikons liegt Christus Emmanuel auf eine Matratze gebettet (Abb. 27, 73).⁸²¹ Die Matratze ist bis auf die beiden dunkleren Enden weiss und mit demselben Ornament verziert wie die weisse Tunika von Christus. Um seinen Körper ist zusätzlich ein dunkler Mantel geschlungen. Von den Beinen sind nur die nackten Füße zu sehen. Christus stützt seinen Kopf auf seinen rechten, angewinkelten Arm. Christus Emmanuel hat einen Kreuznimbus und offene Augen. Hinter Christus ist eine Architektur in Form einer Hausfassade mit Fenstern zu sehen. Im oberen Teil des Bildes wachsen Bäume.⁸²² Von jeder Seite kommt je ein Engel auf Christus zu, beide halten Passionsinstrumente in ihren Händen. Der Engel links im Bild präsentiert ein langes Doppelkreuz und der andere in einer Vase einen Stab sowie eine Lanze. Inschriften sind über den beiden Engeln zu lesen: links «Michael» und rechts «Gabriel». Die Anwesenheit von Gabriel impliziert einen Bezug zur Geburt bzw. zur Inkarnation.⁸²³

Das symbolische Programm des Diakonikons, welches insbesondere die Inkarnation Christi und das Mysterium des Kreuzes betont, ist mit demjenigen in der Prothesis in Bezug zu setzen.⁸²⁴ Während Christus als Schmerzensmann den Opfergedanken konkretisiert, beleuchtet Christus als Anapeson die Inkarnation und verweist bereits auf seinen Opfertod am Kreuz. Die Bilder antworten auf die verschiedenen, während den Offizien verlesenen Passagen und sind in eine umfängliche, symbolische und rituelle Relation gesetzt. Die Bilder in der Prothesis wie auch jene im Diakonikon konkretisieren den hier stattfindenden Ritus.

6.3.5 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos (letztes Viertel 14. Jh.)

Die dem Hl. Nikolaos geweihte Kirche⁸²⁵ befindet sich ausserhalb des kleinen Dorfes Theologos in Achragias⁸²⁶ in Lakonien (Peloponnes).⁸²⁷ Das ursprüngliche Katholikon eines Klosters⁸²⁸ ist eine eingeschriebene Kreuzkuppelkirche mit einem dreigeteilten Ostabschluss (6,58 m x 8,37 m, ohne Apsis) und hervorgehobenen Kreuzarmen.

Die südliche Aussenwand ist mit vier blinden Arkaden geschmückt, in deren Zentrum der Eingang platziert ist. Im Inneren der Kirche an der Nordseite des Naos befindet sich direkt neben dem Templan eine blinde Arkade, in der der Hl. Nikolaos thronend besonders hervorgehoben wurde (1, Abb. 74).⁸²⁹

821 In der Literatur gibt es zahlreiche, nicht spezifizierte Verweise auf die eucharistische Verbindung des Bildes aufgrund des Anbringungsortes. Dufrenne 1970, 15, 33, 53; Todić 1994, 149–50; Velmans 1999, 292–93.

822 Dufrenne 1970, 54. Der architektonische und vegetale Rahmen verweist auf das paradiesische Königtum.

823 Der Engel ist bei der Anapesonszene relativ selten inschriftlich bezeichnet. Weitere Beispiele befinden sich in der Erzengelkirche in Lesnovo (nur Gabriel, Abb. 21) und in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88).

824 Dufrenne 1972, 31, Abb. 7.

825 Dr. Panagiotis Perdikoulis danke ich für seine wertvolle Hilfe vor Ort.

826 Kalopissi-Verti 2012, 263. Kalopissi-Verti gibt die interessante Information, dass das Toponym auch auf den Familiennamen der Landbesitzer oder Kirchengründer (und somit eventuell des unbekanntes Stifters) dieser Kirche verweisen könnte, da der Familienname 'Αχραδάς in spätbyzantinischer Zeit hier oft vorkommt (PLP, n. 1715, 91408, 91409) wie auch 'Αχλαδάς (PLP, n. 1705, 91407, 93141).

827 Allgemein zum ikonographischen Programm der Kirchen in Lakonien, ohne die Nikolaoskirche zu behandeln: Chassoura 2002. Die Kirche wird nur sehr kurz genannt, allerdings ohne das Anapesonbild zu erwähnen, in: Nagatsuka 1994, 11, 72–73.

828 Teile des Klosters haben sich bis zu einer Höhe von 2–3 m erhalten, darunter eine massive Umfassungsmauer. Einige Räumlichkeiten konnten identifiziert werden, beispielsweise die Zellen, ein Depot und ein Turm. Cavanagh 1996, 348–50, Abb. 24.20–24.21. In dieser Gegend gab es eine Vielzahl monastischer Anlagen, z. B. zur Sofronis-Schlucht: Kappas 2011, 255–337 (für Achragias, 303, Abb. 48–51).

829 Aktuell ist die Kirche dem Hl. Nikolaos aus Bounena geweiht. Aber wahrscheinlich betraf die initiale Konsekration den Hl. Nikolaos von Myra, der als thronender Bischof neben dem Templan dargestellt ist

Über ihm im Tympanon wurde eine detaillierte Koimesis (35) angebracht. Genau gegenüber liegt der Südeingang; die Türe im Westen, welche von Zosimas (37) und Maria von Ägypten (36) flankiert wird, wurde zu einem späteren Zeitpunkt zugemauert.⁸³⁰ Die Kirche hat noch einen grossen Teil ihrer qualitätvollen originalen Reliefs erhalten, so vor allem über dem Eingang im Süden. Aber auch im Innenraum der Kirche überdauerten Reliefs des Epistyls der Haupt- wie auch der Nebenapsiden. Diese fein gearbeiteten Reliefs zeigen eine grosse Abhängigkeit von Konstantinopel und vornehmlich von Mistra und wurden an das Ende des 14. Jhs. datiert (Abb. 75).⁸³¹

Die Kirche war vollständig mit Malereien geschmückt, die alle einen einheitlichen Stil aufzeigen und zwei eng zusammenarbeitenden Malern zugewiesen werden können.⁸³² Die Darstellungen sind dem «expressionistischen» Trend treu, der besonders in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. in Konstantinopel und in etlichen davon abhängigen Zentren nachzuweisen ist. Obwohl die Farben verwaschen sind, sind die sorgfältige Modellierung und die feine Ausarbeitung der langen Figuren gut zu erkennen. Reiche Architekturkulissen umgeben die Szenen. Die Fresken in Achragias zeigen vor allem viele Gemeinsamkeiten mit den Monumenten im Despotat Morea. Die Maler waren nicht nur talentiert, sondern scheinen sich auch in erster Linie mit den Malereien der Peribleptoskirche in Mistra ausgekannt haben. Mit dieser ist die Kirche in Achragias stilistisch am stärksten verwandt.⁸³³ Besonders die Ausschmückung der Kuppel lässt sich mit dem Programm der Kuppel in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 71) vergleichen.⁸³⁴ Aus diesem Grund gilt für die Fresken in Achragias eine Datierung zwischen 1370 und 1400.⁸³⁵

Am besten erhalten sind die Malereien in der Kuppel (Abb. 76).⁸³⁶

Christus Pantokrator (2) im Zenit wird umgeben von einem Fries, in dem zwei Seraphim und zwei Himmelsräder dargestellt sind. Im Osten beten zwei halbfigurige Engel die Theotokos Platytera (3) und im Westen zwei Engel eine Hetimasia (4) an. Im Tambour wechseln sich acht stehende Propheten mit den Fenstern ab. Direkt unter der Platytera sind dies die alttestamentlichen Könige David (6) und Salo-



74 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos. Naos, Nordwand, Hl. Nikolaos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

und dessen Vitaszenen im Naos erhalten sind. Drandakis 1964, 176, n. 1; Kalopissi-Verti 2012, 263–64. Der Patron der Kirche übernimmt oft die Funktion als Proskynetarion. Ćurčić 2000a, 134–60; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31.

830 Wie gesagt ist nur die Südwand der Kirche mit vier blinden Arkaden hervorgehoben, zwischen denen ein Eingang eingelassen wurde. Aufgrund dieser Akzentuierung scheint dieser Eingang von jeher der Haupteingang gewesen zu sein. Dies ist in Bezug auf das Anapesonbild wichtig, da es somit über dem Haupteingang platziert wurde.

831 Drandakis 1994, 23–31, Abb. 4–13. Einige Reliefs konnten mit jenen in Mistra in Verbindung gebracht werden, so mit denjenigen in der Apendiko sowie in der Peribleptos. Zu den Reliefs der Peribleptoskirche: Sinos 2009a, 181–88.

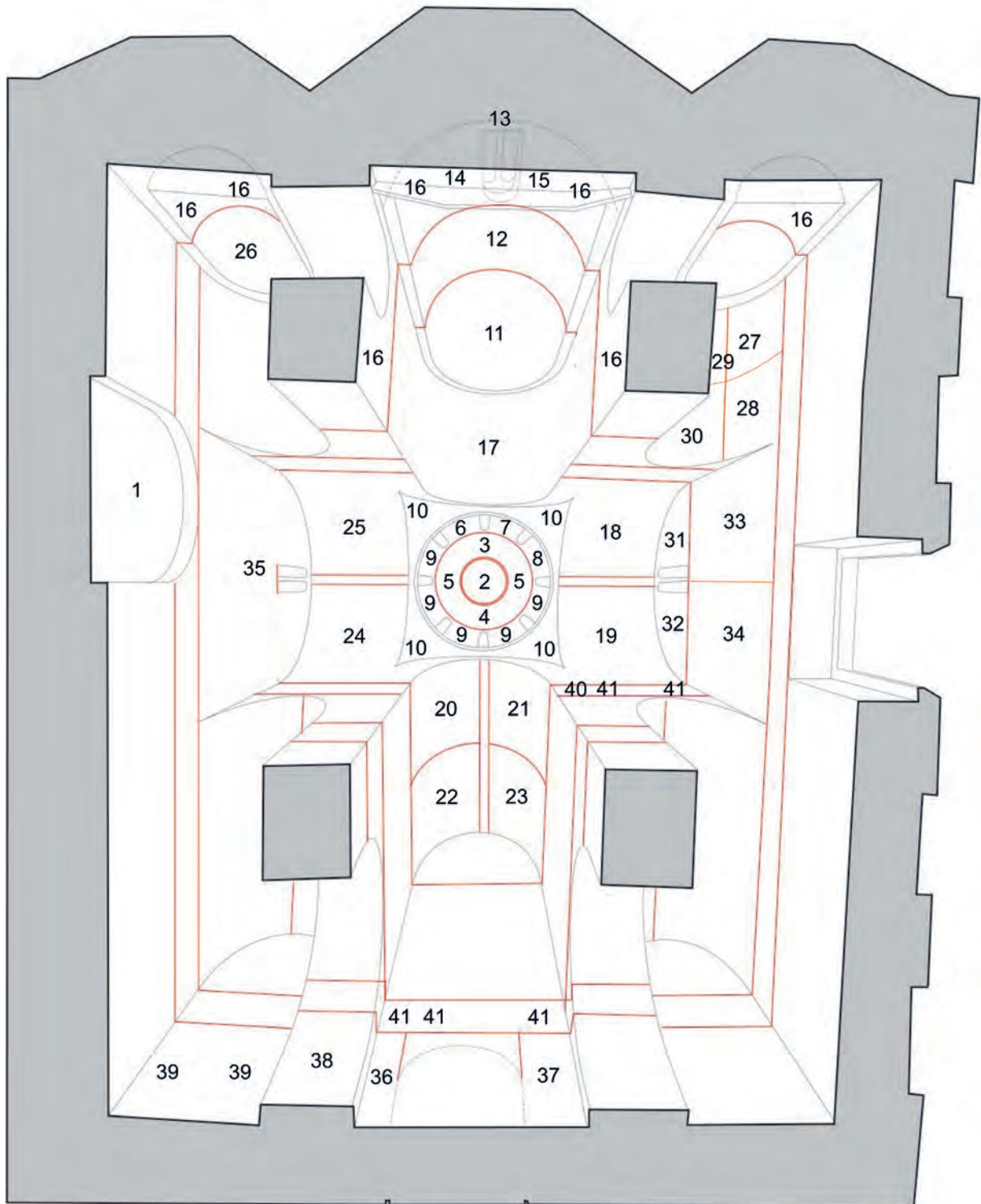
832 Kalopissi-Verti 2006b, 181–92; Kalopissi-Verti 2012, 263–73.

833 Kalopissi-Verti 2012, 270–72.

834 Papamastorakis 2001, 14, 47–48, 317–18, Abb. 52–54.

835 Papamastorakis 2001, 47, Kalopissi-Verti 2012, 263.

836 Das Bildprogramm wurde bis jetzt noch nicht vollständig publiziert. Drandakis nennt einige Szenen ohne Angaben zum Anbringungsort: die Himmelfahrt, die Geburt, die Transfiguration, die Koimesis und den Anapeson. Drandakis 1964, 176.



Plan 7: Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos (letztes Viertel 14. Jh.). Georgios Fousteris.

- 1: Hl. Nikolaos (Proskynetarion, Abb. 74)
- 2: Christus Pantokrator (Abb. 76)
- 3: Platytera zwischen zwei adorierenden Engeln (Abb. 76)
- 4: Hetimasia zwischen zwei adorierenden Engeln (Abb. 76)
- 5: Feuerräder und Seraphim (Abb. 76)
- 6: David (Abb. 76)
- 7: Salomon (Abb. 76)
- 8: Daniel
- 9: Prophet
- 10: Evangelist
- 11: stehende Hodegetria zwischen zwei adorierenden Engeln
- 12: Apostelkommunion
- 13: Melismos
- 14: Hl. Basil der Grosse
- 15: Hl. Johannes Chrysostomos
- 16: Kirchenvater
- 17: Himmelfahrt Christi
- 18: Geburt Christi
- 19: Präsentation im Tempel
- 20: Anastasis
- 21: Erweckung des Lazarus
- 22: Kreuzabnahme
- 23: Einzug in Jerusalem
- 24: Taufe Christi?
- 25: Transfiguration
- 26: Prophet (Büste)
- 27: Threnos
- 28: Frauen am Grabe Christi
- 29: Joachim und Anna
- 30: Joachim in der Wüste?
- 31: Reise nach Bethlehem (Abb. 77)
- 32: Christus Anapeson (Abb. 77, 78)
- 33: Geburt von Maria (Abb. 77)
- 34: Präsentation von Maria im Tempel (Abb. 77)
- 35: Koimesis
- 36: Hl. Maria von Ägypten
- 37: Hl. Zosimas
- 38: Mönchsheiliger
- 39: Hl. Pachomios
- 40: Heiligenbüste



75 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos. Naos, Epistyl der Hauptapsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).



76 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos. Naos, Kuppel, Christus Pantokrator, Maria Platytera und Hetimasie. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

mon (7). In den Zwickeln sind die Evangelisten (10) platziert. In der Konche der Hauptapsis steht die Theotokos zwischen zwei sich verneigenden Engeln. Im Register darunter wurde die Apostelkommunion (12) dargestellt, in deren Zentrum Christus zweimal erscheint. Darunter flankieren vier Kirchenväter (14-16) einen Melismos (13). An den Wänden des Bemas sind weitere Hierarchen aufgenommen.

Das Programm enthält auf den Tonnengewölben und auf den Wänden christologische und mariologische Szenen sowie Episoden aus dem Leben des Hl. Nikolaos. Viele der Malereien sind aber schlecht bis gar nicht mehr erkennbar, die Farben sind verwaschen. Die Tonnengewölbe der Kreuzarme präsentieren einen Festtagszyklus. Das Bemagewölbe wurde mit der Himmelfahrt (17) ausgeschmückt. Die Überwölbung der restlichen Kreuzarme wird jeweils von einem ornamentalen Streifen im Zenit in zwei Felder getrennt, wobei nur die beiden Felder auf dem Tonnengewölbe des westlichen Kreuzarms jeweils zwei Szenen aufnehmen. Dort sind auf der südlichen Seite die Lazaruserweckung (21) sowie der Einzug in Jerusalem (23) und auf der nördlichen die Kreuzabnahme (22) sowie die Anastasis (20) illustriert. Über der bereits genannten Darstellung des Hl. Nikolaos (1) sowie der Koimesis (35) auf der Wand des Nordarms wurde im östlichen Teil des Gewölbes die Transfiguration (25) dargestellt. Das westliche Pendant zur Transfiguration ist zur Gänze verloren gegangen.⁸³⁷ Gegenüber im südlichen Kreuzarm wurde im Ostteil des Gewölbes die Geburt Christi (18) visualisiert. Das Zentrum im westlichen Teil des Tonnengewölbes hat sich nicht erhalten. An den seitlichen Rändern des Feldes ist je eine Figur im Profil zu erkennen, die linke ist männlich und die rechte weiblich. Das kleine oben rechts dargestellte Ziborium setzt die Szenerie in einen Tempel. Am wahrscheinlichsten wurde hier die Präsentation Christi im Tempel (19) dargestellt. Auf der korrespondierenden Südwand über dem Eingang, der von Heiligenfiguren flankiert wird, sind zwei Szenen auszumachen (Abb. 77).

Die erste auf der östlichen Seite lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen,⁸³⁸ daneben war der Tempelgang der Maria (34) dargestellt. Darüber in der Lünette wurde östlich des Fensters die Reise nach Bethlehem (31) angebracht und auf der westlichen Seite das Anape-

837 Es lässt sich aufgrund der Narration bzw. der Szenenverteilung annehmen, dass hier wohl die Taufe Christi platziert war.

838 Da der architektonische Hintergrund der Szene noch zu erkennen ist, hat sich diese bestimmt in einem Haus abgespielt. Es könnte sich daher um die Geburt der Theotokos (33) handeln, die im mariologischen Zyklus im Diakonikon fehlt. Die Geburt sowie die Präsentation von Maria ist auf der Wand direkt unter den analogen christologischen Szenen platziert.

sonbild (32). In dieser Kirche ist das Anapesonbild in den Kontext der Szenen der Theotokos und der Kindheitsgeschichte Christi integriert.

Obwohl die Kirche nicht der Theotokos geweiht ist, kommen auf den nördlichen Gewölben des Diakonikons zwei mariologische Szenen vor. Dies entspricht zwar den zeitgenössischen Tendenzen bzw. der Glorifikation der Theotokos, verrät aber gleichzeitig aufgrund der analogen Ausschmückung in der Peribleptoskirche in Mistra deren Modellfunktion. Das Pendant zu den beiden mariologischen Szenen bilden zwei nachösterliche Episoden – Threnos (27) und Frauen am Grabe (28). Unter den Bögen zuoberst an den Wänden der Kreuzarme ist an einigen Stellen noch ein Fries zu erkennen, in welchem Büsten von Heiligen (40) und Propheten (26) platziert wurden. Im Südarml ist ein König abgebildet. Des Weiteren stehen individuelle Heiligenfiguren im untersten Register der Wände, dabei handelt es sich bei den meisten um Mönche.⁸³⁹ Dieser Teil der Kirche ist besonders stark beschädigt worden.

Drandakis stellte bereits 1964 fest, dass das Anapesonbild (32) in dieser Kirche dargestellt ist, allerdings fehlen genaue Angaben zum Anbringungsort wie auch eine Beschreibung dazu.⁸⁴⁰ Das Anapesonbild ist im westlichen Teil des Tympanons der Südwand über dem Eingang platziert. Wie oben bereits bemerkt, kann angenommen werden, dass es sich beim Südeingang seit jeher um den Haupteingang handelt. Damit ist das Bild über der Türe des Naos angebracht worden. Eine Analogie gibt es zu bekannten Beispielen wie dem Protaton- und dem Pantokrator Kloster auf dem Berg Athos (Abb. 47), der Trinitätskirche in Resava (Abb. 34), oder der Pantanassa in Mistra (Abb. 80). Der Christus Anapeson ruht aufrecht auf einer roten Matratze, seinen Kopf hat er auf die rechte offene Hand und seine Schulter geneigt (Abb. 78).

Den Kopf umgibt ein grosser, dunkler, mit einer weissen, breiten Umrandung ausgestatteter Heiligenschein. Die Augen sind offen. Christus hat seine Füsse aufgestützt, die linke Hand liegt auf seinem linken Knie. Gekleidet ist er in einen weissen, kurzärmeligen Chiton, der die Füsse nackt lässt und der mit roten Kreuzdekorationen übersät ist. Ausserdem besitzt dieser am linken Ende über dem linken Knie einen pyramidenförmigen, ornamentalen Einsatz. Die V-förmige Kragenbordüre ist ebenfalls mit einem Einsatz besonders dekoriert. Ein verziertes Band läuft um die Taille und zwei über die Schultern von Christus. Über dem Heiligenschein Christi – noch vor dem roten Hintergrund der Matratze – liest man in weisser Farbe die Abkürzung seines Namens: IC XC.

Links im Bild ist nur noch der Oberkörper der stehenden Theotokos zu erkennen, die sich zu Christus hinwendet. Ihr Nimbus berührt denjenigen ihres Sohnes. Die Hälfte ihrer Beischrift ist direkt neben derjenigen von Christus noch erhalten (ΘΥ). Am dunklen Stoff um den Kopf ist eine weisse sternförmige Verzierung zu sehen. Auffällig ist der emotionale, be-



77 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos. Naos, südlicher Arm. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

839 Drandakis 1964, 176, n. 2.

840 Drandakis 1964, 176, n. 1. Todić (Todić 1994, 137) nennt als Anbringungsort die Nordmauer und zitiert dabei Drandakis. Aber Drandakis gibt keine detaillierten Informationen zum Anbringungsort der Szene, zudem ist die Standortangabe falsch.



78 Theologos, Achragias, Hagios Nikolaos. Naos, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

drückte Ausdruck des Gesichts, der insbesondere mit den schräggestellten Augenbrauen erreicht wird. Auf der rechten Seite von Christus steht ein Engel in einer langen, weissen Robe und geschlossenen Schuhen. Der untere Teil der Figur verschwindet partiell unter der Matratze von Christus, dagegen sind die erhobenen, lobpreisenden Hände oberhalb der Matratze gemalt. An den Handgelenken ist der Abschluss der langärmeligen, dunklen Tunika zu erkennen. Die weisse Dalmatika, die er darüber trägt, weist an den breiten Ärmeln sowie an der linken Schulter rote, runde Verzierungen auf. Auch der Engel hat einen Heiligenschein. Die Szene wird vor einer landschaftlichen Umgebung inszeniert. Oberhalb der drei Figuren und unterhalb des abgerundeten Bildfeldes sind die Spitzen von zwei Bergen zu sehen. Davor bzw. über den Figuren hat der Künstler mit weisser Farbe mit grosser Sorgfalt Blätter von Gebüsch gemalt. Hinter den Bergen ist ein blauer Hintergrund zu erkennen.

Auf den Tonnengewölben sowie den korrespondierenden Wänden ist ein Festtagszyklus dargestellt. Dabei fällt auf, dass mit den Geburtsbildern im Süden und der gegenüberliegenden Koimesis über den Raum hinweg die Antithese Geburt – Tod prononciert wurde.⁸⁴¹ In dieses Spannungsfeld wie in den Festtagszyklus fügt sich der Anapeson optimal ein. Analog zu bereits besprochenen Beispielen kann auch für dieses Programm in Betracht gezogen werden, dass die Platzierung oberhalb des Eingangs von den hier unbekanntem Stiftern initiiert wurde.⁸⁴² Beim Ritus des *Epitaphios Threnos* wird gerade bei den Türen ein Halt eingelegt, um Bittgebete zu rezipieren und explizit auch den Stiftern zu gedenken.⁸⁴³

6.3.6 Mistra, Pantanassa (1428)

Diese am Hang der Ostseite des Berges erbaute Kirche ist das jüngste in Mistra errichtete Gotteshaus.⁸⁴⁴ Die Kirche (oder zumindest ihr Altar) wurde 1428 eingeweiht, wie dies der Abt Fourmont 1730 in einer Inschrift gelesen hat, die heute allerdings verloren ist. Als Stifter ist der Protostrator und Katholikos Mesazon Johannes Phrangopoulos bezeugt.⁸⁴⁵ Er liess sich auf den

841 Maguire 1994, 53–68; Zarras 2016, 270–72.

842 Vergleichbare Situationen in: Panagia Agrelopoussiana in Kalamoti (Abb. 61, 64); Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 38); Manasijakloster in Resava (Abb. 34, 57); Pantanassa in Mistra (Abb. 81).

843 Pallas 1965, 40; Taft 1975, 192, Anm. 51; Belting 1980/81, 14–15; Taft 1980/81, 50; Belting 1981, 195–96, Schellewald 2013, 326.

844 Dufrenne 1970, 8–12, 21–28, 30–43, 52–58, 61, 66–67, plan VI, planches 21–28; Gregory/Ševčenko 1991b, 1384–85; Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005. Zu den Restaurierungsarbeiten: Sinos 2009b, 196–215.

845 Cutler/Kazhdan 1991, 1671. Er war eine Art Staatsminister, Heerführer und Premierminister des Despotats. Sein Name und seine Titel finden sich am Bogen der Westwand und im Relief am Kapitell der südwestlichen Säule der Kirche. Die Stiftung der Kirche durch diese bedeutende Persönlichkeit wurde auch in einer Versinschrift festgehalten, die um die runde Basis der Kuppel des Narthex läuft. Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 29–39.

Tribünen der Kirche als Stifter porträtieren.⁸⁴⁶ Die Kirche ist der Theotokos Pantanassa geweiht, die zwischen den Erzengeln sowie Anna und Joachim in der Hauptapsis dargestellt wird. Die Architektur der Pantanassa ist innovativ, kennt aber in Mistra bereits Vorgänger, zu denen die Kirche der Hodegetria sowie jene des Hl. Demetrios zu zählen sind.⁸⁴⁷ Es handelt sich auf dem unteren Niveau um eine dreischiffige Basilika und auf dem oberen um eine Kreuzkuppelkirche mit fünf Kuppeln.⁸⁴⁸ Im Unterschied zu den älteren Kirchen präsentiert die Pantanassa zahlreiche fränkische Elemente, beispielsweise in den Fenstereinrahmungen.⁸⁴⁹

Die Organisation des komplexen Bildprogramms sowie der Stil verraten einen engen Bezug zur Hodegetria in Mistra, währenddessen die Ikonographie der christologischen Szenen derjenigen der Peribleptoskirche verwandt ist, wenn auch die Kompositionen divergieren.⁸⁵⁰ Grossflächig ist die Malerei in ihrem originalen Status nur in den oberen Etagen erhalten geblieben.⁸⁵¹ Die Festtagskompositionen, die die Tonnengewölbe und Schildwände einnehmen, sowie die Heilungsszenen werden reich mit Details ausgeschmückt.⁸⁵² Im Bema ist unter der Theotokos, die von ihren Eltern und von Engeln verehrt wird, Christus als Hohepriester dargestellt, bei dem die Göttliche Liturgie startet, die auf den Seitenwänden jeweils von einem Teil der Apostelkommunion eingerahmt wird. Im unteren Teil des Bemas werden weitere typologische und symbolische Bilder gezeigt: die Bundeslade und die Segnung der Theotokos durch die Priester auf der Nordwand, sowie die Jakobsleiter und Christus am See Genesareth auf der Südmauer.⁸⁵³ Zudem sind in der Kirche ein Marienzyklus⁸⁵⁴ sowie eine Vielzahl an Heiligenfiguren zur Darstellung gekommen.

Die Westwand des Hauptschiffes, die beide Etagen einnimmt, präsentiert ein eigenständiges Programm.⁸⁵⁵ Zuerst, unter dem von Engeln flankierten Mandylion (8), ist Christus unter den Gelehrten im Tempel dargestellt (7).⁸⁵⁶ Auf dem offenen Buch Christi steht allerdings die Textpassage aus Lk. 4:18, die auf den erwachsenen Christus in Nazareth verweist und bei der keine Gelehrten vorkommen. Wie Spieser schlüssig zeigen konnte, handelt es sich bei dieser Szene nicht um Christus, der als Zwölfjähriger im Tempel lehrt (Lk. 2:41–50).⁸⁵⁷ Das nicht-jugendliche Aussehen Christi verweist auf einen späteren Zeitpunkt, zudem liest Christus den auf seinem offenen Buch eingeschriebenen Text (Lk. 4:18) als Erwachsener in der Synagoge von Nazareth (Lk. 4:16–28).⁸⁵⁸ Diese Szene passt zwar chronologisch nicht in das Programm, da auf dem westlichen Tonnengewölbe darüber die Präsentation im Tempel (10) und die Taufe (11) dargestellt sind. Es muss aber betont werden, dass es im Programm weniger auf die Narration als vielmehr auf die Hervorhebung der Göttlichkeit Christi ankam.⁸⁵⁹ Da drei Stellen im Evange-

846 Sinos 2013, 67, Abb. 63–64.

847 Dufrenne 1970, 5–13.

848 Sinos 1999, 437–41; Bouras 2001, 262; Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 40–51.

849 Sehr prominent sind diese auch beim vierstöckigen Glockenturm vertreten. Sinos 2013, 35.

850 Dufrenne 1970, 9–13, 41–47; Chatzidakis 1981, 101–07; Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 65–253; Kalopissi-Verti 2013, 235.

851 Mouriki 1991, 515–17. Die Malereien in der unteren Etage sowie jene im Bema wurden im 17. bzw. 18. Jh. gemalt oder übermalt.

852 Zum Programm der Pantanassa, das in einer Wechselwirkung mit der Architektur verstanden werden muss. Spieser 2013, 177–82.

853 Studer-Karlen 2019, 124–28.

854 Dufrenne 1970, 10–11, 38, Schema XV.

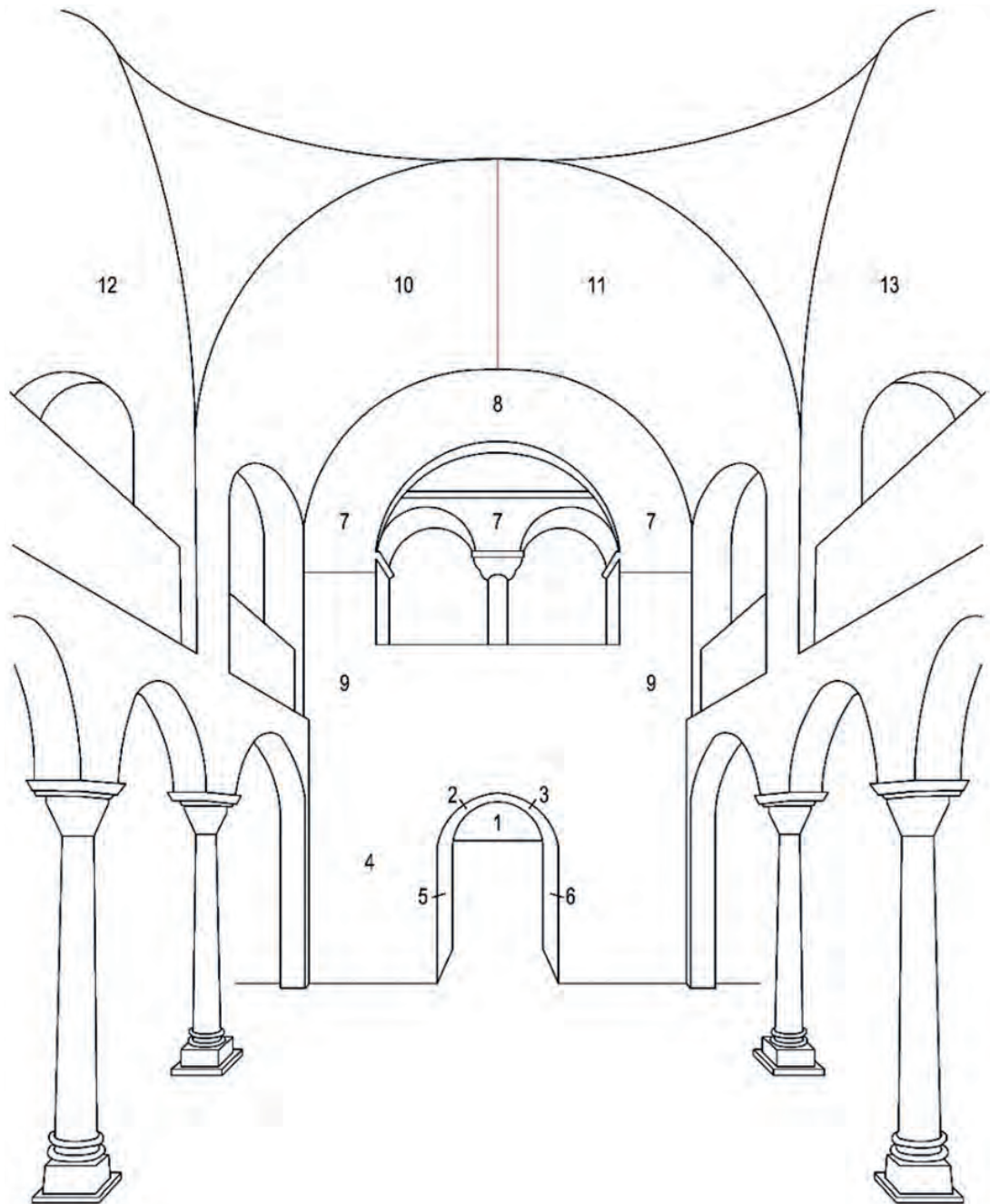
855 Dufrenne 1970, 12; Spieser 2013, 179–82.

856 Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 110–12, 149–51. Auch in den neueren Publikationen findet sich keine farbige Abbildung dieser Wand. Christus ist zwischen den beiden Bögen, die die Westempore gegen das Hauptschiff abschliessen, platziert und die Gelehrten an den Rändern.

857 Spieser 2013, 181–82, Abb. 3. Zu dieser Szene: Landesmann 2010.

858 Die Szene, die oft in den Manuskripten vorkommt, findet sich kaum vor dem 13. Jh. in der Monumentalmalerei: Gkioles 1999/2000, 271–96.

859 Gouma-Peterson 1978, 201–03. Gouma-Peterson setzt diese Tendenz mit dem Hesychasmus in Verbindung.



1: Christus Anapeson (Abb. 79–81)
 2: Engel (Abb. 81)
 3: Jakob
 4: Koimesis
 5: Hl. Maria von Ägypten
 6: Hl. Zosimas
 7: Christus im Tempel

8: Mandylion und Engel
 9: Theotokos, von Heiligen verehrt
 10: Präsentation Christi im Tempel
 11: Taufe Christi
 12: Geburt Christi
 13: Transfiguration

lium ähnliche Episoden im Tempel evozieren, wurden wahrscheinlich daraus verschiedene Momente und Aussagen in dieser Wiedergabe zusammengefasst.⁸⁶⁰ Auf der Basis der Textstelle Lk. 4:16–19 hat Eusebius von Caesarea die Priesterschaft Christi betont, womit das Bild auch auf das Opfer Christi und dessen Rolle im Heilsplan verweist.⁸⁶¹

Im unteren Teil wird die Theotokos von Heiligen verehrt (9).⁸⁶² Darunter ist südlich der Türe die Koimesis (4) abgebildet, im Norden lassen die vereinzelt Reste von Personen keine Aussagen mehr zu. In der Bogenlaibung der Türe ist im Süden die Hl. Maria von Ägypten (5) und im Norden der Hl. Zosimas (6) dargestellt.⁸⁶³ Weitere Hl. Eremiten und Mönche sind im untersten Register an der Ostwand präsent.⁸⁶⁴ Die westlichen Tribünen öffnen sich nicht zum Hauptschiff, sondern werden von einem zweifachen Bogen geschlossen. Dies deutet auf eine spezielle Funktion der Westempore hin. Sinos ist der Meinung, dass der zentrale Bereich der Westempore während der Liturgie der Stifterfamilie zur Verfügung stand und auch für die Beichte gebraucht werden konnte.⁸⁶⁵ Auch die Wiedergabe der Kommunion der Maria Aegyptiaca beim Westeingang kann mit der Beichte in Zusammenhang stehen, da der Monolog der Maria Aegyptiaca vor der eigentlichen Kommunion einen gewissen Beichtcharakter besass.⁸⁶⁶ Die Darstellung der Kommunion der Maria von Ägypten ist besonders in paläologischer Zeit keine ungewöhnliche, allerdings ist in der Pantanassa speziell, dass Maria sich von der Türe weg bewegt und nach Osten schaut, während Zosimas mit dem Löffel in seiner rechten Hand in die entgegengesetzte Richtung gegen die Türe bzw. gegen Westen gedreht ist. Die Protagonisten wenden sich nicht – wie gewöhnlich – einander zu, sondern insbesondere Maria kontaktiert direkter die Gläubigen und regt sie zur *Imitatio* an. Damit steht hier nicht die Kommunion an sich, sondern der Monolog bzw. die Beichte im Fokus und kann mit der Funktion der Räume bzw. den Stiftern verknüpft werden. Der obere Teil der Laibung sowie das korrespondierende Tympanon werden seit etwa vierzig Jahren von Gaze geschützt (Abb. 79).⁸⁶⁷

Die Malereien darunter sind heute nicht mehr zu sehen. Eine alte schwarz-weiß Fotografie von Millet (Abb. 80)⁸⁶⁸ sowie eine schwarz-weiß Abbildung im Buch von Dufrenne (Abb. 81)⁸⁶⁹ zeigen den liegenden Christus im Tympanon.



79 Mistra, Pantanassa. Naos, Tympanon Westwand, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lakonien).

860 Pallas 1989, 119–44. Christus als Zwölfjähriger im Tempel von Jerusalem (Lk. 2:41–50), Christus in der Synagoge von Nazareth (Lk. 4:16–28), Christus im Tempel (Joh. 7:14–30). Eine Kombination dieser Momente in einer Szene lässt sich auch bei anderen Beispielen beobachten. Stephan 1986, 237–39; Spieser/Studer-Karlen 2016, 573–94.

861 Kirchengeschichte, Buch 4, Kapitel 15. Adler 2016, 76, 92; Marković 2021, 259–60.

862 Dufrenne 1970, Abb. 41.

863 Tomeković 2011, 127–31, 240, 280.

864 Tomeković 1988b, 312–13; Tomeković 2011, 280.

865 Sinos 2013, 170. Die Stifterinschrift in der Kuppel der Empore sowie das Porträt des Stifters auf den Emporen bekräftigen sein Argument.

866 S. Sophronius, Βίος Μαρίας Αιγυπτίας, τῆς ἀπὸ ἐταιρίδων ἀσκησάσης κατὰ τὴν ἔρημον τοῦ Ἰορδάνου, *PG* 87/3, col. 3709.

867 Freundliche Mitteilung von Dr. Panagiotis Perdikoulis.

868 École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris). Publiziert in: Millet 1910, planche 40, 3.

869 Dufrenne 1970, Abb. 41 und Schema XIV, 64.



80 Mistra, Pantanassa. Naos, Westwand, Christus Anapeson. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet – Photothèque (Paris).

In der Forschung ist Dufrenne die Einzige, die das Bild mit dem Christus Anapeson (1) in Verbindung gebracht hat.⁸⁷⁰ Tatsächlich weist die Körperhaltung von Christus auf diesen Bildtypus. Der sich auf seinen rechten Arm abstützende Christuskörper hebt sich vor einer Matratze ab. Hinter dem Kopf von Christus ist noch sein unter den Gazen durchscheinender, goldener Nimbus zu erkennen. Dufrenne bemerkte ausserdem, dass im nördlichen oberen Teil der Laibung ein Engel (2) abgebildet sei, der Passionsinstrumente hält, und auf der anderen Seite der Prophet Jakob (3). Allerdings lässt sich nicht mehr feststellen, ob der Prophet eine offene Textrolle in seinen Händen präsentierte, wie es bereits von früheren Beispielen bekannt ist.⁸⁷¹ Dieser Kontext passt zum Anapesonthema. Die Bilder auf der Westmauer akzentuieren einerseits die Verehrung der Kirchenpatronin und zeichnen sich andererseits durch ihre polyvalenten, symbolischen Aussagen aus. Bilder mit einer expliziten Schutzfunktion waren über Durchgängen sehr beliebt.⁸⁷² Wie bereits in der Nikolaoskirche in Achragias werden bei den Türen während des Ritus des *Epitaphios Threnos* für die Stifter Bitt-

gebete gesprochen. Da die Westempore dem Stifter und seiner Familie während der Liturgie zur Verfügung stand, ist dieser Zusammenhang einfach nachzuvollziehen. Der Christus Anapeson steht für die Rettung nach dem Tod und konkretisiert somit die Heilshoffnungen und Bittgebete der Stifter.

6.3.7 Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Griechenland

Die Bildprogramme in den Kirchen in Athen (Omorphi Ekklesia, Beginn 14. Jh.), auf der Insel Chios in Kalamoti (Panagia Agrelopoussiana, um 1320) und in Serres (Johanneskirche, Mitte 14. Jh.) zeigen jeweils spezifische Lösungen, die mit den jeweiligen Stiftertätigkeiten verknüpft sind. Interessanterweise ist zu vermerken, dass in diesem Zusammenhang das Anapesonbild eine integrale Rolle übernimmt. Gerade in den von fremder Herrschaft besetzten Gebieten (Athen und Chios) markiert das Bild die Zugehörigkeit der Patrone zur orthodoxen Religion. Zudem akzentuiert der Anapeson, da er die Ruhe nach dem Tod visualisiert, die Jenseitswünsche der Stifter. Diese Wünsche werden besonders auch beim Ritus des *Epitaphios Threnos* fassbar, bei dem die Stifter erwähnt werden. Eine Verbindung zum Berg Athos ist insbesondere in Serres einfach zu rekonstruieren, da der Stifter zuvor Mönch auf dem Berg Athos war und das Typikon vom Evergetisklosters abhängt. Der ikonographische Kontext des Anapesonbildes illustriert noch weitere, im Narthex stattfindende Riten, konkret den *Diaklysmos*. Insbesondere in Athen, Kalamoti und in Serres ist die Bildkonzeption jeweils als visuelle Äquivalenz zu den im

870 Dufrenne 1970, 12, 38. Sie vergleicht den Anbringungsort mit demjenigen in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 38), wo sich die Szene allerdings im Narthex befindet. Dabei ist der Standort in der Pantanassa (sowie die gesamte Komposition) den Anapesonbildern im Protaton (Abb. 47) und im Pantokrator auf dem Berg Athos (Abb. 49), in der Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 77), in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) oder im Kloster Manasija in Resava (Abb. 34) viel näher.

871 So etwa im Vatopedikloster auf dem Berg Athos (Abb. 12), in der Johanneskirche in Serres (Abb. 41, 69) sowie in der Georgskirche in Melampes (Abb. 42).

872 Hadermann-Misguich 2005b, 228–29.

Raum stattfindenden Riten zu verstehen, es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der Funktion und der Bildausstattung des Raumes.

Zeitgenössischen, liturgischen Tendenzen entsprechend wird das Anapesonbild in das Bildprogramm der Peribleptoskirche kohärent integriert (Abb. 73). Stilistische sowie ikonographische Parallelen zur Peribleptoskirche in Mistra geben eine Erklärung für die Aufnahme des Anapesons im Programm der Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78) sowie der Pantanassa in Mistra (Abb. 80). Die Kontexte – alle mit den relevanten theologischen Artikulationen – divergieren. Ein bekanntes Motiv wird in allen drei Kirchen verschiedenartig rezipiert und in einen differenzierten Bildzusammenhang gesetzt. Dies beweist das Potential des Bildes, das mehreren Anforderungen gerecht wird und an diversen Anbringungsorten funktioniert. Diese unterschiedlichen Sinnebenen waren den Künstlern, Auftraggebern und Betrachtern der Programme bekannt, die damit variationsreich umgehen konnten. In der Panagia in Kalamoti (Abb. 62, 64), in der Johanneskirche in Serres (Abb. 69) sowie in der Pantanassa in Mistra kann das Bild explizit mit den eschatologischen Erwartungen der Stifter in Verbindung gebracht werden, die sich in unmittelbarer Nähe wirkungsvoll inszenieren liessen. Analog dazu kann aufgrund des gleichen Anbringungsortes wie in der Pantanassa für die Nikolaoskirche ebenfalls vermutet werden, dass auch hier die Stifter das Anapesonbild bewusst über der Haupttüre angebracht haben wollten. Mit dem Programm der Peribleptoskirche hat jenes in der Nikolaoskirche die Integration im Theotokoszyklus und somit die Glorifikation der Gottesmutter gemein (Abb. 72).



81 Mistra, Pantanassa. Naos, Westwand. Dufrenne 1970, Abb. 41.

6.4 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Georgien

Um das Jahr 330 wurde in Georgien der christliche Glauben als Staatsreligion eingeführt, nachdem gemäss der legendenumwobenen Geschichte in der მოქცევაი ქართლისაი, der *Bekehrung Kartlis*, der König Mirian III. und dessen Frau Nana von der aus Jerusalem stammenden Hl. Nino zum Christentum bekehrt worden sein sollen.⁸⁷³ Obschon sich die Legende erst ab dem

873 Die älteste schriftliche Fassung der Chronik der Bekehrung (*Moktsevai Kartlisai*) wurden in einem Manuskript auf dem Berg Sinai gefunden und von Aleksidze ins 8. Jh. datiert: Aleksidze 1996, 409–426. Zu den späteren Redaktionen: Rayfield 1994, 59–63; Thomson 1996, 84–153; Rapp 2003, 245–255; Rayfield 2012, 38–54, Rapp 2014, 379–382. Zur Bekehrung: Tarkhnishvili 1955, 406–10; Salia 1983, 68–74; Heiser 1989, 16–23; Thomson 1996, 118; Horn 1998, 242–64; Lomouri 2000, 182–83; Synek 2000, 3–13; Thierry 2002, 151–58; Lerner 2004, 139–93. Der erste Bericht dieser Bekehrung ist bereits nachzulesen bei Rufinus von Aquileia (345–410), *Storia ecclesiastica* X, 11, PL 21 col. 480–82. Seine Schriften in lateinischer Sprache waren wahrscheinlich eine Bearbeitung der zuvor in Griechisch verfassten, doch nur in Fragmenten erhaltenen Kirchengeschichte des Gelasios von Caesarea in Palästina († 395). In der ältesten Quelle wird der Name der Missionarin Georgiens nicht überliefert. Auch die griechischen Kirchenhistoriker nennen nur eine Christina. Dieser Ausdruck wird später im Volk zu Nino/a verkürzt. Zur Herkunft der Hl. Nino: Lerner 2004, 47–51. Die ausführlichste Erzählung der Bekehrung liefert im 11. Jh. Leonti Mroveli, *Bekehrung Kartlis*: Thomson 1996, 84–152; Rayfield 1994, 59–63; Rapp 2003, 156–63. Zur Hl. Nino als historische Persönlichkeit sowie zur Überlieferung des Lebens der Hl. Nino: Bähler 2001, 159–81; Lerner

10. Jh. durchgesetzt hat, dürften ihre Wurzeln sehr viel weiter zurückreichen.⁸⁷⁴ Nino liess auf dem Hügel östlich der Stadt Mtskheta (Kartli) nach der Zerstörung einer Profanstatue, die bis dahin als Blickfang für die Gebete der Gemeinschaft gedient hatte, ein Holzkreuz installieren.⁸⁷⁵ Die Legitimierung dieser Kreuzaufrichtung mittels zweier Lichtwunder stellt einen direkten Bezug zum Jerusalemer Kreuzkult her.⁸⁷⁶ Auf den Ursprung des Christentums aus Jerusalem kam es an, da in Konkurrenz zu Armenien und zum byzantinischen Reich Wert auf die Etablierung einer eigenen Religionsgeschichte gelegt wurde.⁸⁷⁷ So wurde Nino in den Quellen in anachronistischer Weise als die Nichte des Patriarchen Juvenal von Jerusalem (422–458) bezeichnet.⁸⁷⁸ Auf Wunsch Christi erschien Maria Nino im Traum, um sie zu entsenden. Christus wie auch Maria waren also an der Bekehrung beteiligt, was wiederum auf die Bedeutung der eigenen Religionsgeschichte verweist.⁸⁷⁹ Die georgische Liturgie folgte bis ins 10. Jh. den Jerusalemer Vorbildern.⁸⁸⁰ Ein weiterer Hinweis für die Interaktion mit Jerusalem lässt sich in der alten Hauptstadt des georgischen Königreichs, in Mtskheta, aufzeigen, wo eine Hl. Landschaft angelegt wurde, die derjenigen von Jerusalem nacheiferte. Die Stadt Mtskheta wurde als «Neues Jerusalem» bezeichnet.⁸⁸¹ Diese enge Bindung zu Jerusalem korrespondiert mit der Etablierung der Jerusalemer Wallfahrt sowie mit der permanenten Präsenz georgischer Mönche im Hl. Land.⁸⁸² Zudem gab es auch eine apostolische Tradition – der Apostel Andreas soll in Westgeorgien gewirkt haben.⁸⁸³ Diese Auffassung einer ersten Missionierung durch den Apostel Andreas wurde schliesslich 1103 auf der Synode in Ruis-Urbnisi kanonisiert, ohne jedoch die Nino-Legende zu verdrängen.⁸⁸⁴

Die Annahme des Christentums war für die politische und kulturelle Entwicklung des Landes von ausschlaggebender Bedeutung und bestimmte in der Folge die zahlreichen Auseinandersetzungen mit den ab dem 7. Jh. – mit Ausnahme von Armenien – fast ausschliesslich muslimischen Nachbarn. Auch die Annäherung an das byzantinische Reich, welche mit mehreren Hochzeiten zwischen den beiden Reichen während der Jahrhunderte gefestigt wurde,

2004, 15–138; Vashalomidze 2007, 48–77. Zur Repräsentation der Nino in Georgien: Eastmond 2003, 717–24.

874 Kühnel 2004, 13.

875 Schrade 2004, 310; Gagoshidze 2012, 47–60; Schrade 2018, 121. Nino kam aus Jerusalem nach Kartli, um in Mtskheta das bekannte Chiton Christi zu verehren. Dort traf sie gemäss den Quellen auf eine jüdische Gemeinschaft. Lerner 2004, 60–66; Mgaloblishvili 2014, 59–65. Zwei weitere Kreuze liess Nino an zwei bestimmten Orten westlich sowie östlich von Mtskheta errichten, wohl um die Grenzen des christlichen Raumes in Iberien zu markieren. Zu den Quellen: Thomson 1996, 99–100; Rapp 2003, 17–36.

876 Heid 2001, 156–59; Gagoshidze 2012, 57–59. Zu den verschiedenen Quellen der Lichtwunder: Bacci 2016, 210–11; Hoffmann/Wolf 2018, 21–47.

877 Tarkhnishvili 1940, 67–75; Praver 1967, 60; Plontke-Lüning 1995, 1115; Rayfield 2012, 38–54.

878 Pahlitzsch 2003, 117–18. Ihr Onkel soll Nino vor dem Antritt ihrer Reise den Segen erteilt haben. Diese Legende, die wohl bereits im 7. Jh. entstanden ist, setzte sich im Laufe des 10. Jhs. als Ausdruck eines gestärkten georgischen Nationalbewusstseins durch.

879 Thomson 1996, 88–97.

880 Pahlitzsch 2003, 105; Galadza 2018. Die Entwicklung der Liturgie in georgischer Sprache ab dem 6. Jh., zunächst unter den georgischen Mönchen in Jerusalem, erhöhte den Bedarf an georgischen Bibelübersetzungen. Der Hl. Sabas erlaubte den Georgiern ausdrücklich, das Evangelium in ihrer eigenen Sprache zu lesen. Hannick 1980a, 203.

881 Heid 2001, 156–59; Linder 1996, 152; Pahlitzsch 2003, 106; Bacci 2016, 210–13; Hoffmann/Wolf 2018, 21–47.

882 Pahlitzsch 2003, 104–31; Martin-Hisard 2017, 235–88. In der georgischen Chronik von Leonti Mroveli wird über die Könige berichtet, welche eine Jerusalemwallfahrt als Ausdruck besonderer Frömmigkeit auf sich nahmen. Thomson 1996, 343–45; Xuc'ishvili 2006.

883 Nach der Tradition der georgisch-orthodoxen Kirche predigten die Apostel Andreas, Simeon Zelotes und Matthäus in den georgischen Königsreichen Kolchis und Iberia. Thomson 1996, 355–60. 325 nahm der aus dem westlichen Georgien stammende Bischof Stratophilos von Pityounta am ersten Konzil von Nikäa teil. Kekelidze 1928, 9–15; Dvornik 1958; Bäbler 2001, 170–71.

884 Plontke-Lüning 1995, 1117; Pahlitzsch 2003, 118–19.

war in politischer wie auch in künstlerischer Hinsicht in erster Linie aufgrund des christlichen Glaubens möglich.⁸⁸⁵

Im Laufe des 10. Jhs. erfolgte die Durchsetzung der byzantinischen liturgischen Formen, deren Ursprung auf dem Berg Athos zu lokalisieren ist. Im Transfigurationskloster in Zarzma befindet sich eine lange Inschrift in Unzialen auf einem Türsturz über dem Eingang zur Kapelle aus dem 14. Jh., die an den Glockenturm angrenzt. Sie wird auf das Jahr 980 datiert und von Iovane Sulaisdze, dem späteren Mönch Tornike auf dem Berg Athos, angebracht.⁸⁸⁶ Beschrieben wird, wie die georgischen Truppen unter der Führung von David III. Kouropalates und dem Hierostrategos Tornike den byzantinischen Kaiser Basileos II. (976–1025) in der Schlacht von Pankalia (März 979) gegen Magistros Bardas Skleros⁸⁸⁷ unterstützten.⁸⁸⁸ Diese wichtige Episode in der georgischen und byzantinischen Geschichte ist von Giorgi At'oneli Mtats'mindeli vom Berg Athos (1009–1065) in der Vita von Johannes und Euthymios (um 1040) dokumentiert.⁸⁸⁹ Die Inschrift in Zarzma bezeugt die Verbindung von Zarzma mit dem Hierostrategos Tornike, der durch Heirat mit dem Feudalherrn und Mönch Johannes Varazvače und dessen Sohn Euthymios Mtats'mindeli (955/60–1028) verwandt war.⁸⁹⁰ Die 979/80 gewährten Geschenke von Basilius II. erlaubte es Tornike, das Kloster für die Iberer (zusammen mit Johannes und Euthymios) im Nordosten der Halbinsel Athos an der Stelle des ruinösen Klosters von Clemens *μὴ τοῦ Κλήμεντος* zu gründen: das Kloster Iviron.⁸⁹¹ Im Jahr 1005 folgte Euthymios seinem verstorbenen Vater als Hegoumenos nach. Im Jahr 1019 übergab er dieses Amt an seinen Verwandten Giorgi At'oneli Mtats'mindeli (1019–1029), da er sich mehr auf seine Übersetzungsarbeit konzentrieren wollte.⁸⁹² Als Übersetzer zahlreicher liturgischer Texte aus dem Griechischen ins Georgische war Euthymios ein wichtiger Vermittler zwischen der griechischen und georgischen Kultur.⁸⁹³ Er richtete im Kloster ein Skriptorium ein, um griechische religiöse Texte ins Ge-

885 Lordkipanidze/Brakmann 1996, 40–51; Lomouri 2000, 182–83; Machabeli 2000, 188–97; Pahlitzsch 2003, 104–31.

886 Adontz 1938, 143–64; Lilie/Ludwig/Zielke/Pratsch 2013/3, 133–39; Pavlikianov 2017, 55–56; Studer-Karlen 2021, 140–42.

887 Lilie/Ludwig/Zielke/Pratsch 2013/1, 494–503.

888 Der Block wurde verkleinert, als er an seinem heutigen Standort wiederverwendet wurde (von etwa 300 cm x 100 cm auf etwa 200 cm x 100 cm). Die Ausdehnung sowie das Vorhandensein eines zentralen Kreuzes zeigen Ähnlichkeiten zu Inschriften aus dem 10. Jh. in Kumurdo und Ishkhani: Eastmond 2015a, 89. Zum ersten Mal wurde die Inschrift publiziert von: Brosset 1849, 293–94. Zudem: Taqaišvili 1905, 19; Adontz 1938, 144–45; Shoshiashvili 1980, 278–82 (mit älterer Literatur); Silogava 2007, 105–09; Eastmond 2015a, 88–89: «In the name of God, and with the intercession of the Holy Mother of God, I, Ivane, son of Suli, built this holy chapel. At the time when in Greece Skliaros rebelled, Davit Kuropalates – may God exalt him – sent us all to go to help the holy emperors. We forced Skliaros to flee. I, in that country, which is called Kharsanani, to the district called Sarvenisi, [where] sat on the throne...». Zur Geschichte: Lomouri 2000, 184; Holmes 2006, 240–45; Cowe 1997, 341; Muskhelshvili 2013; Rayfield 2012, 68; Lilie/Ludwig/Zielke/Pratsch 2013/3, 135–36; Pavlikianov 2017, 55–56.

889 Manuskript aus dem Kloster Iviron, Berg Athos, heute in Tbilisi, Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-558. Tarkhnishvili 1955, 154, 170–72; Martin-Hisard 1991, 67–142 (mit Übersetzung); Rayfield 1994, 46–47. Abgesehen von seiner Prosa ist Giorgis Werk vor allem wegen seiner politischen und theologischen Botschaft von Bedeutung. Zu den anderen Quellen über dieses Ereignis: Holmes 2006, 240–43; Grdzeldze 2009.

890 Kazhdan 1991b, 757; Pavlikianov 2017, 56–57; Studer-Karlen 2021, 140–42.

891 Mouriki 1981, 736; Helene Metreveli 1983, 17–26; Lefort/Oikonomidis/Papachryssanthou 1985, 13–25, 93; Cutler/Talbot 1991, 1025–26; Martin-Hisard 1996, 239–48; Tcheishvili 2001, 201–04; Constantinides 2007, 202, 211–12. Giviashvili 2021, 85–86. Dies wird im Manuskript Oshk'i Samothke vermerkt: Berg Athos, Iviron, cod. Ath. Geo. 9. Zur Architektur des Katholikons: Falla Castelfranchi 1986, 31–50; Mamaloukos 2011, 39–50.

892 Zu Euthymios: Tarkhnishvili 1955, 126–37; Lilie/Ludwig/Zielke/Pratsch 2013/2, 353–60.

893 In seiner Vita werden seine Übersetzungen aufgelistet: Tarkhnishvili 1954, 113–24; Tarkhnishvili 1955, 131–54; Taft 1995c, 184–86; Machavariani 1999, 117–21; Pavlikianov 2017, 57–58. Euthymios übersetzte ca. 166 Manuskripte. Seine biblischen Texte bildeten die Grundlage für die Liturgie, die bis heute überdauert hat. Hannick 1980a, 203–04.

orgische zu übersetzen sowie griechische und georgische Handschriften zu kopieren. Iviron wurde zu einem wichtigen Zentrum der byzantinisch-georgischen kulturellen Interaktion und der Verbreitung von Texten in georgischer Sprache. Diese Tätigkeit führte dazu, dass Georgien nicht länger die Riten von Jerusalem verwendete, sondern den liturgischen Kalender von Konstantinopel einführte.⁸⁹⁴

Nach langen kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem byzantinischen Reich – vor allem zwischen Basil II. und dem Bagratiden-König Georg I. (1021–1022),⁸⁹⁵ begann das goldene Zeitalter Georgiens.⁸⁹⁶ Seinen sozialen, politischen, wirtschaftlichen sowie kulturellen Höhepunkt erreichte das Land im 12./13. Jh. unter der Regierung des Königs David IV. des Erbauers (1089–1125)⁸⁹⁷ und seiner Enkelin, der Königin Tamar (1184–1213) aus der Bagratiden-Dynastie.⁸⁹⁸ Das unter David vereinte Georgien wurde in dieser Zeit zur politisch einflussreichsten und militärisch stärksten Macht in Vorderasien.⁸⁹⁹ Nach der Einnahme von Konstantinopel durch die Lateiner liess Tamar ab April 1204 Trebizond besetzen, um ihre beiden Neffen David und Alexios Komnenos militärisch und finanziell bei der Gründung des Reiches von Trebizond zu unterstützen und damit die engen Beziehungen zu Byzanz zu bekräftigen.⁹⁰⁰ Im ersten Viertel des 13. Jhs. beginnen die ersten Mongolen-, Tataren- sowie Türkeneinfälle, welche in der Eroberung des ganzen Landes enden.⁹⁰¹ Erst König Georg V. dem Strahlenden (1314–1346) gelingt es schliesslich, nicht nur das Mongolenjoch abzuschütteln, sondern auch die Einheit des Landes wiederherzustellen.⁹⁰² Ab 1384 kam es erneut zu Invasionen der Türken und besonders der Mongolen unter Tamerlan (1386–1405), die das Land verwüsteten.⁹⁰³ Dabei wird auch die patriarchale Svetischovelikathedrale in Mtskheta – die Kathedrale der «Lebenden Säule» – zerstört, welche bis ins 15. Jh. eine Ruine blieb.⁹⁰⁴ Unter dem König Alexander I. (1413–1443) ist Georgien wiederum für kurze Zeit geeinigt.⁹⁰⁵ Nach seinem Tod zerfällt das Land in drei zumeist untereinander verfeindete Königreiche sowie verschiedene Bezirke und hat unter zahlreichen türkischen und persischen Invasionen sowie unter Streifzügen der kaukasischen Bergvölker zu leiden.⁹⁰⁶ Die osmanische Eroberung von Konstantinopel 1453 und von Trebizond 1461

894 Metreveli 1962; Martin-Hisard 1996, 239–40; Pahlitzsch 2003, 105; Constantinides 2007, 212; Grdzeldze 2009. Zur «Byzantinisierung» der ekklesiastischen Literatur in Georgien: Rapp 2014, 231–34. In diesem Zusammenhang ist zudem wichtig, dass die Familie der Chordvani aus Tao-Klarjeti stammte, wo sie für ihre Gründungen (z. B. Oshki, 963–973) das Studios Typikon verwendeten, welches sie später auf dem Berg Athos für das Iviron einsetzten. Von da wirkte es wieder nach Georgien, was insbesondere an den auf die Liturgie angepassten architektonischen Gemeinsamkeiten abzulesen ist: Giviashvili 2021, 64–89.

895 Lordkipanidze 1963, 225; Heiser 1989, 16–17, 45–51.

896 Cowe 1997, 337–45; Chilashvili/Lomouri 1999, 33–34; Peacock 2006, 128–33; Rayfield 2012, 73–97.

897 Garsoïan 1991, 589.

898 Salia 1983, 177–90; Eastmond 1994, 283–93; Eastmond 1997, 100–18; Rayfield 2012, 107–17. Tamar war die erste Frau auf dem georgischen Königsthron.

899 Lomouri 2000, 184–85.

900 Toumanoff 1940, 299–312; Salia 1983, 180; Bartusis 1991, 2008–09. Der Grossvater der Brüder David und Alexios Komnenos, der Kaiser Andronikos I. Komnenos, war mit Rusudan, der Tochter des georgischen Königs Georg III. und Schwester von Tamar, verheiratet.

901 Zu den Beziehungen zum Westen, vor allem vor den Mongoleneinfällen: Hamilton 2011, 117–24; Rayfield 2012, 118–31.

902 Salia 1983, 229–32; Peacock 2006, 135–40.

903 Zu den mongolischen Invasionen und deren Domination in Georgien: Salia 1983, 203–10; Rayfield 2012, 118–31, 147–63.

904 Sanikidzé 1986, 21–22. In dieser Kathedrale liess Bagrat IV. um die Mitte des 11. Jhs. eine Kapelle errichten, die eine Kopie des Hl. Grabes darstellte. Damit wurde die besondere Beziehung sowohl der georgischen Kirche als auch der bagratidischen Dynastie zu Jerusalem hervorgehoben. Plontke-Lüning 1995, 1116.

905 Salia 1983, 242–44; Rayfield 2012, 158–63.

906 In drei Königreiche: Kartli im Zentralwesten, Kakheti im Osten und Imereti im Westen. Ausserdem wird der persisch-türkische Krieg im 15. Jh. auf georgischem Boden ausgefochten. Toumanoff 1949/51, 169–221; Salia 1983, 245–47, 251–52; Rayfield 2012, 164–86.

bedeutet für Georgien die Isolation von wichtigen Handelswegen.⁹⁰⁷ 1545 erhebt sich Georgien zum letzten Mal erfolglos gegen den Sultan Soliman (1520–1566), 1555 teilen sich das persische und osmanische Reich Georgien untereinander auf.⁹⁰⁸

Pilgerreisen und Kirchengründungen als Ausdruck besonderer Frömmigkeit sind im georgischen Mönchtum stark etabliert. Dies beweist unter anderem die Vielzahl an Klöstern innerhalb wie auch ausserhalb Georgiens.⁹⁰⁹ Als eine wichtige georgische Stiftung ausserhalb von Georgien gilt das im 11. Jh. in Bačkovo in Bulgarien vom Sebastokrator Gregor Pakourianos gegründete Kloster, das er der Theotokos Petritzonissa weihte.⁹¹⁰ 1083 schrieb Gregor Pakourianos das Typikon für diese Stiftung.⁹¹¹ Gregor Pakourianos war zudem ein grosser Unterstützer des Ivironklosters auf dem Berg Athos.⁹¹²

Von immenser Bedeutung für das georgische Mönchtum ist die Gründung der Heiligkreuzkirche in Jerusalem. Sie wurde in den 40er Jahren des 11. Jhs. am Ort der Stiftung des Petrus des Iberers neu erbaut.

6.4.1 Israel, Jerusalem, Heiligkreuzkirche (erste Hälfte 14. Jh.)

Das Heiligkreuzkloster liegt ein wenig ausserhalb im Westen der Stadt Jerusalem.⁹¹³ Der Überlieferung zufolge wurde die erste Kirche an der Stelle des von Lot gepflanzten Baumes, aus dem das Kreuz Christi gefertigt wurde, erbaut.⁹¹⁴ Die Datierung ins 5. Jh. ist ungewiss, sicher existierte ein Heiligkreuzkloster bereits vor der islamischen Epoche.⁹¹⁵ Eine weitere Tradition berichtet, dass bereits der erste christliche König Georgiens, Mirian III., das Land von Konstantin dem Grossen als Geschenk bekam, um dort eine Kirche zu bauen.⁹¹⁶ Es ist offensichtlich, dass das Kreuz-Patrozinium kein Zufall war. Im Gegenteil, es entsprach einem religiösen Bedürfnis der Georgier, wurde doch der König Mirian III. wie der Kaiser Konstantin durch das Kreuz bekehrt.⁹¹⁷

Die Gründung des Kreuzklosters stellt gewiss einen Höhepunkt georgischer Präsenz und Wirksamkeit in Jerusalem dar. Insbesondere kulminieren zwei ältere Traditionen des georgischen Christentums: zum einen der Kult des Kreuzes und zum anderen die enge Verbindung zum Heiligen Land durch Pilgerreisen.⁹¹⁸ Während des ganzen Mittelalters vergegenwärtigt das Kloster einen hohen symbolischen Gehalt für Georgien und seine Könige.⁹¹⁹ Zu Beginn des 11. Jhs. erlitt das Kloster – wie andere christliche Einrichtungen in Jerusalem auch – während der Invasion des fatimidischen Sultans aus Ägypten, al-Hakim, grossen Schaden.⁹²⁰ Das heutige

907 Salia 1983, 244–45.

908 Salia 1983, 251–81; Rayfield 2012, 169–86.

909 Eastmond 1999, 93–96; Lomouri 2000, 184–85; Tcheishvili 2001, 200–01; Pahlitzsch 2003, 104–31; Khoshtaria/Vacheishvili 2013, 21–30.

910 Penkova 2012, 51–91; Tcheishvili 2001, 204–05; Bakalova 2003.

911 Gautier 1984, 5–145.

912 Chanidzé 1971, 133–66.

913 Mgaloblishvili 2013, 166–67.

914 Janin 1913, 213; Prawer 1967, 59–60; Djobadze 1976, 96–97; Salia 1983, 87; Plontke-Lüning 1995, 1116; Van Esbroeck 2001, 57–92; Pahlitzsch 2003, 121–23; Kühnel 2004, 7–12.

915 Janin 1913, 214; Lübeck 1914, 155–69; Metreveli 1962, 36–40; Salia 1983, 87; Tchekhanovets 2018, 173–79.

916 Prawer 1967, 60. Eine andere Version erzählt, dass die Kaisermutter Helena an diesem Ort ein Kloster errichtete. Zu diesen Legenden: Van Esbroeck 2000, 139–70; Mgaloblishvili 2013, 31–40.

917 Pahlitzsch 2003, 122; Chichinadze 2012, 173–78.

918 Kühnel 2004, 12–13.

919 Virsalaze 1973; Plontke-Lüning 1995, 1114–15; Privalova 2000, 417; Müller/Pahlitzsch 2004, 258–90 (in diesem Artikel werden zwei Dokumente aus dem 13. Jh. untersucht, welche die Rechte des georgischen Klosters in Jerusalem dokumentieren); Mgaloblishvili 2013, 31–40; Janjalja 2020, 76–77.

920 Tzaferis 1987, 7–16; Linder 1996, 147.

Kloster wurde in den 40er Jahren des 11. Jhs. von Giorgi Prochore Shavsheli gegründet, zu einem Zeitpunkt, als sich der georgische Staat konsolidierte und die Unabhängigkeit vom muslimischen Staat erreichte.⁹²¹ Der Mönch Giorgi Prochore Shavsheli hatte seine Kindheit im Klarjeti Kloster in Tsqarosthavi verbracht, wo er Mönch und Priester war. Danach ging er auf den Berg Athos, lebte einige Zeit im Kloster des Hl. Sabas und begann schliesslich mit der Unterstützung des Hl. Euthymios mit dem Bau des Klosters in Palästina.⁹²² Wie aus zeitgenössischen Urkunden zu entnehmen ist, wurde mit den Arbeiten 1038 oder etwas früher begonnen.⁹²³ 1042 war der Bau bereits ziemlich fortgeschritten, 1056 allerdings noch nicht fertiggestellt.⁹²⁴ In diesem Jahr besucht Giorgi At'oneli Mtats'mindeli (1009–1065), der von Maria, der Mutter des Königs Bagrats IV., beauftragt wurde, Geschenke an die Klöster der Stadt Jerusalem zu verteilen, das Kloster.⁹²⁵ 1060 waren die Arbeiten am Bau schliesslich vollendet und Giorgi Prochore Shavsheli sammelte georgische Mönche um sich. Er starb am 12. Februar 1066.⁹²⁶ Das Kloster war ein wichtiges Zentrum, in welchem theologische Schriften aus verschiedenen Sprachen übersetzt wurden. In der Bibliothek des Klosters werden ungefähr 160 Manuskripte aufbewahrt.⁹²⁷

Nachdem die Heiligkreuzkirche zwischen 1071 und 1078 während der seldschukischen Herrschaft in Jerusalem teilweise zerstört wurde, wird sie kurz darauf wieder aufgebaut und mit Fresken ausgeschmückt.⁹²⁸ Beim Bau des 11. Jhs. handelt es sich um eine von Pfeilern getragene Kreuzkuppelbasilika.⁹²⁹ Je zwei massive Pfeiler trennen das von flachen Kreuzgratgewölben bedeckte zweijochige Mittelschiff von den schmalen Seitenschiffen. Über der Vierung erhebt sich die Kuppel und im Osten schliesst ein dreigeteiltes Bema den Bau ab. Die Neugründung sowie die verschiedenen nötigen Renovationen des Klosters wurden vom georgischen König Bagrat IV. (1027–1072) unterstützt, nachdem sich die Situation der Georgier im Hl. Land wiederum verbessert hatte.⁹³⁰ Die Kreuzfahrer respektierten die georgischen Klöster im Hl. Land und unternahmen einige Versuche, einen anti-islamischen Verbund mit den georgischen Königen zu etablieren.⁹³¹ In den Quellen wurde festgehalten, dass vor allem David IV. (1089–1125) und Königin Tamar (1184–1211) dem Kloster wertvolle Geschenke schickten. Auf Geheiss der Königin soll der bedeutende Dichter Shotha Rustaveli (ca. 1172–1216) in Jerusalem gewesen sein, der die Pfeiler der Heiligkreuzkirche renovieren liess, unter denen er schliesslich auch begraben worden sei.⁹³² Rustaveli wird 1643 auf einem Pfeiler porträtiert, wie er miniaturhaft

921 Salia 1983, 132–46; Mgaloblishvili 2013, 31–32; Tchekhanovets 2018, 180. Zu Giorgi Prochore Shavsheli: Kühnel 2004, 14–16.

922 Zum Heiligen: Tarkhnishvili 1955, 126–54; Constantinides 2007, 202, 211–12. Damit ist eine enge Beziehung zum Berg Athos gewiss. Im Colophon von Giorgi Prochore Shavsheli findet sich der erste schriftliche Hinweis darauf (1038), dass das Kloster am Ort erbaut wurde, an dem der Baum Lot wuchs. Mgaloblishvili 2013, 32–33. Sie behandelt auch die späteren Berichte dazu.

923 Tarkhnishvili 1955, 75–76.

924 Linder 1996, 148–49; Mgaloblishvili 2013, 32–33.

925 Er sollte die Geschenke vermutlich vor allem an das neu gegründete Kreuzkloster überbringen. Aufgrund der angespannten Lage wurde der Königsmutter von einer Jerusalem-pilgerfahrt abgeraten. Tarkhnishvili 1955, 154–74; Thomson 1991, 837; Linder 1996, 149; Pahlitzsch 2003, 107–08. Zur schriftlichen Überlieferung: Thomson 1996, 378.

926 Kekelidze 1960, 103; Salia 1983, 87.

927 Metreveli 1962; Linder 1996, 149–52; Van Esbroeck 2001, 57–92. Verschiedene Genres der Manuskripte werden von Linder untersucht, unter anderem auch jene, welche von der Gründung des Klosters im 11. Jh. handeln. Diese Schriften sprechen eindeutig von einer Restaurierung und nicht von einer Neugründung. Linder gibt in n. 109 eine Liste der im 11. Jh. im Kreuzkloster geschriebenen Handschriften. Zu vier reich bebilderten Evangeliarien: Tseradze/Tskhadadze 2013, 93–96.

928 Praver 1967, 59–62; Pahlitzsch 2003, 107–15. Die Fresken aus dem 11. Jh. sind verloren gegangen.

929 Tzaferis 1987, 17.

930 Salia 1983, 132–46; Didebulidze/Janjalia 2013, 47–48; Mgaloblishvili 2013, 38–45.

931 Hamilton 2011, 117–24.

932 Virsalaze 1973; Salia 1983, 88–91. Shotha Rustaveli, ein Zeitgenosse von David IV., ist einer der bedeutendsten mittelalterlichen Dichter überhaupt und der Autor des bekannten epischen Gedichts *Vap'kiss Takossani* (Der Recke im Tigerfell). Es existiert eine englische Übersetzung: Scott 2005. Das Thema – die

zwischen den beiden Gelehrten Johannes Damaskenos und Maximus dem Bekenner kniet.⁹³³ Dank der friedlichen und neutralen Politik der Königin Tamar gegenüber Saladin und seinen Söhnen, präferierten diese nach der muslimischen Eroberung von Jerusalem die nicht-griechischen Christen, denen mehr Rechte und Privilegien zugestanden wurden – wie das Heiligkreuzkloster. Dieses entwickelte sich zu einem wichtigen transkonfessionellen Pilgerort.⁹³⁴ Um 1268 wurde das Kloster unter dem christenfeindlichen Mamluk Sultan Baybars I. (1260–1277) in einen Sufi Konvent (Zawiya) konvertiert.⁹³⁵ Dies blieb eine ephemere Episode, denn bereits 1305/06 oder 1310/10 gelangte das Kloster wiederum in georgische Hände und wurde von den georgischen Königen David VIII. von Kartli (1299–1311) sowie Konstantin I. von Abchasien (1293–1327) unterstützt.⁹³⁶ Die Kirche wird renoviert und ausgemalt. Mit der Eroberung des Heiligen Landes durch die Osmanen 1517 verschwanden die Privilegien. Im 17. Jh. wurde ein Versuch unternommen, die georgische Präsenz in Jerusalem zu revitalisieren. Eine zweite grosse Renovation datiert in das Jahr 1643/44 unter dem Archimandrit Nikephoros Chilokashvili mit der finanziellen Unterstützung von Levan Dadiani.⁹³⁷ Das Kloster geriet Anfang des 18. Jhs. in den Besitz des griechisch-orthodoxen Patriarchats von Jerusalem.⁹³⁸

In der Kirche befinden sich noch an diversen Anbringungsorten historische Inschriften sowie die Porträts von mehreren georgischen kirchlichen wie weltlichen Persönlichkeiten aus verschiedenen Epochen.⁹³⁹ Im 17. Jh. wurde ein Teil der Malereien wohl mit Respekt vor den originalen Themen übermalt, an manchen Standorten sind noch zwei oder sogar drei Schichten zu erkennen.⁹⁴⁰ Virsalaže war die erste, die die Schicht des beginnenden 14. Jhs. identifizierte.⁹⁴¹ Aufgrund der historischen Quellen kann diese Ausmalung zwischen 1305, als das Klosters frühestens wieder in georgischen Besitz kommt, und 1327, als König Konstantin stirbt, angesetzt werden.⁹⁴² Diese Malereien sind nur fragmentarisch erhalten geblieben, so auf den Wänden

kultur- und religionsübergreifende Freundschaft – spiegelt den Geist der gesamten Epoche wider und inspiriert Schriftsteller, Künstler und Herrscher bis in die Gegenwart. Die Tradition, der bedeutende Nationaldichter sei nach Jerusalem gekommen, um das Kloster neu auszumalen, ist erst im 17. Jh. belegt. Pahlitzsch 2003, 107–15.

- 933 Virsalaže 1973, 79, 82, Abb. X; Tzaferis 1987, 37, Abb. 46–46; Didebulidze/Janjalia 2013, 47–51; Gagoshidze 2013, 77, 82–88. Die Inschrift ist auf Georgisch: «Für Chota, der das malt, damit Gott ihm vergibt (seine Sünden), Amen. Roustveli». Das Original wurde 2004 zerstört. Didebulidze und Janjala kamen zum Schluss, dass es ein erstes Porträt bereits im 12. Jh. gegeben haben muss.
- 934 Janin 1913, 216–18; Metreveli 1962; Salia 1983, 89; Mgaloblishvili 2013, 31–45; Bacci 2018, 20–21. Dies lässt sich vor allem auch an den Inschriften und Graffiti der Pilger nachvollziehen: Gagoshidze 2013, 80–87.
- 935 Müller/Pahlitzsch 2004, 258–90. Auffallend ist, dass beinahe gleichzeitig mit der Enteignung des Klosters die frühesten christlichen Berichte auftauchen, die die Legende Lots im Bereich des Kreuzklosters lokalisieren: Kühnel 2004, 10–11, 16–17.
- 936 Tzaferis 1987, 12; Kühnel 2004, 17; Didebulidze/Janjalia 2013, 48–49. Im 14. Jh. wird zudem das Kloster Dirbi in Georgien ein Metochion des Heiligkreuzklosters. Khutsishvili 2006, 27–41; Metreveli 1962, 44–48, 58; Gagoshidze/Chikhladze 2006, 79. Die kleine Kirche aus dem 10. Jh. wurde in der Mitte des 14. Jhs. mit einem ausführlichen mariologischen Zyklus ausgeschmückt.
- 937 Tzaferis 1987, 34–48; Didebulidze/Janjalia 2013, 48–49.
- 938 Kühnel 2004, 17. Der Patriarch der Griechen, Dositheos, sorgte für die Tilgung der Schulden des Klosters.
- 939 Didebulidze/Janjalia 2013, 65. Alle Inschriften datieren präzise in das Jahr 1643, als eine grosse Renovation an der Kirche durchgeführt werden musste. Am Ende des 19. Jhs. wurden die Malereien übermalt und viele der georgischen Inschriften mit griechischen ersetzt. Zur selben Zeit ist wahrscheinlich auch eine grosse Anzahl der Szenen verloren gegangen. Zu diesem Schluss kommt Virsalaže, die die Reiseberichte und Skizzen der Kirche aus dem 18. und frühen 19. Jh. untersuchte. Virsalaže 1973. Griechische Inschriften sind in den georgischen Kirchen vor dem 14. Jh. sehr rar: Mouriki 1981, 741.
- 940 Tzaferis 1987, 33, 37–45, Abb. 41–82. Zu den Datierungen der einzelnen Malereien: Didebulidze/Janjalia 2013, 50–55; Janjalia 2020, 76–77. Stilistische Untersuchung: Janjalia 2020, 78–80.
- 941 Virsalaže 1973, 11, 31–37, 43, 53; Didebulidze/Janjalia 2013, 50, 54–56, 59, 63; Janjalia 2020, 76–77. Janjalia stellt zwei unterschiedliche Hände des 14. Jhs. fest.
- 942 Virsalaže 1973, 11; Janjalia 2020, 80.



82 Israel, Jerusalem, Heiligkreuzkirche. Naos, Südseite der nördlichen Pilaster. Salomon und David und darüber Opferung Abrahams. Stehende Erzengel und darüber Christus Anapeson. Michele Bacci.

des Bemas, vereinzelt auf den Pilastern, den Gurtbögen und der Ostmauer.⁹⁴³ Die Pfeiler werden in zwei Zonen von stehenden Heiligenfiguren, die jeweils als Paar angeordnet sind, eingenommen (Abb. 82).⁹⁴⁴

Eine Figur der Hodegetria sowie des thronenden Christus flankieren als Proskynetaria auf der Ostseite der beiden Bemapfeiler die Ikonostasis.⁹⁴⁵ Über der Hodegetria ist noch Gabriel als Teil der Verkündigungsszene erhalten, das Pendant mit der Muttergottes ist verloren gegangen. In den vier Bögen des Kuppeljoches sind einige Halbfiguren von Heiligen sowie biblische oder symbolische Szenen platziert. Episoden aus dem Leben Christi sind bis auf die Reste der Verkündigung auf dem Bemabogen, der Versuchung Christi auf der Wand beim südwestlichen Pfeiler der Kuppel und der Magieranbetung gegenüber im Osten zerstört. Dagegen existieren mehrere Darstellungen aus dem Alten Testament und aus dem Leben der Theotokos, ein ikonographischer Zyklus ist allerdings nicht mehr zu rekonstruieren.⁹⁴⁶ Ungewöhnlicherweise ist auf der Westseite des nordwestlichen Pfeilers die Heimsuchung wie eine Ikone abgebildet, welche der Gläubige beim Betreten der Kirche sieht.⁹⁴⁷ Auf der Südseite des nordöstlichen Pfeilers ist über der Wiedergabe der Könige Salomon und David die Opferung Abrahams auf derselben Höhe wie das Anapesonbild auf der Südseite des nordwestlichen Pfeilers, also auf der anderen Seite des Bogens, platziert (Abb. 82).⁹⁴⁸ Auf der Westseite des nordwestlichen Pfeilers wird das seltene Thema der Geburt des Johannes illustriert.⁹⁴⁹ Darunter stehen Johannes der Täufer und sein Vater Zacharias. Auf der Nordseite des nordwestlichen Pfeilers ist, dem Abrahamsopfer gegenüber, über

dem Propheten Elija und einem weiteren Propheten die Himmelfahrt des Propheten Elija angebracht. Auf der Ostseite des Bogens zwischen den beiden nördlichen Pfeilern bzw. auf der Westseite des nordöstlichen Pfeilers sind der Prophet Daniel und der Hl. Gregor der Theologe

943 Die erste Abhandlung zu den Malereien dieser Kirche: Baumstark 1908, 771–84. Er bemerkte bereits, dass die Malereien nicht homogen sind. Zu den Malereien übersichtlich: Metreveli 1962; Virsalaže 1973; Tzaferis 1987, 35–48 (mit farbigen Abbildungen); Didebulidze/Janjalia 2013, 48–59; Janjalia 2020, 76–91 (mit hervorragenden Übersichtsfotos).

944 Besonders hervorzuheben sind die Porträts des Hl. Peter der Iberer, des Hl. Euthymios und des Hl. Giorgi vom Berg Athos. Die letzten beiden hatten Giorgi Prochore Shavsheli beim Bau des Klosters unterstützt. Dieser ist über der westlichen Türe ebenfalls abgebildet. Des Weiteren sind zahlreiche georgische Könige und Adlige dargestellt. Die mehr als 30 historischen Porträts aus verschiedenen Epochen reflektieren die Geschichte des Klosters. Didebulidze/Janjalia 2013, 58, 65.

945 Janjalia 2020, 84, Abb. 1.

946 Tzaferis 1987, 35–48; Didebulidze/Janjalia 2013, 55–57. Gemäss Berichten aus dem 19. und 20. Jh. fanden sich noch zwei Szenen in Zusammenhang mit der Geschichte des Hl. Kreuzes in der Kirche: Abraham gibt Lot drei Äste und die Auffindung des Kreuzes durch Kaiserin Helena.

947 Tzaferis 1987, 39, Abb. 53; Janjalia 2020, 84, Abb. 5.

948 Tzaferis 1987, 42, Abb. 8, 67–68; Didebulidze/Janjalia 2013, 54; Janjalia 2020, 85–86, Abb. 3, 11, 12.

949 Tzaferis 1987, 39, Abb. 70; Didebulidze/Janjalia 2013, 65; Janjalia 2020, 84, Abb. 14–15.

dargestellt.⁹⁵⁰ Gegenüber dieses Paares stehen auf der Ostseite des nordwestlichen Pfeilers der Hl. Kyrill und der Hl. Athanasios von Alexandria.⁹⁵¹

Auf den Ostseiten der beiden westlichen Pfeiler der Kuppel sind eine Illustration nach Psalm 48(49):13 bzw. 21(22) und eine nach den Sprüchen 9:1–4 («Die Weisheit errichtet sich ein Haus») erhalten.⁹⁵² Über dem Eingang der Haupttüre wurde im 17. Jh. ein Medaillon der Theotokos Hodegetria über der Hand Gottes, die nach dem Buch der Weisheit 3:1 die Seligen hält, platziert. Die die Darstellung flankierende georgische Stifterinschrift gibt das Jahr 1643 an.⁹⁵³

Das Anapesonbild gehört zur Schicht aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. und ist auf der Südseite des nordwestlichen Pfeilers angebracht (Abb. 40, 82).⁹⁵⁴ Rechts anschliessend auf der Südseite des Bogens, der die beiden nördlichen Pfeiler verbindet, ist das Brustbild des Hl. Salustios dargestellt.⁹⁵⁵ Unter dem Anapeson sind die stehenden Erzengel Gabriel und Michael abgebildet, die zwischen sich ein Medaillon mit der Büste Christi halten.⁹⁵⁶ Auf der Nordseite des Pfeilers ist auf derselben Höhe wie die Erzengel der Hl. Pachomios zu sehen, wie er vom Erzengel Rafael das Emblem der monastischen Lehre überreicht bekommt.⁹⁵⁷ Wie oben bereits ausgeführt, gehört dieses Thema zu den ikonographischen Innovationen, die auf dem Berg Athos in einer hesychastischen Umgebung geschaffen wurden und nur in wenigen Kirchen Nachfolge fanden.⁹⁵⁸ Aufgrund der Beziehung der Stifter der Heiligkreuzkirche zu jenen des Klosters Iviron ist die Modellfunktion des Berg Athos für die Heiligkreuzkirche naheliegend.⁹⁵⁹ Wie die Wiedergabe des Hl. Pachomios weist auch der Christus Anapeson auf den kulturellen Transfer zwischen dem Berg Athos und der Heiligkreuzkirche hin. Im frühen 14. Jh. – also kurz nach dem ersten Auftauchen auf dem Berg Athos – war der Christus Anapeson zusammen mit den dem Bild verbundenen liturgischen Konnotationen den Auftraggebern und Künstlern der Heiligkreuzkirche in Jerusalem bereits bekannt. Auf die etablierten Kontakte mit dem Berg Athos ist wohl auch die Behauptung im Reisebericht des georgischen Mönches Grigol Peradze 1936, Manuel Panselinos sei für diese Malereien verantwortlich, zurückzuführen.⁹⁶⁰

Der Hintergrund des Anapesonbildes ist dunkelbau (Abb. 40).⁹⁶¹ In der Mitte des Feldes hinter Christus hebt sich schwach in hellen Farben ein Baum ab. Christus Emmanuel liegt auf einer roten Matratze, die mit drei weissen horizontalen Doppelbändern verziert ist, und lehnt seinen Kopf auf den rechten, aufgestützten Arm. Sein Kopf mit den offenen Augen und den leicht gelockten Haaren ist im Profil zu sehen. Christus hat einen Kreuznimbus und trägt eine weisse, langärmelige, kurze Tunika, welche mit zwei goldenen Clavi geschmückt ist. Das Gewand wird mit einem vor der Brust geknöpften, hellblauen Band zusammengehalten. Das goldfarbene

950 Baumstark 1908, 775–77, Abb. 7–8; Janjalia 2020, 78, Abb. 1, 7–8.

951 Janjalia 2020, 76, Abb. 6.

952 Baumstark 1908, 776–77, Abb. 9; Didebulidze/Janjalia 2013, 61. Diese Komposition wurde 2002 abgenommen und restauriert.

953 Tzaferis 1987, 34, Abb. 37–38.

954 Virsalaže 1973, 16–17, 34, 80, Abb. XVII, 1, XXIV; Lordkipanidze 1977b, 177; Tzaferis 1987, 39, Abb. 55; Todić 1994, 137. Das Bild zeigt offensichtlich die originale Fassung des frühen 14. Jhs. und scheint ziemlich unberührt durch die späteren Erneuerungen von 1643 und des 19. Jhs. Die Malereien auf dem nordwestlichen wie nordöstlichen Pfeiler sowie jene in der Apsis gehören ins 14. Jh. Didebulidze/Janjalia 2013, 54–55.

955 Auf der Fotografie, die vor der letzten Renovierung aus den Jahren 1970–1973 aufgenommen wurde, berührt der Apostel mit seiner rechten Hand den Balken (Virsalaže 1973, Abb. XVII). Auf der späteren Fotografie ist dies nicht mehr der Fall, sondern er hält die Rechte segnend erhoben (Tzaferis 1987, 39, 41, Abb. 55, 63). Auf der anderen Seite des Bogens ist die Büste des Hl. Rufinus in derselben Haltung zu sehen.

956 Die Darstellung der Erzengel wurde im 17. Jh. ausgeführt. Tzaferis 1987, 39, Abb. 54.

957 Tzaferis 1987, 39–40, Abb. 57; Didebulidze/Janjalia 2013, 63. Das Bild wurde im 19. Jh. übermalt.

958 Gerstel 2003, 225–39; Gerov 2006a, 154–55.

959 Tzaferis nimmt sogar an, dass Maler aus dem Berg Athos in Jerusalem tätig waren. Tzaferis 1987, 12.

960 Janjalia 2020, 82.

961 Janjalia 2020, 84–85, Abb. 3, 10.

Himation kommt hinter seinem Rücken über die linke Körperhälfte in seinen Schoss, die angewinkelten Beine bleiben unter dem Knie nackt. Flankiert wird Christus von zwei halbfigurig gemalten Engeln, die sich ihm zuwenden. Der vom Betrachter aus gesehen linke Engel verweist mit seinen Attributen, die er in seinen verhüllten Händen hält – ein Kreuz sowie eine Lanze und einen Rohrstab –, auf die Passion. Dagegen liefert der rechte Engel mittels einer verzierten Vase mit zwei Henkeln eucharistische Assoziationen.⁹⁶² In der Heiligkreuzkirche in Jerusalem war bis zur Reinigung der Fresken 1970–1973 neben dem Christus Anapeson eine sicher neuzeitliche, griechische Beischrift zu lesen:

Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ.

Die neuzeitliche Inschrift präsentiert einen interpretativen Kommentar zur Darstellung, der höchst wahrscheinlich mit der ambivalenten Bedeutung des Bildes zusammenhängt. Diese wird gerade in Georgien in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) sowie in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16, 89) mittels der Platzierung des Anapesons im Zentrum der Apsis prononciert. Da an diesem Ort standardmässig der Melismos dargestellt ist, überträgt sich dessen Bedeutung in der georgischen Kirche in Jerusalem auf den Anapeson, der folglich im 19. Jh. mit «Das Lamm Gottes» beschriftet wird. Diese 1973 von Virsalaze publizierte Inschrift bildete in der Forschung noch lange die Basis für diese Diskussion des Anapesonbildes in der Heiligkreuzkirche.⁹⁶³ Bei der Renovation trat allerdings über dem Kopf von Christus die Asomtavruli Inschrift des 14. Jhs. zu Tage, die 1987 von Tzaferis veröffentlicht wurde (Abb. 40).⁹⁶⁴

ი(ეს)უ ქ(რისტ)ე.⁹⁶⁵

Rechts, weiter unten neben dem Kopf von Christus steht:

მიძინა ვ(ითარც)ა / ლომმ(ა)ნ.⁹⁶⁶

Der Inhalt der originalen Inschrift nach Gen. 49:9 ist identisch mit weiteren Beispielen aus dem 14. Jh.⁹⁶⁷ Wie bereits ausgeführt, wird auf die Genesispassage (Gen. 49:9) ab dem Ende des 13. Jhs. in der ersten Stasis im Morgengottesdienst des Karsamstags verwiesen.⁹⁶⁸

Insbesondere ist das Anapesonbild eine Reflektion des hier durchgeführten Ritus des *Epitaphios Threnos*. Der feierliche Umzug mit dem Epitaphios führt aus der zentralen Türe des Bemas in die Mitte des Naos zu einem Baldachin (*Koubouklion*), unter welchen das Tuch zur

962 Nur beim Anapesonbild kommen Engel vor, welche Vasen präsentieren. Da die Vasen aufgrund ihrer gelegentlichen Präsentation auf Altären mit einer liturgischen Funktion konnotiert sind, übertragen sie diese Bedeutung auf die Engel bzw. auf die Szene. Häufiger als die leere Vase wie in Jerusalem, präsentieren die Engel in dieser ein oder mehrere Passionswerkzeuge: Panagia in Sklavopoula (Abb. 145), Panagia in Malles (Abb. 139), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23, 120), auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Abb. 28), Manasija in Resava (Abb. 30), Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27). In der Johanneskirche in Serres (Abb. 26, 69) ist neben den beiden Engeln eine leere Vase aufgestellt.

963 Virsalaze 1973, Abb. XVII. In der Forschung wurde bemerkt, dass diese griechische Inschrift an das Ende des 19. Jhs. datiert, obschon die originale Inschrift unbekannt war: Hamann-Mac Lean 1976, 59; Todić 1994, 137; Haustein-Bartsch 1999, 225.

964 Tzaferis 1987, 39, Abb. 55. Tzaferis diskutiert die Inschrift nicht.

965 i(es)u q(rist)e: «Jesus Christus».

966 miiZina v(iTarc)a lomm(a)n: «[Er] schlief wie ein Löwe». Für die Hilfe bei den georgischen Inschriften danke ich Natalia Chitishvili.

967 Siehe Kapitel 5.2.

968 Mercenier 1947, 74, 224–25; Xydis 1961, 1023; Pallas 1965, 187–88; Alexiou 1975, 119–20; Alexiou 2002, 65–66; Todić 1994, 141–42, 152; Haustein-Bartsch 1999, 219.

Verehrung gelegt wird.⁹⁶⁹ Hier findet die eigentliche Begräbnisklage statt, nach welcher sich der Priester aus der Kirche bewegt.⁹⁷⁰ Das Anapesonbild in der Heiligkreuzkirche an der Südseite des Nordwestpfeilers ist nicht nur vom Naos aus gut zu sehen, sondern der Zelebrant passiert es während der Prozession. Somit kann angenommen werden, dass beim Anapesonbild in der Heiligkreuzkirche entweder das *Koubouklion* aufgestellt war oder zumindest ein Stopp bei der Prozession eingelegt wurde.

6.4.2 Zarzma, Verklärungskirche (zweite Hälfte 14. Jh.)

Das Kloster der Verklärung in Zarzma liegt auf einem Gebirgszug in der Schlucht des Flusses Kvabiani im historischen Bezirk von Samtskhe-Javakheti (Südgeorgien). Die legendäre Gründung dieses Klosters wird erstmals in der *Tskhovreba* (Vita) des Hl. Serapion von Zarzma erzählt. Während der Ursprung des Textes nicht präziser als auf das frühe 10. Jh. datiert werden kann,⁹⁷¹ herrscht bei der Autorenschaft Gewissheit: Basil von Zarzma, ein Neffe des Gründers, schrieb die Vita etwa 25 Jahre nach Serapions Tod.⁹⁷² Zusätzlich zu seinem hagiographischen Beitrag liefert der Autor auch eine detaillierte Ekphrasis der Kirche sowie den Spitznamen (aber nicht den vollen Namen) des Architekten: Garbaneli.⁹⁷³ Der Text bietet auch mehrere Einblicke in das zeitgenössische religiöse Leben, einschliesslich der Verehrung einer Ikone, die die Verklärung darstellt, der Beschreibung der Entwicklung des Kultes der Verklärung und der Namen vieler lokaler Würdenträger.⁹⁷⁴ Der Text ist nur in einem Manuskript aus dem 16. Jh. erhalten.⁹⁷⁵

Zu Beginn der zweiten Hälfte des 9. Jhs. wurde der verwaiste Serapion, ein georgischer Mönch, von seinem Mentor Mikel von Op'iza, Abt von P'arekhta, ermutigt, in die benachbarte Provinz Samtskhe-Javakheti auszuwandern. Serapion wurde beauftragt, einen Ort für ein neues Kloster zu finden, das unter dem Schutz der örtlichen Fürstenfamilie und Vasallen der Bagrationi-Dynastie – der Chordvani – stehen sollte. Serapion wählte den Ort Zarzma, nachdem er dort Zeuge einer Reihe von Wundern geworden war, und weihte das errichtete Kloster dem Fest der Verklärung. Die Ikone der Verklärung, die Serapion bei sich trug, wurde zum Fokus der Verehrung.⁹⁷⁶ Die Inschrift auf der silbervergoldeten Verkleidung, die für die gemalte Ikone in Auftrag gegeben wurde, gibt das Jahr 886 an, womit die Ikone in das 9. Jh. oder möglicherweise etwas früher datiert.⁹⁷⁷ Ab dem 9. Jh. war Zarzma ein wichtiges theologisches und kulturell-literarisches Zentrum für die Region.⁹⁷⁸

969 Narration Iosephi rescripta. Pallas 1965, 43; Taft 1975, 244–49; Andronikof 1985, 166; Gounelle 2008, 52–53; Schellewald 2013, 326.

970 Janeras 1988, 404.

971 Die Chronologie ist aufgrund der unterschiedlichen Bemerkungen in der Vita umstritten. Die fehlenden Hinweise auf die arabischen Invasionen suggerieren eine Datierung in das Ende des 6. oder an den Anfang des 7. Jhs. Aussagekräftiger sind allerdings die Erwähnungen des späteren Kultes der Verklärung sowie von mehreren Eigennamen, die in die zweite Hälfte des 9. oder in das frühe 10. Jh. weisen. Abgesehen vom historischen Kontext sprechen auch die lexikalische und syntaktische Modernität der Sprache für eine spätere Datierung. Zu dieser Diskussion und dem historischen Inhalt des Textes: Rayfield 1994, 43; Labadze 2007, 23–25; Beridze 2007, 35–49

972 Abuladze 1963, 319–347. Tarkhnishvili 1955, 103–04, 415; Jervalidze 2007, 205–233; Eastmond 2011, 59. Basil beschreibt den Gründer detailliert, während er über die säkularen Autoritäten kein Wort verliert.

973 Tarkhnishvili 1955, 103–04; Rayfield 1994, 43–44.

974 Zum Beispiel werden die Familien der Laklak und Bahlaundi erwähnt. Ihre Existenz wird durch Fresken und Inschriften aus dem 10. Jh. in der Opizakirche in Tao-Klarjeti bestätigt. Rayfield 2012, 43.

975 Tbilisi, Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-69.

976 Eastmond 2011, 57–82; Schellewald 2018, 169–88.

977 Die originale Ikone ist allerdings verloren gegangen, nur die metallene Verkleidung hat sich erhalten. Eastmond 2011, 57–58.

978 Sulava 2007, 53–63; Rayfield 2012, 64.

Die Errichtung des Katholikons geht wahrscheinlich auf das 9. Jh. zurück und wird am Anfang des 14. Jhs. umgebaut.⁹⁷⁹ Der langgestreckte Kreuzkuppelbau endet im Osten in einer zentralen, in eine rechteckige Grundform eingeschriebenen Apsis, die von zwei rechteckigen Pastophorien flankiert wird (Plan 9). Die Kuppel ruht auf vier polygonalen Säulen, wobei die westlichen freistehen und die östlichen mit den Ostwänden verbunden sind. Im Westen sind die beiden tiefer liegenden Eckkompartimente mit tief liegenden Bögen vom Hauptschiff separiert. Das erstaunlichste Element sind dabei die Fenster, die die Wandflächen oberhalb der Bögen durchbrechen und so eine Scheinrampe imitieren.⁹⁸⁰ Im Süden ist dem Gebäude eine äussere Vorhalle, die durch einen dreiteiligen Bogen in der Mitte geöffnet wird, vorgelagert. Nebenräume mit Apsiden – meist auf der Südseite – kommen in der georgischen Kirchenarchitektur ab dem 6. Jh. häufig vor.⁹⁸¹ Der Raum am östlichen Ende, der nach der Fertigstellung der Kirche in Zazma durch den nachträglichen Einbau einer Schranke entstand, enthält eine halbkreisförmige Apsis.⁹⁸² Die Inschrift auf der Barriere lautet:

Gott sei dem Erbauer dieser Kirche, Vater Gabriel Khurtsidze, gnädig. Gott sei seiner Mutter gnädig, der Tochter des Patrons Iovane, Gaiane, früher Guldam. Gott sei seinem Vater Schio, ehemals Schota, gnädig.⁹⁸³

Nach der Untersuchung von Beridze lebte die Familie von Khurtsidze, die diese Schranke finanzierte, im 16. Jh. in Zazma.⁹⁸⁴

Das Vorhandensein einer Apsis in dieser Seitenkapelle spricht eher für eine aktive liturgische Rolle als für eine Vorhalle.⁹⁸⁵ Sie könnte als Versammlungsort vor einem Prozessionseinzug in die Kirche oder für private Andachten und Gedenkgottesdienste genutzt worden sein. Die westliche Hälfte der Südvorhalle ist in drei Joche unterteilt, die mit flachen Melonenkuppeln gewölbt sind. Die westlichste Kuppel hat den aufwändigsten plastischen Schmuck, da das darunter liegende Portal direkt in die Kirche führt.⁹⁸⁶

Unter den vielen Skulpturen von höchster Qualität an den Aussenwänden wie auch im Innenraum, fällt die Spolie aus dem 10. Jh. über dem Prothesiseingang auf. Das flache Relief zeigt im Zentrum den thronenden Christus und links von ihm die Theotokos, die die Hände zu ihrem Sohn ausstreckt. Das Relief ist ein frühes Beispiel für eine Deesis-Komposition in der georgischen Kunst, obwohl die Repräsentation des Hl. Johannes des Täufers fehlt.⁹⁸⁷ Für unsere Diskussion von Interesse ist zudem die Komposition eines sich aufbäumenden Löwen zwischen zwei sog. Davidsternen, die sich über der aus späterer Zeit stammenden Tür der Klosterklausur befindet. Da die männliche Figur im linken Stern als David gedeutet wird, ist hier symbolisch die Identifikation sowohl mit Christus als auch mit dem Haus Juda (Gen. 49:9) bezeugt.⁹⁸⁸

Auf die Inschrift aus dem Jahr 980, die die enge Verbindung dieses Klosters zum Ivironkloster auf dem Berg Athos beweist, wurde bereits weiter oben aufmerksam gemacht. Spätestens seit dem 10. Jh. stand das Kloster Zazma unter der Schirmherrschaft der bedeutenden Fürstfamilie Chordvanieli. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Familie war der grosse Mäzen

979 20,5 m x 17,5 m, h: 24 m. Beridze 1955, 91–137; Beridze/Neubauer 1980, 132; Velmans/Alpago Novello 1996b, 292; Marsagishvili 2007, 65–74.

980 Beridze 1986, 8.

981 Eastmond 2004, 35; Gengiuri 2009, 196–200.

982 Taqaishvili 1905, 37–39.

983 Taqaishvili 1905, 37–38. Seiner Meinung nach datiert die Inschrift in das 13. Jh.

984 Beridze 1955, 125–26, 129–30.

985 Eastmond 2004, 35–36; Kaffenberger 2021, 116–36.

986 Kvachatadze 2017, 273–74.

987 Chakvetadze 2014, 207–222; Khundadze 2017, 112, 365. Das Relief wurde erst 2008 während einer Restaurierung freigelegt. Es ist nicht klar, ob es unvollendet ist, oder ob die Johannesfigur verloren gegangen ist.

988 Kvachatadze 2017, 280, Abb. 635.

des Klosters, Georg Chordvani, der enge Kontakte zum Kloster Ivron unterhielt, wo sein Sohn Tornike Mönch war.⁹⁸⁹ Mitglieder der Jaqeli-Familie – seit ca. 1260 das führende Adelsgeschlecht von Samtskhe – kümmerten sich um den Umbau sowie die Ausschmückung der Kirche im 14. Jh.⁹⁹⁰

1901–1905 wurden etwa die Hälfte der Malereien unter Berücksichtigung der antiken Kompositionen vom Maler A. S. Slavtsev aus Sankt Petersburg im Auftrag der Zarenfamilie übermalt.⁹⁹¹ Dokumente der Restaurierung aus dem frühen 20. Jh. sowie moderne Daten beweisen, dass etwa die Hälfte der Wandmalereien betroffen waren.⁹⁹² Janjalia wies nach, dass die Theorie von Beridze, dass die alte Malerei vor dieser Restaurierung bereits zwei verschiedene Schichten enthielt, korrekt ist.⁹⁹³ Daraus lässt sich ableiten, dass die scheinbare Homogenität der Wanddekoration auf die nachbyzantinische Zeit, nämlich das 16. Jh., zurückgeht und nicht auf Renovierungen im frühen 20. Jh. Beridze datierte die erste Schicht – basierend auf den in der Kirche dargestellten Porträts der Mitglieder aus der Familie Jaqeli – an den Anfang des 14. Jhs. Evseeva präferierte ein Datum um 1370.⁹⁹⁴ Die Malereien in Zarzma datieren aufgrund der ikonographischen Vergleichsbeispiele in die zweite Hälfte des 14. Jhs.⁹⁹⁵ In Zarzma werden Szenen und einzelne Darstellungen innerhalb einer Szene von erklärenden Inschriften in georgischer Sprache begleitet. Diese entsprechen den Worten, die im Gebäude gesungen, gelesen und gehört wurden.⁹⁹⁶

In der Kirche sind im untersten Register über einem gemalten Vorhang stehende Heiligenfiguren abgebildet, die ebenfalls übereinander auch auf den polygonalen Pfeilern platziert wurden. Die Macht der aristokratischen Familien des 13. und 14. Jhs. im westlichen Gebiet, das weniger unter den Mongolen litt als das östliche Georgien,⁹⁹⁷ wird dank der Porträts der Mitglieder der Familie Jaqeli auf der Südwand der Kirche dokumentiert: Sargis I. († 1285) (185), sein Sohn Beka I. († 1306) (186), und die beiden Söhne von Beka I., Sargis II. († 1334) (187) und Qvarqvare († 1361) (188).⁹⁹⁸ Keiner von ihnen hält ein Kirchenmodell, sodass die Jaqelis hier als Herrscher der Region und nicht als die Gründer der Kirche dargestellt sind. Die vier

989 Mouriki 1981, 736, 747; Evseeva 1977, 13; Lilie/Ludwig/Zielke/Pratsch 2013/2, 28–29; Pavlikianov 2017, 55–56.

990 Die Jaqeli führten ihren Ursprung auf das Haus Chordvani zurück. Sie standen unter besonderem Schutz des mongolischen Khans. Charachidzé 1971, 104; Suny 1989, 41, 44–48, 52; Skhirtladze 1999, 107, 115; Rayfield 2012, 128, 130–35, 140, 145–46, 493.

991 Während den Restaurierungsarbeiten beschrieb Taqaishvili die Malereien genau und dokumentierte die Restaurierung. Taqaishvili 1905, 9, 49–66. Er stellte fest, dass die ursprünglichen Fresken zwar sehr schmutzig, aber 90 % von ihnen intakt waren. Obwohl der Stil verändert wurde, blieb die Thematik dieselbe. Die entsprechenden Dokumente, insbesondere das Fotomaterial, werden derzeit im Russischen Museum in Sankt Petersburg aufbewahrt (Sammlung Zar Alexander III.). Janjalia 2007, 63–96. Die Apsiswand – und damit die Anapesondarstellung – wurde von dieser Übermalung verschont.

992 Dazu gehören das untere Register, die Kuppel und die Trommel, die Apsiskonche und das Gewölbe des Chorjochs, die Wände und zum Teil auch die Gewölbe der Eckjoche. Die höheren Wandflächen wurden bei dieser Neuausmalung nicht in Mitleidenschaft gezogen. Janjalia 2007, 89.

993 Beridze 1955, 68–69; Janjalia 2007, 63–96.

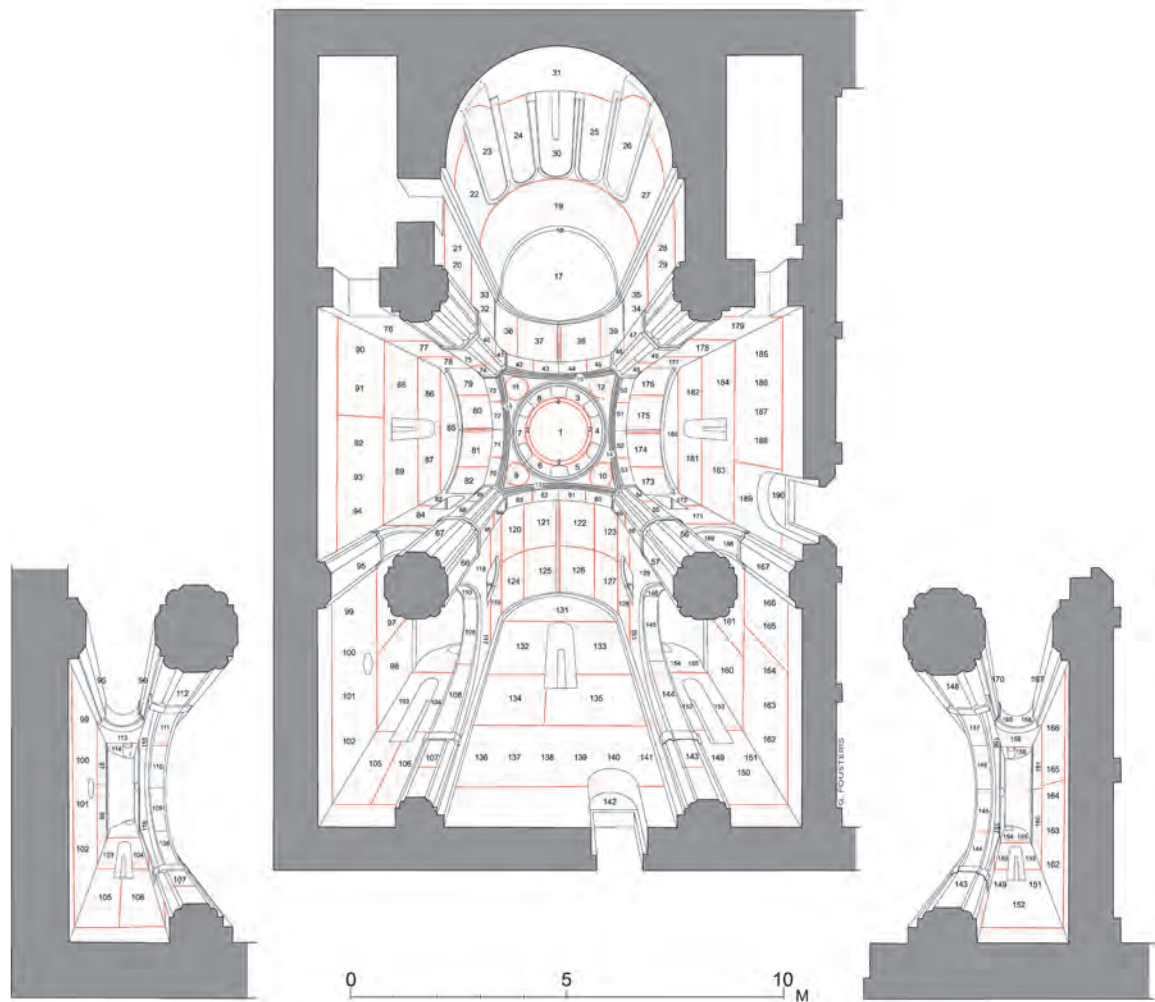
994 Beridze 1955, 68; Beridze 1986, 5; Evseeva 1977, 1, 7–8, 11–13. Um 1325: Panayotidi-Kesisoglou 2014, 101. Erste Hälfte 14. Jh.: Mouriki 1981, 747. Um 1400: Volskaja 1983, 102. Weiter zur stilistischen Diskussion: Burchuladze 2013b, 340–43; Fyssas 2014, 137–44.

995 Die meisten Parallelen kommen in den Programmen des Klosters des Hl. Sabas in Sapara (1310–1345) sowie in der Georgskirche in Ch'ule (1381) vor. Taqaishvili 1905, 11. Es muss allerdings betont werden, dass Taqaishvili während der Restaurierung im 20. Jh. die Kompositionen der beiden Programme als Modell verwendet hat, um fehlende Stellen in Zarzma zu komplettieren. Gordeev 1923, 1–95; Burchuladze 2013b, 337, 340–43.

996 Gerstel 2019, 92–120.

997 Suny 1989, 41, 44–45.

998 Dieselben Patrone sind auch im Kloster des Hl. Sabas in Sapara sowie in der Georgskirche in Ch'ule porträtiert. Die Residenz der Familie befand sich in Sapara. Khutsishvili 1988; Mouriki 1981, 744–46; Velmans 2002a, 218–19; Burchuladze 2013a, 282–93; Fyssas 2013, 135–36, pls. 18b–20a.



Plan 9: Zarzma, Verklärungskirche (2. Hälfte 14. Jh.) Georgios Fousteris.

- 1: Christus Pantokrator (Abb. 84)
- 2: Sechs fliegende Engel (Abb. 84)
- 3: Theotokos Orans (Abb. 83, 84)
- 4: Prophet David (Abb. 84)
- 5: Prophet Jonas (Abb. 84)
- 6: Prophet Habakuk (Abb. 84)
- 7: Prophet Jesaja (Abb. 84)
- 8: Prophet Salomon (Abb. 83, 84)
- 9: Evangelist Markus (Abb. 84)
- 10: Evangelist Lukas (Abb. 84)
- 11: Evangelist Johannes (Abb. 84)
- 12: Evangelist Matthäus (Abb. 84)
- 13: Inschrift Psalm 103:19 (Abb. 84)
- 14: Inschrift Psalm 112:3 (Abb. 84)
- 15: Inschrift Psalm 88:12 (Abb. 84)
- 16: Inschrift Hab. 3:3 (Abb. 84)
- 17: Theotokos mit Christuskind zwischen zwei knienden Engeln (Abb. 83, 84)
- 18: Inschrift Psalm 92:1–2 (Abb. 84)
- 19: Apostelkommunion (Abb. 83, 86)
- 20: Hl. Stephanos, Diakon
- 21: Hl. Kyrill von Alexandria
- 22: Hl. Nikolaos
- 23: Hl. Basil der Grosse (Abb. 87)
- 24: Hl. Gregor der Theologe (Abb. 87)
- 25: Hl. Johannes Chrysostomos (Abb. 87)
- 26: Hl. Athanasios von Alexandria (Abb. 87)
- 27: Hl. Dionysius Areopagita
- 28: Hl. Spyridon
- 29: Hl. Romanos, Diakon
- 30: Zwei Engel-Diakone mit Rhipida (Abb. 87)
- 31: Christus Anapeson (Abb. 87, 88)
- 32: Richter Jephthah (Abb. 84)
- 33: Richter Gideon (Abb. 84)
- 34: Prophet Daniel
- 35: Prophet Ezechiel
- 36: Jakob's Leiter (Abb. 84)
- 37: Moses und der brennende Dornbusch (Abb. 84)
- 38: Die Weisheit errichtet sich ein Haus (Abb. 84)
- 39: Christus als Priester (Abb. 84)
- 40: Hl. Eustrathios (Abb. 84)
- 41: Hl. Pirozos (?), Abb. 84)
- 42: Hl. Johannes der Täufer (Joh. 1:29, Abb. 84)
- 43: Prophet Aaron (Abb. 84)
- 44: Prophet Zacharias (Abb. 84)
- 45: Prophet Melchisedek (Abb. 84)
- 46: Hl. Panteleimon (Abb. 84)
- 47: Hl. Artemi (Abb. 84)
- 48: Hl. Sergios
- 49: Heiliger
- 50: Patriarch Isaak (Abb. 84)
- 51: Patriarch Abraham (Abb. 84)
- 52: Patriarch Noah (Abb. 84)
- 53: Patriarch Jakob (Abb. 84)
- 54: Hl. Märtyrer
- 55: Hl. Bischof
- 56: Hl. Antony
- 57: Mönch
- 58: Heiliger
- 59: Heiliger
- 60: Heiliger (Abb. 84)
- 61: Hl. Matthäus (Abb. 84)
- 62: Hl. Justinian (Abb. 84)
- 63: Heiliger (Abb. 84)
- 64: Heiliger
- 65: Heiliger
- 66: Msakhurtukhutsesi Simeon Gurieli (1606–ca. 1672)
- 67: Hl. Thekla
- 68: Prophet Daniel (Abb. 85)
- 69: Hl. Patriarch (Abb. 85)
- 70: Patriarch Simeon (Abb. 85)
- 71: Patriarch Boaz (Abb. 85)
- 72: Patriarch Josef (Abb. 85)
- 73: Patriarch Naphtali (Abb. 85)
- 74: Patriarch Ishbak (Abb. 85)
- 75: Hl. Orestes (Abb. 85)
- 76: Der Erzengel Michael erscheint Joshua (Abb. 83)
- 77: Kreuzabnahme (Abb. 85)
- 78: Kreuzigung (Abb. 85)
- 79: Reise nach Bethlehem (Abb. 84, 85)
- 80: Verkündigung an Maria (Abb. 84, 85)
- 81: Präsentation Christi im Tempel (Abb. 84, 85)
- 82: Besuch des Tempels (Abb. 84, 85)
- 83: Christus erscheint Lukas und Cleopas auf dem Weg nach Emmaus (Abb. 85)
- 84: Hetimasia, Cherubim, Seraphim (Abb. 85)
- 85: Geburt Christi (Abb. 84, 85)
- 86: Transfiguration (Abb. 85)
- 87: Anastasis (Abb. 85)
- 88: Josef von Arimathäa bittet Pilatus für den Leichnam Christi (Abb. 85)
- 89: Ungläubiger Thomas (Abb. 85)
- 90: Christus
- 91: Euthymios Catholicos
- 92: Vater Serapion
- 93: König Bagrat III. von Imereti (1495–1565)
- 94: eristavt erstiavi Georg Chordvanieli (16. Jh., Abb. 83)
- 95: Heiliger
- 96: Hl. Euthymios
- 97: Drei Hebräische Jünglinge im Feuerofen

- 98: Daniel in der Löwengrube
 99: Unbekannte historische Person
 100: Unbekannte historische Person
 101: Arabai
 102: Kurtsik'
 103: Hl. Nino
 104: Hl. Theodora
 105: Hl. Serapion von Zarzma
 106: Hl. David Gareji
 107: Hl. Nestorius (Büste)
 108: Hl. Marina
 109: Hl. Katharina
 110: Hl. Barbara
 111: Hl. Irene
 112: Hl. Prokop
 113: Hl. Anastasia und weibliche Heilige (Büsten)
 114: Hl. Elija und männlicher Heiliger
 115: Hl. Gregor der Wundertäter (Büste)
 116: Hl. Charalambos (Büste)
 117: Abraham und die drei Gäste
 118: Philoxenie (Abb. 83)
 119: Pfingsten
 120: Taufe (Abb. 84)
 121: Einzug in Jerusalem (Abb. 84)
 122: Himmelfahrt (Abb. 84)
 123: Christus in Gethsemane (Abb. 84)
 124: Verhaftung Christi (Abb. 84)
 125: Auferweckung des Lazarus (Abb. 84)
 126: Erscheinung Christi auf dem Berg in Galiläa (Abb. 84)
 127: Fusswaschung (Abb. 84)
 128: Frauen am Grabe
 129: Beweinung
 130: Grablegung
 131: Koimesis (Abb. 84)
 132: Verspottung Christi
 133: Errichtung des Kreuzes
 134: Christus vor Hannas und Kaiphas
 135: Letzte Abendmahl
 136: Hl. Ephrem der Syrer
 137: Hl. Antonios
 138: Hl. Poemen
 139: Hl. Theodor Graptos
 140: Hl. Theophanes Graptos
 141: Hl. Pachomios und der Engel
 142: Hl. Ilarion Kartveli (Büste)
 143: Hl. Daniel der Stylit
 144: Hl. Johannes
 145: Hl. Dyonisos
 146: Hl. Maximilian
 147: Hl. Konstantin
 148: Hl. Simeon Stylit
 149: Weibliche Heilige
 150: Heiliger
 151: Hl. Matthäus
 152: Hl. Antonin
 153: Hl. Amlike
 154: Heiliger (Büste)
 155: Hl. Adrian (Büste)
 156: Heiliger (Büste)
 157: Heiliger (Büste)
 158: Hl. Kodrat und Hl. Paulus
 159: Hl. Andronikos (Büste) und ein anderer Heiliger (Büste)
 160: Maria wäscht die Füße, der Apostel Jakob reicht Maria die Kommunion (16. Jh.)
 161: Maria betet zu Christus und das letzte Abendmahl der Hl. Frauen (16. Jh.)
 162: Hl. Eustachius
 163: Soldatenheiliger
 164: Hl. Georg
 165: Hl. Simon Kananäus
 166: Hl. Andreas
 167: Hl. Makarios von Ägypten
 168: Hl. Christina (Büste)
 169: Hl. Euphemia (Büste)
 170: Hl. Onouphrios
 171: Schleier des Tempels
 172: Engel vor dem Hohepriester
 173: Traum von Josef und Verkündigung (Abb. 84)
 174: Josef's Vorwürfe (Abb. 84)
 175: Abgelehnten Gaben (Abb. 84)
 176: Begegnung von Maria und Elisabeth (Abb. 84)
 177: Maria und ihre Eltern
 178: Begegnung am Goldenen Tor
 179: Erzengel Gabriel (Abb. 83)
 180: Geburt von Maria (Abb. 84)
 181: Hochzeit von Maria und Josef
 182: Maria wird von den Priestern gesegnet
 183: Fluchwasserprobe Maria
 184: Präsentation der Maria im Tempel
 185: Sargis I.
 186: Beka I., Prinz von Samtskhe (1285–1306)
 187: Sargis II. (+1334)
 188: Qvarqvare (+1361)
 189: Hl. Petrus und Paulus
 190: Mandyllion



83 Zarzma, Verklärungskirche. Naos, Blick gegen Osten. Manuela Studer-Karlen.

Adligen stehen hintereinander und wenden sich mit erhobenen Händen der Apsis zu. Auf der gegenüberliegenden Seite (der Nordwand) sind weitere historische Personen dargestellt (99). Ein Mann in königlichem Gewand hält einem demütig geneigten älteren Kleriker ein Sygelion und eine Epigonation hin, während ein anderer Mann hinter ihnen steht. Taqaišvili wies nach, dass der Mann im königlichen Gewand Bagrat ist.⁹⁹⁹ Es handelt sich wohl um König Bagrat III. von Imereti (1495–1565) (93), der Samtskhe in der Schlacht von Murjakheth (1535) eroberte,

999 Taqaišvili 1905, 31.



84 Zarzma, Verklärungskirche. Gewölbe. Manuela Studer-Karlen.

bevor Samtskhe bereits 1545 wieder unter osmanische Hegemonie kam.¹⁰⁰⁰ Der Kleriker ist der Vater Serapion (92). Da Serapion ein Mitglied der Khurtsidze-Familie war, bestätigt der König von Imereti durch die Verleihung der Bulla die bedeutenden Privilegien.¹⁰⁰¹ Die Mitglieder der Familie Khurtsidze waren die lokalen Feudalherren, die zur Renovierung von Zarzma im 16. Jh. beitrugen und die oben erwähnte Barriere in der südlichen Vorhalle errichteten. Die Porträts von Bagrat und Serapion an der Nordwand sind in die Jahre 1535–1545 zu datieren.¹⁰⁰² Bei der dritten Figur handelt es sich um den *eristavt eristavi* Georg Chordvani (94), den Vater von Tornike. Der Grund, warum Georg Chordvani, der im 10. Jh. lebte, im 16. Jh. hier porträtiert wurde, ist, dass die Mitglieder der Khurtsidze-Familie sich als Erben der Chordvani, die Zarzma im 10. Jh. unterstützten, verstanden. Der Mann vor schwarzem Hintergrund neben Christus wird als der Katholikos Euthymios Sakvarelidze (1578–1616) (91) identifiziert.¹⁰⁰³ Die Neuinszenierung der Patrone – welche wohl eine Komposition aus dem 14. Jh. ablöste – setzt im 16. Jh. bewusst neue Schwerpunkte der politischen Rezeption. An der Nordseite des nordwestlichen polygonalen Pfeilers befindet sich das Porträt des Adligen *eristavt eristavi* Msak-

1000 Rayfield 2012, 165–74.

1001 Taqaishvili 1905, 31–32; Beridze 1955, 68–69.

1002 Beridze 1955, 132; Evseeva 1977, 13; Janjalia 2007, 89.

1003 Taqaishvili 1905, 40–44; Janjalia 2007, 89; Fyssas 2014, 137.

hurtukhutsesi Simeon Gurieli (1606–ca. 1672) (66).¹⁰⁰⁴ An der Nordwand der nordwestlichen Abteilung sind vier weitere historische Personen dargestellt (100), welche vermutlich im 14. Jh. lebten.¹⁰⁰⁵

Dieser kurze Überblick zeigt, dass die meisten Illustrationen historischer Figuren keinen Bezug zur Entstehungszeit im 14. Jh. haben, sondern die Malertätigkeit im 16. und 17. Jh. belegen. Dagegen stammen nur zwei narrative Kompositionen aus dem 16. Jh., welche sich an der Südwand des südwestlichen Kompartimentes befinden. Dargestellt sind seltene mariologische Episoden, die ansonsten nur aus dem Westarm in der Hauptkirche des Klosters Gelati (1565–1578) bekannt sind.¹⁰⁰⁶ Die stilistischen und ikonographischen Vergleiche legen eine Datering der Darstellungen in Zarzma ebenfalls in das 16. Jh. nahe. Die Hinzufügung kann als Ausdruck des Wunsches der neuen Auftraggeber erklärt werden, das Programm mit modernen Themen zu aktualisieren.

Die restlichen Szenen stammen aus dem 14. Jh. Auf den beiden Ostwänden über den Türen der Pastophorien sind die Erzengel Gabriel (179) und Michael abgebildet (Abb. 83).

Auf der nördlichen Seite ist das seltene Bild der Erscheinung Michaels vor Joshua (Joshua 5:13–15) (76) repräsentiert.¹⁰⁰⁷ Wie die Vergleiche beweisen, erinnert das Erscheinen des Archistrategos der himmlischen Mächte vor Joshua vor der Einnahme Jerichos an die himmlische Hilfe, die dem Herrscher (wie auch Joshua) bei seinen Feldzügen zuteil wurde – und fügt sich so in die politische Inszenierung der Stifterporträts ein, die direkt anschliessend auf der Nordwand folgen.¹⁰⁰⁸ Diese seltene Episode der Erscheinung Michaels vor Joshua ist von den Oktateuch-Handschriften, etwa der Joshua Rolle im Vatikan, bekannt (Rom, BAV, Pal. gr. 431).¹⁰⁰⁹ In der monumentalen Kunst kommt sie im 10. Jh. in der Taubenschlagkirche in Çavuşin (963–969) vor, und zwar ebenfalls an der Wand der Prothesis sowie in engem kompositionellen sowie ideologischen Kontakt zu den Stiftern.¹⁰¹⁰ Weitere frühe Beispiele finden sich in Hosios Loukas (10. Jh.)¹⁰¹¹ sowie in der Kirche des Hl. Georg Diassoritis in Naxos (11. Jh.).¹⁰¹² Auch in der Erzengelkirche in Lesnovo ist das Bild eine Episode des Erzengelzyklus.¹⁰¹³

Der historische Cortège an der Nordwand wird an der Westwand der nordwestlichen Kompartimente von den stehenden Porträts des Hl. David von Gareji (106)¹⁰¹⁴ und des Hl. Serapion von Zarzma (105)¹⁰¹⁵ abgeschlossen. Dies ist die einzige bekannte monumentale Darstellung von Serapion aus dem mittelalterlichen Georgien. Sowohl David als auch Serapion waren Modellfiguren für das georgische Mönchtum. Ihre Popularität passt in den propagandistischen Charakter der Porträtreihe. Ferner ist im Norden der Hl. Euthymios (96) dargestellt, dessen Anwesenheit die Verbindung zum Berg Athos hervorhebt. Unter den weiteren Heiligendarstellungen sind die Repräsentationen des Pachomios mit dem Engel auf der Westwand sowie

1004 Rayfield 2012, 194–95.

1005 Janjalija 2007, 89. Die Namen der hinteren Figuren sind Kurtsik' und Arabai. Die beiden vorderen Figuren haben dagegen keine Inschrift mehr.

1006 Folgend dieser Analogie und den Inschriften handelt es sich bei den Szenen in Zarzma um die Fusswaschung durch Maria sowie Jakob, der Maria die Kommunion reicht. Weiter östlich befinden sich die Darstellungen von Maria, die zu Christus betet, und das Abendmahl der Frauen. Zu Gelati: Mamaiašvili 2003, 227–36; Skhirtladze 2012, 116.

1007 Taqaišvili 1905, 54–55. Darunter ist das oben besprochene Relief aus dem 10. Jh. zu sehen.

1008 Jolivet-Lévy 1987, 465–66.

1009 Weitzmann 1948, 14, Abb. 13–15; Lowden 2010, 107–12; Tsamakda 2017, 207–13.

1010 Rodley 1985, 157–59; Jolivet-Lévy 1991, 21, n. 53; Jolivet-Lévy 2001, 303–304. Ein anders Beispiel in Kappadokien – aber in sehr schlechtem Zustand – existiert in der Erzengelkirche in Cemil (13. Jh.): Uyar 2008, 119–29; Jolivet-Lévy 2001, 209–12, 253. Zudem: Gabelić 2004, 76–79.

1011 Das Fragment befindet sich heute an der östlichen Wand des Nordarmes im Katholikon. Connor 1984, 57–59; Connor 1992, 293–308.

1012 Acheimastou-Potamianou 1989, 72, Abb. 10. Im 14. Jh. erscheint die Darstellung beispielsweise einige Male in den kretischen Kirchen: Tsamakda 2012, 188–89.

1013 Gabelić 1998, 151–54, 271–78; Korunovski/Dimitrova 2006, 190–96.

1014 Zu David von Gareji in der Kunst: Tomeković 2011, 131–14, 234

1015 Taqaišvili 1919/20, 120–21; Chakvetadze 2015, 95–101.



85 Zarzma, Verklärungskirche. Naos, Nordarm. Manuela Studer-Karlen.

der Apostelfürsten auf der Südwand westlich der Jaqeli-Familie wichtig.¹⁰¹⁶ Petrus und Paulus (189) symbolisieren die Einheit des orthodoxen Glaubens (Abb. 4).¹⁰¹⁷ Im Tympanum darunter und über der Haupttüre ist das apotropäische Bild des Mandyliions (190) platziert.¹⁰¹⁸ Dieses Bild spiegelt sowohl die eucharistischen Konnotationen wie auch die Offenbarung Christi wider.¹⁰¹⁹

In der Kuppel ist der Christus Pantokrator (1) dargestellt, der von sechs fliegenden Engeln (2) umgeben ist, während zwischen den Fenstern des Tambours unmittelbar darunter die Theotokos Orans (3) und fünf Propheten gemalt sind (4–8, Abb. 84).

Es handelt sich um eine Theophanie Christi, die im Zusammenhang mit der Verherrlichung des Kreuzes in den Kuppeln der georgischen Kirchen gesehen werden muss.¹⁰²⁰ Das Gesims der Kuppel ist mit einer Vielzahl von Ornamenten dekoriert, und die Inschriften im Band sind mit Grossbuchstaben des Khutsuri-Alphabets gemalt. Die Inschriften zitieren Hab. 3:3 im Osten (16), Psalm 88(89):12 im Norden (15), Psalm 103(104):19 im Westen (13), und Psalm 112(113):3 im Süden (14).¹⁰²¹ Diese Texte heben nicht nur das Thema des jeweiligen Sektors hervor, sondern haben auch eine unmittelbare liturgische Relevanz.¹⁰²² Die Fokussierung auf die theophanischen Aspekte korreliert mit der Kirchenwidmung der Transfiguration (86) und dem bekannten Kult der Verklärung, der bereits in der Vita des Stifters erwähnt wird.¹⁰²³ So zeigt die Episode der Verklärung auf der Wand des Nordjochs das komplexe Muster aus Quadrat und Raute, das der sog. hesychastischen Mandorla entspricht.¹⁰²⁴ Zusätzlich steht es in Wechselwirkung mit der Anastasis (87) direkt daneben, in der die Mandorla ebenfalls die göttliche Erscheinung Christi (126) betont.

Besonders auffällig ist in Zarzma der dramatische Charakter des Passionszyklus. Dazu gehören die seltenen Szenen der Kreuzvorbereitung (133), der Verspottung Christi (132), der Kreuzabnahme (77) und die Szene, in der Josef von Arimathäa den Leib Christi fordert (88, Abb. 85).

Diese Kompositionen sind im frühen 14. Jh. in Kirchen auf dem Berg Athos entstanden und gehören alle zum Repertoire von Michael Astrapas und Eutybios. Die Kombination der narrativen Szenen und der symbolischen Darstellung der Hetimasia (84) an der Westwand des Nordjochs vervollständigt die liturgischen, apokalyptischen und eschatologischen Zusammenhänge. Am Bogen des Westjochs stehen die Schlusszenen der Passion, die Himmelfahrt (122) und Pfingsten (119), der Auferweckung des Lazarus (125) und dem Einzug in Jerusalem (121)

1016 Für das restliche Programm: Studer-Karlen 2021, 138–67.

1017 Kreidl-Papadopoulos 1981, 339–61; Kessler 1987, 265–75. Häufiger umarmen sich die Apostelfürsten, um ihre *Concordia* noch stärker zu betonen.

1018 Skhirtladze 1998, 69–93; Gedevanishvili 2006, 11–31; Karaulashvili 2007, 220–43.

1019 Gerstel 1999, 68–77; Hadermann-Misguich 2005b, 225–26; Ševčenko 2006b, 136; Gedevanishvili 2006, 13.

1020 Fälschlicherweise wurde die Darstellung als Himmelfahrt Christi identifiziert: Evseeva 1977, 4; Burchuladze 2013b, 324; Fyssas 2014, 137; Panayotidi-Kesisoglou 2014, 103.

1021 Taqaishvili 1905, 49–50; Burchuladze 2013b, 324–26.

1022 Zu diesen Texten und deren liturgischer Relevanz: Studer-Karlen 2021, 144–47.

1023 Rayfield 1994, 43–44.

1024 Andreopoulos 2005, 66–75, 228–35.

gegenüber. Diese beiden einleitenden Szenen zum Passionszyklus werden am Samstag und am Sonntag vor der Karwoche gefeiert.¹⁰²⁵

Der Zyklus der Auferstehungsperikopen ist nur aus der paläologischen Zeit bekannt, sie sind eine Besonderheit des Ateliers von Michael Astrapas und Eutychos.¹⁰²⁶ Für die liturgische Verwendung der Eothina Perikopen gibt es bereits im 10. und 11. Jh. zunehmend Belege. Sie wurden in den Gottesdiensten der ersten Woche nach Ostern gelesen. In diesem Zusammenhang ist der Codex 40 aus dem Heiligkreuzkloster in Jerusalem eine wichtige Quelle.¹⁰²⁷ Er legt die elf Eothina Perikopen fest, die beim Orthros am Sonntag sowie in der Liturgie an den dazwischen liegenden Festen zu Pfingsten und während des Jahres zu lesen sind.¹⁰²⁸ Dieser Codex bestätigt die Verwendung dieser Lesungen in Georgien. In Zarzma konnten sieben von elf dort genannten Episoden nachgewiesen werden.¹⁰²⁹ Die Einbeziehung der Eothina-Evangelien schuf einen erweiterten und narrativen Passionszyklus, der sowohl mit der entsprechenden Liturgie als auch mit dem Ritus selbst verbunden war. Liturgische Auszüge aus den Perikopen, patristische Schriften und die hesychastische Bewegung motivierten diese Wahl.

Der zweite grosse Zyklus besteht aus dreizehn Episoden aus dem Leben der Jungfrau Maria. Dieser nimmt den gesamten südlichen Kreuzarm ein.¹⁰³⁰ Es ist der umfangreichste mariologische Zyklus in einer georgischen Kirche – mit seltenen Szenen, z. B. Maria, die von ihren Eltern (177) liebkost wird.¹⁰³¹ Der Zyklus schliesst mit der Koimesis (131) im oberen Teil der Westwand. Alle Marienszenen wurden mit Versen aus dem Protevangelium des Jakobus beschriftet. Die Darstellung der Theotokos in Georgien ist durch eine lange lokale künstlerische Tradition mit einzelnen Szenen oder ganzen Zyklen bezeugt, vor allem ab dem 9. Jh. in der Monumentalmalerei. Seit der ersten Hälfte des 13. Jhs. wird diesem Zyklus in Georgien viel Platz zugestanden, um den aussergewöhnlichen lokalen Marienkult hervorzuheben.¹⁰³² Denn nach der literarischen Überlieferung stand das Land unter dem Schutz der Gottesmutter.¹⁰³³ Die literarischen Werke, die das Leben der Theotokos erzählen, insbesondere das Protevangelium des Jakobus, waren in der frühen Entwicklung der lokalen kirchlichen Literatur übersetzt worden.¹⁰³⁴ Um die Popularität der apokryphen Szenen zu verstehen, ist es wichtig zu wissen, dass Teile des Protevangeliums des Jakobus in den Predigten zu den Hochfesten seit dem 8. Jh. vorkommen.¹⁰³⁵ Die Handschrift Sinai Georgian 32-57-33 (9. Jh.) hebt eine Rubrik hervor, die den liturgischen Gebrauch des Protevangeliums des Jakobus bezeugt (fol. 206^r). Dieser Kommentar setzt die Existenz einer georgischen Version des Protevangeliums des Jakobus und seine liturgische Verwendung voraus. Die Liste der ins Georgische übersetzten Texte von Euthymios dem Athoniten enthielt auch einen Text über die frühen Jahre des Lebens der Mutter Gottes, vermutlich das Protevangelium des Jakobus selbst. Euthymios war möglicherweise an der Übersetzungen des Protevangeliums und des Lebens der Jungfrau beteiligt, die ursprünglich Maximus dem Bekenner zugeschrieben wurden.¹⁰³⁶

1025 Zur Interpretation der Passionsszenen: Studer-Karlen 2021, 162–64.

1026 Zarras 2006/07, 95–112.

1027 Der Codex 40 in Jerusalem datiert ins 10. Jh. Zusammen mit dem Codex 266 in Patmos entspricht er dem Typikon der Hagia Sophia in Konstantinopel: Mateos 1962; Mateos 1963; Galadza 2018, 61–62, 223.

1028 Zarras 2006/07, 96.

1029 Studer-Karlen 2021, 162–64.

1030 Einige mariologische Episoden überschneiden sich mit dem Zyklus, der auf den Seitenflügeln der Ikone von Ubisi (frühes 14. Jh.) dargestellt ist. Studer-Karlen 2021, 158–60.

1031 Taqashvili 1905, 55–57; Skhirtladze 2012, 112.

1032 Skhirtladze 2012, 103–04.

1033 Kekelidze 1980, 441–43; Skhirtladze 2012, 103, 108–09.

1034 Studer-Karlen 2020, 84–87.

1035 Cunningham 2011a, 166; Horn 2018, 225–26; 232–37.

1036 Tbilisi, Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-40. Tarkhnishvili 1955, 133, 337; Skhirtladze 2012, 110; Horn 2018, 235.



86 Zarzma, Verklärungskirche. Apsis, Apostelkommunion. Manuela Studer-Karlen.



87 Zarzma, Verklärungskirche. Apsis, zweites Register, Fensterzone, zwei Engel und Kirchenväter, darunter Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen.

Vier alttestamentliche Präfigurationen der Theotokos sind auf dem Tonnengewölbe des Bema, direkt vor der Apsis, abgebildet (Abb. 84). Im Norden befindet sich die Jakobsleiter (36) mit Moses und dem brennenden Dornbusch (37) darüber. Im Süden ist die göttliche Weisheit (38) dargestellt, die einen Tempel baut (Sprüche 9:1–6).¹⁰³⁷ Sophia erscheint ähnlich wie im Narthex des Hilandarklosters mit drei Köpfen.¹⁰³⁸ Die vier Dienerinnen mit den Vasen fokussieren auf den eucharistischen Aspekt. Das Haus der Weisheit ist als Basilika mit drei Schiffen und einem Portikus wiedergegeben. Die Büste der Theotokos ist einmal in der Lünette und ein zweites Mal auf dem Dach der Basilika platziert. In der hesychastischen Kontroverse wird die Frage nach Christus als Göttliche Weisheit evoziert, welche auf dem Verständnis der Trinität beruht.¹⁰³⁹ Philotheos Kokkinos beschrieb die Göttliche Weisheit als eine wichtige Charakteristik von Christus.¹⁰⁴⁰ Er adressierte drei Briefe an den Bischof Ignatius von Selymbria, in welchen er die Ideen des Gregor Palamas über die Trinität in Bezug auf den neunten Spruch Salomons darlegt.¹⁰⁴¹ Die Szene von Christus, der die Liturgie am Tabernakel hält, wird unter der göttlichen Weisheit gezeigt, die auf einer bekannten Passage aus dem Hebräerbrief des Paulus (Hebräer 8:2) beruht. Alle vier Präfigurationen, die die Verherrlichung der Theotokos betonen, spezifizieren ihre Rolle bei der Inkarnation und gleichzeitig die Relevanz der dazugehörigen Liturgie. An anderer Stelle wurde bereits auf die Abhängigkeit dieser Darstellungen zum Berg Athos und insbesondere zum Hesychasmus hingewiesen.¹⁰⁴² Unterhalb dieser vier Szenen sind die Wände des Bemafeldes mit den stehenden Figuren der Richter Jephthah (32) und Gideon (33) auf der Nordseite und den Propheten Daniel (34) und Ezechiel (35) auf der Südseite besetzt. Die Propheten, die Schriftrollen sowie typologische Attribute der Jungfrau halten, werden gewöhnlich in der Kuppel porträtiert.¹⁰⁴³ Für ihre Darstellung an den Wänden des Heiligtums in Zarzma gibt es nur in der Koimesiskirche in Martvili (Mitte 14. Jh., Abb. 16) und in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431, Abb. 96) Parallelen.

1037 Studer-Karlen 2018a, 102–06; Studer-Karlen 2019, 126–28.

1038 Todić 1999, 353–54.

1039 Meyendorff 1987, 392; Barker 2011, 91.

1040 Meyendorff 1959, 262; Pseutogkas 1981, 132; Pallas 1989, 119–44.

1041 Evseeva 1977, 6; Pseutogkas 1981, 69–151; Barker 2003, 229–61.

1042 Studer-Karlen 2018a, 102–06; Studer-Karlen 2019, 126–28; Studer-Karlen 2021, 138–67.

1043 Papamastorakis 2001; Studer-Karlen 2018a, 105–06; Studer-Karlen 2019, 119.

Die Illustrationen vergegenwärtigen Hymnen und Predigten, die während der Liturgie an den Festen der Theotokos vorgetragen werden. In den liturgischen Texten wird die Theotokos als die Hl. Jungfrau und als das Werkzeug für die Erfüllung der Prophezeiungen des Alten Testaments thematisiert. Obschon mariologische Präfigurationen im Bema selten vorkommen, sind sie besonders in Kirchen auf dem Berg Athos bekannt. Auf dem Gesims ist Psalm 91(92):1–2 (18), der das Vertrauen in den Schutz des Allmächtigen evoziert, zweifarbig geschrieben.¹⁰⁴⁴ Die Darstellung der Menschwerdung ist in der Konche mit der Theotokos mit dem Christuskind zwischen zwei knienden Erzengeln (17) bestätigt. Darunter befindet sich das Abendmahl der Apostel (135) mit einer Inschrift aus Mt. 26:26–28 (Abb. 86).

Im dritten Register endet eine Prozession von acht konzelebrierenden Kirchenvätern mit je einem Diakon; im Norden ist es Stephanos (20), im Süden Romanos (29). Die vier zentralen Patriarchen sind durch rot gerahmte Nischen hervorgehoben. Im Zentrum befindet sich ein Fenster, in dessen Bogenlaibung zwei Engel mit Rhipidia abgebildet sind (30, Abb. 87).

Die Präsenz von Rhipidia koppelt die liturgische Symbolik der darüber dargestellten Apostelgemeinschaft mit dem darunter dargestellten Anapeson (31).¹⁰⁴⁵

Unterhalb des Fensters (und damit über dem Bischofsstuhl) ist in einem eigenen Feld der monumentale Christus Anapeson als Zentrum der Verehrung der Kirchenväter platziert (31, Abb. 88).

Vor einem weissen, das Paradies symbolisierenden Hintergrund, der von einzelnen Pflanzenbüschen belebt wird, wenden sich zwei Engel mit verhüllten Händen und leicht gebückter Haltung Christus zu. Der Engel zur Rechten Christi hält ein Kreuz in seinen Händen, von welchem ein Tuch herabhängt. Der andere Engel streckt seine verhüllten Hände anbetend Christus entgegen.¹⁰⁴⁶ Christus mit offenen Augen trägt einen weissen, kurzen Chiton mit einem dunklen Gürtel; er besitzt einen Kreuznimbus. Aufrecht liegend stützt er seinen Kopf auf seine rechte Hand, das linke Bein ist angewinkelt, die linke Hand ruht auf dem Knie. Hinter Christus hebt sich eine rote Matratze vom Hintergrund ab. Christus ist zwar jugendlich, allerdings nicht als Emmanuel gezeigt. Links im Bild neben dem Kopf Christi ist in Georgisch die Abkürzung seines Namens geschrieben. Zudem sind über den Flügeln der Engel deren Namen ebenfalls in Georgisch zu lesen: Gabriel und Michael.¹⁰⁴⁷ Seit dem Ende des 12. Jhs. war der Platz im Zentrum des dritten Registers der übliche Ort für den Melismos, der den liturgischen Opferakt visualisiert. In Georgien tauchen die ersten Darstellungen des Melismos jedoch erst in der zweiten



88 Zarzma, Verklärungskirche. Apsis, unterstes Register, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen.

1044 Psalm 91(92):1–2: «Wer unter dem Schutz des Höchsten wohnt, der kann bei ihm, dem Allmächtigen, Ruhe finden. Auch ich sage zum Herrn: Du schenkst mir Zuflucht wie eine sichere Burg! Mein Gott, dir gehört mein ganzes Vertrauen!»

1045 Die Platzierung von Engel-Diakonen in der Laibung des zentralen Apsisfensters ist ein konstantes Motiv in den georgischen Kirchen des 14. Jhs., z. B. in der Koimesiskirche in Lykhne, in der Christuskirche in Ts'alenjikha oder in der Georgskirche in Ubissi. Constantinides 2007, 240.

1046 Evseeva 1977, 9; Lordkipanidze 1977b, 177; Todić 1994, 149; Velmans 1996, 151–52.

1047 Namensbeischriften der Engel kommen beim Anapeson sehr selten vor. Vergleichsbeispiele finden sich in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27) und in der Erzengelkirche in Lesnovo, bei der allerdings nur ein Engel, nämlich Gabriel, anwesend ist (Abb. 21). In jedem Fall stellt Gabriel eine Assoziation zur Verkündigung, zur Geburt und zur Inkarnation Christi her.

Hälfte des 14. Jhs. auf, zum Beispiel in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (1384–1396). In dieser Komposition in Zarzma ersetzt der Anapeson den Melismos, allerdings reicht die Basis der gemeinsamen liturgischen Texte als Erklärung für diesen Austausch nicht aus. Neben der Idee des Opfers, die dem Melismos immanent ist, ist das viel komplexere Bild des Anapeson auch mit der Inkarnation, Auferstehung und Erlösung verbunden.¹⁰⁴⁸ Die Platzierung in der Apsis unterstützt die eucharistische Bedeutung des Bildes.¹⁰⁴⁹ Es wird von den Patriarchen verehrt, zudem zitieren die Rotuli der Patriarchen auf der Südseite aus Gen. 49.¹⁰⁵⁰ Die Anbringung des Anapesons im Bema lässt sich auf seine Interpretation als geschlachtetes Opfer zurückführen und steht mit dem Proskomideritus in Verbindung. In diesem Fall übernimmt der Anapeson die Funktion des von den Kirchenvätern umgebenen Melismos.¹⁰⁵¹

Während sich zwei Szenen auf die Riten des Gründonnerstags beziehen (die göttliche Weisheit, die einen Tempel baut, und Christus, der die Liturgie am Tabernakel hält), visualisiert der Christus Anapeson durch Anspielung auf den *Epitaphios Threnos* den Ritus des Karfreitags und der Auferstehung. Im Apsisprogramm von Zarzma sind die Wechselwirkung mit dem Berg Athos und die Übertragung religiöser Vorstellungen wie des Ritus des *Epitaphios Threnos* offensichtlich.

Diese rituelle Inszenierung sowie der narrative Charakter und der detaillierte Passionszyklus sind charakteristisch für die Kirchen, die von der Werkstatt von Michael Astrapas und Eutybios ausgemalt wurden. Besonders die Zyklen der Passion und der Erscheinung nach der Auferstehung (*Eothina*) zeugen aufgrund des engen zeitlichen und topographischen Rahmens der Ereignisse von einer komplexen Narration. Diese werden liturgisch in den Gesängen und Ritualen am Gründonnerstag und Karfreitag und in den Eothinaperikopen während der kurzen Zeit des *Pentekostarions* von Ostern bis Pfingsten erlebt.¹⁰⁵² Der Höhepunkt der Karwoche, der Ritus des *Epitaphios Threnos*, wird durch das Anapesonbild in der Mitte der Apsis veranschaulicht, wo die besondere liturgische Bedeutung der mariologischen Hymnen sichtbar wird.

Das komplexe Programm umfasst viele ungewöhnliche und einzigartige Merkmale, die alle mit den Tendenzen des Berg Athos in Verbindung gebracht werden können. Die Gründer der zweiten Hälfte des 14. Jhs. haben sich an den Kirchen des Berg Athos aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. orientiert. Die historischen Gegebenheiten lassen eine innige Beziehung sowohl zu Jerusalem als auch zum Berg Athos vermuten, die sich im liturgischen Gebrauch anhand der gemeinsamen Ikonographie zeigt.

6.4.3 Martvili, Koimesiskirche (zweite Hälfte 14. Jh.)

Das Kloster Martvili liegt im Distrikt Mingrelia. Der alte Name Chkondidi (grosse Eiche) erinnert an die Legende, dass der Bischofsstuhl in Martvili über den Wurzeln einer Eiche erbaut wurde, die vom Apostel Andreas gefällt wurde, der das Volk in diesem Teil von Georgien zum Christentum bekehrt haben soll.¹⁰⁵³

Das Katholikon besitzt einen imposanten Zentralkuppelplan mit einem ausserordentlich hohen Tambour. Vier Konchen in den Hauptachsen und Dreiviertelnischen in den Diagonalen leiten in die Eckräume über.¹⁰⁵⁴ Der Plan kopiert somit viele Komponente der Jvarikirche in Mtskheta.¹⁰⁵⁵ In der Forschung wird die These vertreten, dass der Bau bereits in der Mitte des

¹⁰⁴⁸ Lordkipanidze 1977b, 179; Velmans 1983, 218; Velmans 1991, 1920–26; Todić 1994, 149.

¹⁰⁴⁹ Konstantinidi 2008, 15–48.

¹⁰⁵⁰ Taqaišvili 1905, 54.

¹⁰⁵¹ Konstantinidi 2008, 15–48.

¹⁰⁵² Zum *Pentekostarion*: Getcha 2009, 261–318.

¹⁰⁵³ Ieni 1980, 380. Zur apostolischen Missionstätigkeit: Kekelidze 1928, 9–15; Dvornik 1958; Bähler 2001, 170–71.

¹⁰⁵⁴ Alpagò Novello 1996a, 197–99; Plontke-Lüning 2007, 313–14, Katalog 190–93, Taf. 138–40.

¹⁰⁵⁵ Chikhladze 2009, 277.

10. Jhs. errichtet und im 14. Jh. erneuert wurde.¹⁰⁵⁶ Bemerkenswert ist zudem die zum Teil gut erhaltene reiche Aussenskulptur vor allem an den Ost- und Westwänden.¹⁰⁵⁷

Das Innere der Kirche wurde mit Malereien ausgeschmückt, die in verschiedene Epochen datieren.¹⁰⁵⁸ Kleine Fragmente der ersten Schichten zwischen dem 10. und 13. Jh. wurden über dem Bema, im Westarm und im Portikus entdeckt.¹⁰⁵⁹ Der grösste Teil der Malereien gehört stilistisch in die zweite Hälfte des 14. Jhs.¹⁰⁶⁰ Dazu zählen die Ausschmückungen in der Apsis und in der Konche des Westarms. Die restlichen Flächen wurden im 16. Jh. übermalt, die Malereien im Narthex datieren ins 17. Jh.¹⁰⁶¹ Der Stifter der Malereien des 14. Jhs. ist in einer Inschrift im Nordarm bezeugt, er stammte aus der noblen Familie Katsia Chikvani.¹⁰⁶² Wahrscheinlich wechselte im 14. Jh. auch das Patrozinium: Die Kirche war nun nicht mehr den Hl. Märtyrern, sondern der Koimesis geweiht.¹⁰⁶³

Das beschädigte Programm im Naos zeigte ursprünglich eine grosse Zahl an Zyklen sowie Heiligenporträts.¹⁰⁶⁴ Stehende Heiligenfiguren sind an den Pilastern in drei Registern übereinander repräsentiert und in den oberen Zonen in Medaillons aufgenommen. Die Evangelisten sitzen in den Lünetten oberhalb der Konchen der dreiviertelrunden Eckräume an ihren Schreibpulten.

Das Programm der Ost-West-Achse konzentriert sich auf die Glorifikation der Theotokos. In der Apsiskonche thront die Theotokos Kyriotissa zwischen den Erzengeln (Abb. 16). Direkt darunter sind Reste eines Ziboriums sowie der Apostelfiguren erhalten, die auf die Kommunion der Apostel hinweisen. Neben der Apostelkommunion stehen auf den Seitenwänden des Bemas Propheten mit Symbolen der Muttergottes. Allein David auf der Nordwand kann noch identifiziert werden, der eine geschlossene Tür hält. Diese Darstellung visualisiert die Psalmstelle 117(118):20: «Das ist das Tor des Herrn, die Gerechten werden dort eintreten».¹⁰⁶⁵ Die Propheten streichen die liturgische Bedeutung der mariologischen Hymnen heraus. Zwei seltene Parallelen zu den stehenden Propheten im Bema befinden sich ebenfalls in Georgien, so in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 84) sowie in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 96).¹⁰⁶⁶ Die Malschicht der Fensterzone ist bis auf die dekorativen Bänder zwischen den drei Fenstern und den unteren Teil einer monumentalen Figur auf der linken Seite neben den



89 Martvili, Koimesiskirche. Apsis, unterstes Register, Christus Anapeson. Thomas Kaffenberger.

1056 Ieni 1980, 380; Plontke-Lüning 2007, Katalog 193. Im 19. Jh. verändert eine grosse Renovierung den Aus-senbau.

1057 Plontke-Lüning 2007, 313–14, Katalog 191–92; Khudadze 2017, 124–25, 362; Gedevanishvili 2018, 146–47.

1058 Chikhladze 2008, 40–53.

1059 Chikhladze 2009, 277–78.

1060 Volskaja 1983, 102, 161; Lordkipanidze 1992, 197; Todić 1994, 137; Velmans 2002a, 94–95 (ihre Hypothese der Datierung an den Beginn des 14. Jhs. ist sicher zu früh); Chikhladze 2009, 278. Todić nimmt an, dass die besten Maler aus Konstantinopel dieses Programm um die Mitte des 14. Jhs. ausgeführt haben sollen.

1061 Chikhladze 2001, 108–17.

1062 Chikhladze 2009, 278.

1063 Chikhladze 2008, 40–45.

1064 Velmans 1983, 218; Chikhladze 2009, 278–79.

1065 Tsuji 1983, 23–29.

1066 Studer-Karlen 2018a, 105–06; Studer-Karlen 2019, 119.

Fenstern, die der Kleidung nach zu urteilen einen Bischof in Dreiviertelposition darstellte, nicht mehr zu erkennen.

Unter dem Fenster im Zentrum der Apsis ist wie in der Kirche in Zarzma das Anapesonbild platziert (Abb. 89).¹⁰⁶⁷

Vor einem ockerfarbenen Feld ruht der jugendliche Christus mit offenen Augen und einem goldenen Nimbus auf einer roten Matratze, er hat dabei seinen Kopf auf seinen rechten Ellbogen gestützt. Die linke Hand liegt auf dem angewinkelten linken Bein. Seine nackten Füße sind gekreuzt. Christus trägt einen bis zu den Knien reichenden Chiton, der um die Taille mit einem dunklen Band zusammengehalten wird. Auch ist das Kleidungsstück am Saum um den Hals dekoriert. Begleitfiguren sind keine vorhanden. Die Platzierung in der Apsis unterstützt die eucharistische Bedeutung.¹⁰⁶⁸ Da an diesem Anbringungsort die Abbildung des Melismos ab dem Ende des 12. Jhs. üblicher ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Anapesondarstellung die Idee des Opfers in Verbindung mit der Auferstehung und Erlösung übernimmt, welche während dem Ritus der Proskomide artikuliert wird.¹⁰⁶⁹ Der dargestellte Moment ist jener der Anaphora, welcher exemplarisch für die gesamte liturgische Zelebration steht.¹⁰⁷⁰ Ähnlich wie in Zarzma (Abb. 87) bildet auch der Anapeson in Martvili unter der Theotokosdarstellung den Mittelpunkt der zelebrierenden Bischöfe. Beiden Komplexen ist zudem die seltene Aufnahme von Propheten auf den Wänden des Bemas gemeinsam. Auch in Martvili versinnbildlicht das Anapesonbild durch Anspielung auf den *Epitaphios Threnos* den Ritus des Karfreitags und somit den Höhepunkt der Auferstehung.

6.4.4 Ts'alenjikha, Erlöserkirche (1384–1396)

Die Kreuzkuppelkirche im Westen von Georgien wurde auf den Fundamenten eines früheren Baus errichtet, genauere Angaben zur Datierung fehlen allerdings.¹⁰⁷¹ Die Kuppel wird von vier Pfeilern getragen, der Westteil der Kirche ist verlängert. Der Bau ist auf drei Seiten von Anbauten umlagert, wobei diese im Westen und Norden als offene Vorhalle und im Süden und Nordosten in Form einzelner Kapellen entwickelt sind. Es handelt sich um später eingebaute und ausgeschmückte Begräbniskapellen der Stifterfamilie Dadiani.¹⁰⁷²

In der Kirche haben sich zwei Malschichten erhalten. Die ältere kann ins späte 14. Jh. datiert werden und die jüngere, welche vor allem an den oberen Teilen des Monuments unter Berücksichtigung der früheren Ikonographie angebracht wurde, in die Mitte des 17. Jhs.¹⁰⁷³

Prominent an der Westseite des nordwestlichen und des südwestlichen Pfeilers sind zwei georgische Inschriften und eine griechische Inschrift platziert, in denen der Stifter, der Künstler sowie der historische Kontext rezipiert werden (Abb. 90).¹⁰⁷⁴

¹⁰⁶⁷ Lafontaine-Dosogne 1977, 19; Todić 1994, 137, 150, 157; Haustein-Bartsch 1999, 224; Chikhladze 2009, 278.

¹⁰⁶⁸ Gerstel 1999, 34–44. Neben dem Melismos nennt Gerstel folgende möglichen Themen: die Hetimasie und den gemalten Altar. Die Anapesondarstellung an diesem Anbringungsort bespricht sie nicht.

¹⁰⁶⁹ Lordkipanidze 1977b, 179; Velmans 1983, 218; Velmans 1991, 1920–26; Todić 1994, 149.

¹⁰⁷⁰ Walter 1982, 207, 235.

¹⁰⁷¹ Lordkipanidze/Janjalia 2011, 16, 183. Die unterschiedlichen Meinungen zur Datierung des Baus reichen vom 10. bis zum 14. Jh.

¹⁰⁷² Lordkipanidze/Janjalia 2011, 184–93.

¹⁰⁷³ Lordkipanidze 1977a, 2–3; Lordkipanidze 1992, 192. Erwähnt wird noch eine ältere Schicht, die wohl in die Zeit der Erbauung der Kirche gehörte. Diese Malereien sind allerdings heute komplett verschwunden. Der bemalte Bischofsstuhl datiert ins 17. Jh.

¹⁰⁷⁴ Die Inschriften wurden 1851 entdeckt: Brosset 1851, 8–12. Zu den Inschriften: Belting 1979, 104–06, Abb. 2; Lordkipanidze 1977a, 1; Lordkipanidze 1986, 147–48; Lordkipanidze 1992, 12–27, Abb. 3–4, 13; Privalova 2000, 419; Lordkipanidze/Janjalia 2011, 14–15; Belting 2021, 30–31.

In den Inschriften sprechen die Maler bzw. Mönche in der ersten Person. Je eine georgische Inschrift in Asomtavruli steht auf dem nordwestlichen sowie auf dem südwestlichen Pfeiler geschrieben:

Auf Geheiss des Fürsten, éristav des éristav, Kommandant der Truppen, Dadiani Vamek, haben wir aus Konstantinopel den Maler Kyr Manuel Eugenikos geholt, um ihn mit Hilfe unseres Herrn die Kirche ausmalen zu lassen. Auch ihr sollt Abbitte tun.¹⁰⁷⁵

Nach Konstantinopel wurden wir geschickt, um diesen Maler, Kyr Manuel Eugenikos, zu holen. Wir, Makharebeli Kvabalia und Androniké Gabisulava, und wir bitten den Herrn um ein gnädiges letztes Gericht. Amen, Amen, Amen. Der Herr möge den Arbeitern, die die Kirche erbauten, dem Leiter und den Köchen und allen gnädig sein. Amen, Amen, Amen.



90 Ts'alenjikha, Erlöserkirche. Naos, Blick gegen Osten, Stifterinschriften. Manuela Studer-Karlen.

Die lange griechische Inschrift auf dem südwestlichen Pfeiler repetiert die Inhalte der georgischen Inschrift mit dem Unterschied, dass nun Manuel Eugenikos in der ersten Person spricht:¹⁰⁷⁶

†Gebet des Dieners des Herrn und Sünders, Manuel Eugenikos, des Malers, der dieses Sanktuarium ausgemalt hat und der mit zwei Mönchen aus Konstantinopel kam. Der Fürst Vamek hat diese geschickt, um diese Kirche auszumalen. Die Namen der Mönche sind die folgenden: Kvabalia Makharebeli und Androniké Gabisulava. Möge der Leser dieser Inschrift für mich, den Sünder, und für alle Christen beten. Amen.

Für die Ausschmückung der Kirche in Ts'alenjikha beauftragte folglich der Prinz von Mingrelia, Vamek I. Dadiani, die beiden georgischen Mönche Kvabalia Makharebeli und Androniké Gabisulava, den konstantinopolitanischen Maler Kyr Manuel Eugenikos nach Georgien zu bringen.¹⁰⁷⁷ Eine weitere Inschrift, dieses Mal eine Bittinschrift für den Stifter, auf dem Kuppelbogen ist ungewöhnlich.¹⁰⁷⁸ Das Porträt des adligen Gründers mit seiner Frau und seinem Sohn befindet sich im nordwestlichen Teil der Kirche an der Nordwand. Vamek Dadiani trägt die Kleider eines byzantinischen Kaisers, sein Sohn sowie seine Gattin wenden sich ihm zu (Abb. 91).¹⁰⁷⁹

Da seine Regierungszeit (1384–1396) eine sichere Datierung für die Kirchenausmalung liefert, handelt es sich um das einzige Monument der zweiten Hälfte des 14. Jhs. aus einer konstantinopolitanischen Werkstatt, welches eine absolute Datierung bieten kann.¹⁰⁸⁰ Die ausserordentliche Qualität der Malereien bestätigt die Ausbildung des Künstlers in Konstantinopel.¹⁰⁸¹ Der Künstler aus der Hauptstadt sollte bestimmt zum Prestige der Stiftung beitragen. Die Bedeutung des Künstlers sowie seine in der Inschrift ausgedrückte Selbstverständlichkeit

1075 Belting 1979, 104–06; Belting 2021, 30.

1076 Die Lücken in der Inschrift können mit dem georgischen Text ergänzt werden.

1077 *PLB* 3, 116, n. 6192. Zur Aussage der Inschrift: Kalopissi-Verti 2007a, 59–66, Abb. 35.

1078 Lordkipanidze/Janjalia 2011, 15.

1079 Ab 1384 wird Georgien von grausamen Einfällen durch Tamerlan heimgesucht. Vamek Dadiani wurde unter diesen Umständen zum unabhängigen Fürst. Lordkipanidze/Janjalia 2011, 15–16.

1080 Lazarev 1967, 373; Lordkipanidze 1992, 191.

1081 Kalopissi-Verti 2007a, 59.



91 Ts'alenjikha, Erlöserkirche. Naos, westliche Nordwand, Stifterdarstellungen, Hl. Georg, Wochentage. Manuela Studer-Karlen.

beweisen den höheren sozialen Status der Maler in der paläologischen Gesellschaft.¹⁰⁸²

Während die Herkunft von Manuel Eugenikos aus Konstantinopel aufgrund der Inschrift als gesichert gilt, sind weder andere Kirchen bekannt, welche ihm mit Sicherheit zugewiesen werden könnten, noch wissen wir etwas über die näheren Umstände seines Aufenthalts in Georgien.¹⁰⁸³ Wie dies ausdrücklich in der Inschrift erwähnt wird, haben auch georgische Künstler mitgearbeitet. In der Forschung werden, obwohl der Stil homogen ist, mindestens vier verschiedene Hände erkannt.¹⁰⁸⁴ Im 17. Jh. stürzten die Kuppel und die Tonnengewölbe der Kirche ein. Die aktuellen Malereien auf diesen Partien sowie ein Grossteil der Malereien im Umgang wurden nach dem Wiederaufbau einer Inschrift zufolge in der Zeit des Bischofs Djaiane im Jahr 1648 unter Berücksichtigung des ursprünglichen Programms ausgeführt.¹⁰⁸⁵

Das Bildprogramm präsentiert neben dem Pantokrator in der Kuppel, dem Festtagszyklus in zwei Wandzonen und auf den Tonnengewölben und

den Szenen der Passion und der Kindheit der Theotokos in den Kreuzarmen auch spezielle Lösungen.¹⁰⁸⁶ Insbesondere muss der detaillierte Marienzyklus im Südarml genannt werden, bei dem auch die Szene der ersten Schritte der Maria vorkommt.¹⁰⁸⁷ Darüber halten Joachim und Anna Maria zärtlich im Arm. Maria ist als Kleinkind gezeigt und trägt dieselbe Kleidung wie Christus Anapeson im Tympanon der Südwand.

In der Konche der Apsis wird die Theotokos zwischen Petrus und Paulus und den Erzengeln dargestellt (Abb. 90).¹⁰⁸⁸ Die georgische Inschrift an der Apsisstirnwand entspricht einem Extrakt des Prologs von Euthalios über die Briefe des Paulus (um 450) und kann als Referenz

1082 Kalopissi-Verti 2007a, 66; Tsamakda 2012, 245–46. In der paläologischen Epoche genossen die Maler zwar ein höheres Ansehen als noch in früheren Zeiten, jedoch sollte das Signieren oder Nicht-Signieren eines Werkes nicht nur auf die Auftraggeber zurückgeführt werden, sondern auch auf die Einstellung und die Gewohnheit der Werkstatt selbst.

1083 Zum Maler Manuel Eugenikos: Lazarev 1967, 373; Lordkipanidze 1977a, 1–17; Belting 1979, 103–14; Lafontaine-Dosogne 1980, 100–01; Velmans 1988, 137–62; Cutler 1991b, 742; Constantinides 2007, 206–07; Belting 2021, 26–41. Zur Polemik zwischen Lazarev und Belting, ob Manuel Eugenikos mit Theophanes dem Griechen verglichen werden kann: Foletti 2021, 18–25.

1084 Lazarev 1967, 373, 416, Anm. 81. Seine Erkenntnisse, dass nur ein kleiner Teil von georgischen Künstlern gemalt wurde, wurden in der Folge von Belting (Belting 1979, 110–13), Velmans (Velmans 1988, 225) sowie Lordkipanidze (Lordkipanidze 1992, 193) diskutiert und zum Teil verworfen. Belting ist der Meinung, dass Eugenikos der kleinste Teil der Arbeit zuzuschreiben ist. Velmans widersprach dieser Annahme. Mouriki unterstützte die These von Belting: Mouriki 1981, 750.

1085 Belting 1979, 103; Belting 2021, 31.

1086 Zum Programm der Kirche sowie der Verteilung der Szenen ausführlich: Belting 1979, 103–14; Lordkipanidze 1992; Lordkipanidze/Janjalia 2011; Belting 2021, 26–41.

1087 Lafontaine-Dosogne 1992, 123, n. 8; Skhirtladze 2012, 110–12. Amiranashvili ist der Meinung, dass für die Ausführungen des mariologischen Zyklus und desjenigen des Hl. Nikolaos in der Prothesis Miniaturen als Prototyp dienten: Amiranashvili 1970, 339.

1088 Lafontaine-Dosogne 1980, 100, Abb. 141; Velmans 1988, 137–62. Für dieses Apsisthema gibt es nur eine Parallele, nämlich diejenige in der Kirche in Perachorio (Zypern) aus dem 12. Jh. Megaw/Hawkins 1962, 288, Taf. 12; Stylianou 1997, 422–25.

auf den orthodoxen Glauben verstanden werden.¹⁰⁸⁹ Darunter sind in zwei unabhängigen Feldern die Apostelkommunion sowie die früheste bekannte Darstellung eines Melismos in Georgien abgebildet.¹⁰⁹⁰ Beim Zyklus des Hl. Nikolaos in der Prothesis handelt es sich um einen der detailliertesten Zyklen in der byzantinischen Kunst überhaupt.¹⁰⁹¹ Eine weitere Besonderheit des Programms sind die ikonenhaften, isolierten, grossen Felder mit Heiligen, die man sich aufgrund ihrer Komposition nur als Devotionsbilder vorstellen kann:¹⁰⁹²

Auf der Ostwand des südlichen Kreuzarms die Vierzig Märtyrer (Abb. 92), auf der Südwand Daniel in der Löwengrube, auf der Westwand des nördlichen Kompartiments die drei Hebräischen Jünglinge, auf der Nordwand neben der Stifterdarstellung der Hl. Georg (Abb. 91) und auf der östlichen Nordwand Konstantin und Helena. Im östlichen Teil des Naos sind zudem die Hl. Eremiten und Mönche dargestellt und in der Laibung des Bogens vor der Eingangstüre die Vision des Petrus von Alexandria und Arius. Entsprechend der Lokalisierung, hat dieses Bild eine eucharistische, dogmatische Tendenz, die auf die Göttlichkeit Christi referenziert.¹⁰⁹³ Unter den zahlreichen stehenden Heiligen wurden auch – Propaganda wirksam – georgische aufgenommen, so etwa die beiden Märtyrer David und Konstantin von Argveti auf der Nordwand direkt neben dem Porträt der Stifterfamilie.¹⁰⁹⁴ Als ein weiteres Unikum gilt im nordwestlichen Teil der Kirche über dem Bild des Hl. Georg die Wiedergabe der Wochentage (Abb. 91).¹⁰⁹⁵ Entgegen der byzantinischen Tradition, die Wochentage auf dem Gewand der Hl. Kyriaki zu platzieren, erscheinen sie hier in einer Reihe in Medaillons.

Nur die Inschriften auf den Rotuli der Propheten und der Bischöfe sind in Griechisch geschrieben. Folgerichtig waren bestimmt georgische Künstler involviert, die die anderen Inschriften in Asomtavruli verfassten.¹⁰⁹⁶ In der Forschung wurde das Bildprogramm mit dem (etwa gleichzeitigen) Programm in der Peribleptoskirche in Mistra verglichen.¹⁰⁹⁷ Im Gegensatz zu Mistra sind in den Szenen in Ts'alenjikha die Details reduziert. Stilistisch sind die Malereien durch die klassische, elegante Form der Figuren, rigide Silhouetten und eine einfache, ausgeglichene Anordnung der verschiedenen Elemente geprägt.¹⁰⁹⁸



92 Ts'alenjikha, Erlöserkirche. Naos, Ostwand des südlichen Kreuzarms, Vierzig Märtyrer. Manuela Studer-Karlen.

1089 Lordkipanidze/Janjalia 2011, 17.

1090 Velmans 1991, 1920–26.

1091 Ševčenko 1983, 53–55, 328–30.

1092 Tomeković 2011, 298.

1093 Walter 1982, 213–14; Tomeković 1988b, 312–13, 322; Altripp 1998, 165–68; Koukiaris 2011, 63–71. Die Vision des Verfechters der antiarianischen Theorie hat auch einen zweiten Bezug, der die wahre Lehre propagiert. Der relevante Hymnos des Petrus wurde am orthodoxen Triumphsonntag, während der Ikonenlitanei, im dritten Troparion der ersten Ode und im siebten der sechsten Ode gelesen.

1094 Lordkipanidze/Janjalia 2011, 178–79. David und Konstantin waren Eristavis (Fürsten) von Argveti und erlitten im 8. Jh. während den arabischen Invasionen den Märtyrertod.

1095 Lordkipanidze 1986, 140–52.

1096 Lordkipanidze/Janjalia 2011, 17.

1097 Lazarev 1967, 374; Lordkipanidze 1977a, 6–7.

1098 Die Zuweisung dieses Stiles zum Hesychasmus ist nicht legitim. Lafontaine-Dosogne 1980, 101. Die Ausschmückung der Kirche hatte in Georgien in stilistischer wie ikonographischer Hinsicht einen bedeutenden Effekt. Im Besonderen bezeugen dies die Malereien in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (1412–1431, Abb. 43, 95–97).



93 Ts'alenjikha, Erlöserkirche. Naos, östliche Südwand, Tympanon, Christus Anapeson (2017). Manuela Studer-Karlen.

Das Anapesonbild ist isoliert am Tympanon der Südtüre, welche in den angrenzenden Vorraum der Südostkapelle führt, angebracht (Abb. 93).¹⁰⁹⁹

Im Unterschied zu den beiden früheren Anapesonbildern in Georgien, ersetzt dieses Bild nicht den Melismos im Zentrum der Apsis.¹¹⁰⁰ Im südöstlichen Kompartiment der Kirche sind auf dem Tonnengewölbe die Geburt und die Taufe (beide 17. Jh.), mariologische Szenen in zwei Wandzonen und im untersten Register neben der Türe Daniel in der Löwengrube platziert. Im entgegenliegenden, nordöstlichen Kompartiment gehören zur Ausschmückung die Kreuzigung und die Anastasis auf dem Tonnengewölbe (beide 17. Jh.), sowie weitere Passionsszenen auf den Wandzonen. Die räumliche Korrelation des mariologischen und christologischen Zyklus visualisiert die dramatische Spannung zwischen der Inkarnation und der Passion. Im nördlichen Tympanon – als Pendant zum Anapeson – ist eine Theotokos Orans dargestellt. Beide ikonenhähnlichen Abbildungen sind mit dem Programm ver-

knüpft und funktionieren als Apotropaion und Andachtsbilder für die Gläubigen, die durch die jeweiligen Türen treten, während die relevanten Gebete gesprochen werden.¹¹⁰¹

Christus Emmanuel ruht auf einer roten Matratze vor einem weissen Hintergrund. Einzelne braune Sträucher wachsen neben Christus. Die Tunika Christi ist weiss und das Pallium rot, eine Bildlegende ist nicht vorhanden. Im Tympanonfeld gibt es keine Begleitfiguren, aber zum Anapeson gehören die beiden in der Laibung des Bogens dargestellten, halbfigurigen Engel, die sich zu Christus wenden.¹¹⁰² Sie halten Passionsinstrumente in ihren Händen. Leider ist der heutige Zustand der Malerei sehr schlecht, nur die Umrisse der Christusfigur und einige Pflanzen können noch erahnt werden. Auf der ca. 40-jährigen Fotografie des George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation in Tbilisi ist das ursprüngliche Bild noch viel besser zu erkennen (Abb. 94).¹¹⁰³

Charakteristisch für das Kirchenprogramm ist die Kombination der ikonenhaften Andachtsbilder und der narrativen Zyklen, die aufeinander bezogen werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Betonung der Orthodoxie, die mittels des Bemabildes der Theotokos zwischen Petrus und Paulus, der Vision des Petrus von Alexandria, den Episoden der Vita des Hl. Nikolaos, den lokalen Märtyrern und dem Anapesonthema veranschaulicht wird. Das Bildprogramm deckt mit Kindheits-, Wunder- und Passionserzählung das gesamte Leben Christi ab und verweist gleichzeitig besonders auf die Opferrolle Christi hin. Beim Bild des Melismos handelt es sich um das früheste bekannte in Georgien. Die Platzierung des Anapeson als apotropäisches Motiv über einer Tür und/oder dessen Integration in den christologischen sowie mariologischen Zyklus finden Parallelen im byzantinischen Reich, so etwa im Kloster Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 47) und in der Pantanassa in Mistra (Abb. 81). Die Abwendung vom Modell, das aus den

1099 Zum Christus Anapeson jeweils nur kurz: Belting 1979, 104, Abb. 1; Lordkipanidze 1977b, 177; Lordkipanidze 1992, 55–56.

1100 Haustein-Bartsch 1999, 224.

1101 Hadermann-Misguich 2005b, 224–26.

1102 Lordkipanidze nimmt fälschlicherweise an, dass der eingeschränkte zur Verfügung stehende Platz zu dieser «Kurzform» des Bildes sowie der Positionierung der Engel in den Laibungen geführt habe: Lordkipanidze 1992, 55–56.

1103 Prof. Marika Didebulidze danke ich für die Unterstützung und die Fotos.

früheren Kirchen in Zarzma und Martvili bekannt ist, könnte mit der Erfahrung des griechischen Malers zusammenhängen.

6.4.5 Nabachtevi, Muttergotteskirche (1412–1431)

Am Fluss Alistskali, etwas oberhalb des Dorfes Nabachtevi, befindet sich die der Muttergottes geweihte Kirche, welche mit den finanziellen Mitteln des Stifters Kucna Amirejibi gegründet, gebaut und ausgemalt wurde. Der Stifter ist mit dem Modell der Kirche zusammen mit seiner Frau Russa¹¹⁰⁴ und seinen Kindern in der mittleren Blendarkade auf der Südseite des Naos porträtiert worden.¹¹⁰⁵ Neben ihnen ist ein königliches Paar dargestellt. Mit dem in den Inschriften genannten «König der Könige Alexander» ist der georgische König Alexander I. (1412–1442) gemeint, der Enkel von Kucna und Russa Amirejibi. Lordkipanidzé ist es gelungen, dank der historischen Ereignisse, der Quellen sowie der beiden Porträts die Ausführung der Fresken in die Jahre 1412–1431 zu setzen.¹¹⁰⁶ Damit sind dies bis auf die Malerei in der Kathedrale von Alaverdi die einzigen sicher ins 15. Jh. datierten Fresken in Georgien.¹¹⁰⁷ Die Fresken von Nabachtevi wurden kurze Zeit nach der letzten Invasion der Mongolen (1386–1405) ausgeführt.

Die Kirche besteht aus einem einzelnen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Schiff, welches mittels Gurtbögen in drei Abschnitte unterteilt wird (9,5 m x 14,5 m).¹¹⁰⁸ Die Längswände sind mit jeweils drei blinden Arkaden ausgestattet. Türen sind in der Westmauer sowie auf der Nordseite im mittleren Joch eingelassen, wobei der Nordtüre in späterer Zeit ein quadratischer Portikus vorgelagert wird. Die Fassade über der heute zugemauerten Westtüre ist mit einem grossen skulptierten Kreuz geschmückt. Jeweils ein Fenster gibt es auf der Nord- wie auf der Südseite des östlichen Kompartiments sowie in der Mitte der Apsiswand. Zwei weitere Fenster sind im oberen Bereich der Westwand eingelassen. Die Apsis im Osten ist innen halbrund und aussen polygonal angelegt und verfügt am nördlichen sowie südlichen Ende jeweils über eine Nische. Eine Mauer zwischen Bema und Naos lässt im Süden eine halbrunde Öffnung für die Apsis sowie eine tiefer gelegene Türöffnung im nördlichen Bereich, welche zur nördlichen Nische führt, offen. Diese originelle architektonische Lösung hebt insbesondere die rituelle Bedeutung der Prothesis hervor (Abb. 95).

Die Beischriften der Szenen sind in Griechisch sowie in Georgisch geschrieben. Die Malereien wurden von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt. Die Ausmalung von Nabachtevi hängt in stilistischer wie in ikonographischer Hinsicht von der Erlöserkirche in Ts'alenjikha ab.¹¹⁰⁹ Von der ursprünglichen Ausmalung des 15. Jhs. blieben allerdings nur noch einige Fragmente im Bema und sehr wenige Ornamente im Naos erhalten. Hervorzuheben sind dabei die drei reich verzierten Siegeskreuze in der Lünette und in der Laibung über der westlichen



94 Ts'alenjikha, Erlöserkirche. Naos, östliche Südwand, Tympanon, Christus Anapeson (ca. 1480). G. Č'ubinašvili Institut National Research Centre for Georgian Art History and Monuments Protection, Tbilisi.

1104 Kucna wie Russa sind bekannte Mäzene. Auf Initiative von Russa wird die Svetischovelikathedrale in Mtskheta wieder aufgebaut. Koucna war 1390 Abgesandter in Konstantinopel. Salia 1983, 242–44; Rayfield 2012, 153–54.

1105 Lordkipanidze 1973, 21, Abb. 3, Taf. 5–8; Velmans 1983, 218–19.

1106 Lordkipanidze 1973, 55–74.

1107 Velmans/Alpago Novello 1996a, 43, 53, 195, 197, 259.

1108 Lordkipanidze 1973, 7, Abb. 1. Das Tonnengewölbe ist eingestürzt. Tsisia Kildaze danke ich für die Fotos dieser Kirche.

1109 Lazarev 1967, 402; Lordkipanidze 1975, 190; Lafontaine-Dosogne 1977, 23 (sie spricht von einer Werkstatt um die Malereien des Kyr Manuel Eugenikos); Lafontaine-Dosogne 1980, 101; Mouriki 1981, 751.



95 Nabachtevi, Muttergotteskirche. Nördliche Bogenlaibung der Apsisöffnung, Jesaja und Ezechiel. Tsisia Kildaze.



96 Nabachtevi, Muttergotteskirche. Südliche Bogenlaibung der Apsisöffnung, Samuel. Tsisia Kildaze.

Eingangstüre. Ein Teil der Malereien wurde 1935 ins Georgische Nationalmuseum in Tbilisi transferiert.¹¹¹⁰ So etwa die ausführliche Wiedergabe des Jüngsten Gerichts, welches die gesamte Westmauer eingenommen hat,¹¹¹¹ sowie von der Ostseite der Trennmauer zwischen Apsis und Naos die Kreuzigung und das letzte Abendmahl.¹¹¹²

In der Konche haben sich nur wenige Fragmente erhalten, welche auf die thronende Theotokos, den Propheten David und weitere Propheten deuten. In der Laibung des nördlichen Eingangs sind zwei Bischöfe dargestellt, wobei einer mit dem Hl. Eleutherios identifiziert werden kann.¹¹¹³ Die höhere Bogenlaibung der Apsisöffnung ist in vier Felder unterteilt, wobei in jedem je zwei Propheten stehen. Die nördliche Seite ist besser erhalten, im inneren Feld sind Aaron mit einem Weihgefäß und Moses mit einer Vase und darunter Jesaja und Ezechiel mit offenen Rotuli dargestellt (Abb. 95). Ezechiel hält die geschlossenen Türen in der rechten Hand, auf deren mittleren Feld die Büste der Theotokos abgebildet ist. Im Süden ist Samuel mit dem Horn zu sehen und im unteren Teil nur noch eine offene Schriftrolle (Abb. 96).

Diese seltene Formel der stehenden Propheten mit mariologischen Attributen ist bereits aus der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 84) sowie in der Koimesiskirche in Martvili bekannt. Über der kleineren Öffnung auf der Westseite der Mauer, die die Apsis vom Naos trennt – im Inneren des Bemas –, sind die Bilder in drei Registern angebracht: In der obersten Zone das Anapesonbild, darunter das Mahl des Abraham und im untersten Register beidseitig der Hl. Karpos und Simeon Stylit (Abb. 97).¹¹¹⁴

1110 Lordkipanidze 1973, 5–11. Im Museum werden zudem Kopien der Fresken aus dem 20. Jh. gezeigt.

1111 Eine alte Fotografie vor der Abnahme der Malereien: Lordkipanidze 1973, Taf. 26.

1112 Lordkipanidze 1973, 74. Zudem waren im untersten Register auf der Südmauer noch Militärheilige porträtiert.

1113 Lordkipanidze 1973, Taf. 18–19. Eine Beischrift ist georgisch (წი ელ---თერ): Eleutherios. Die andere ist griechisch und lässt sich am ehesten Epiphanos zuweisen. Die Repräsentation des Eleutherios, dessen Name Freiheit bedeutet, hat in Hinblick auf die Bedrohung der Mongolen wohl symbolischen Wert. Studer-Karlen 2014a, 559–61.

1114 Das Bildfeld nördlich des Mahls ist verloren gegangen.

Bei der Philoxenie treten Abraham mit einer Patene und Sarah mit einem Kelch zum Altar mit den drei Engeln. Unterhalb des Altares liegt ein Widder, der zum Mahl hinaufschaut. Im Teller auf dem Altar sind einzelne Teile eines Lammes auszumachen. Diese Indizien weisen eindeutig darauf hin, dass die alttestamentliche Szene liturgisch konnotiert ist und auf den Opfertod des Lamm Gottes referenziert.

Das Anapesonbild ist im Bema an der Innenseite der Trennwand zwischen Apsis und Naos in einem mit einem roten Band umgebenen Feld im obersten Register über der Philoxenie dargestellt.¹¹¹⁵

Das Anapesonbild konnte, wie auch die Philoxenie, nur von den Zelebranten gesehen werden. Mit offenen Augen liegt Christus etwas aufgerichtet auf einer roten Matratze (Abb. 43). Seinen Kopf, der mit einem Kreuznimbus umgeben ist, hat er auf den rechten angewinkelten Arm gestützt. Der linke Arm liegt entspannt auf dem leicht aufgestellten linken Knie. Christus trägt eine langärmelige, dekorierte, weiße Tunika und darüber einen dunklen Chiton, der um die Taille festgeschnürt ist, über die Schultern führen zwei Bänder. Christus ist als Jugendlicher wiedergegeben.¹¹¹⁶ Im Kreuznimbus sind die

griechischen Majuskeln Ω, O und N zu lesen, was beim Anapesonbild nur selten vorkommt (ΩΝ, der Seiende).¹¹¹⁷ Die Inschrift, welche vor allem im Kreuznimbus des Christus Pantokrator zu finden ist, kommt beim Anapeson nur selten vor. Über seinem Kopf ist vor dem Hintergrund der Matratze die Abkürzung seines Namens, ebenfalls auf Griechisch, geschrieben. Die Bodenzone bildet ein durchgehender, grüner Grasstreifen, ein Baum hebt sich in der Mitte vor dem weissen Hintergrund ab. Wie bei den früheren Beispielen, wird auch dieser Hintergrund als Paradies gedeutet.¹¹¹⁸ Christus wird von der sich ihm zuwendenden Theotokos begleitet, die hinter der Matratze von den Knien aufwärts zu sehen ist und die Hände bittend zu Christus streckt. Da die Gottesmutter üblicherweise im Bema nicht anwesend ist – was mit der starken rituellen-liturgischen Symbolik des Bildes in diesem Bereich erklärt wird – ist die Wiedergabe der Gottesmutter im Bema von Nabachtevi einzigartig.¹¹¹⁹ Die ausgeprägte Verehrung der Theotokos in Georgien könnte zu ihrer singulären Präsenz bei diesem Thema im Sanktuarium beigetragen haben, zudem ist die Kirche in Nabachtevi der Muttergottes geweiht. Am Kopfende von Christus, der Theotokos gegenüber, steht ein Engel, der in der rechten Hand einen Rohrstab mit



97 Nabachtevi, Muttergotteskirche. Bema, Westwand, Christus Anapeson, Philoxenie. Tsisia Kildaze.

1115 Zum Anapesonbild, das sich noch in situ befindet: Lordkipanidze 1973, 34–38, 59, Abb. 14, 15, 19; Lordkipanidze 1977b, 175–80; Todić 1994, 139, 141, 144, 153–54; Haustein-Bartsch 1999, 225, 230–31. Der Anbringungsort im Bema kommt in Georgien ausserdem in der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 87) und in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16) vor.

1116 Darauf hingewiesen hat bereits Lordkipanidze, ohne allerdings eine Deutung zu liefern. Bei den drei anderen Beispielen in Georgien ist Christus ebenfalls nicht als Emmanuel wiedergegeben. Lordkipanidze 1977b, 179.

1117 Nur drei Vergleichsbeispiele sind bekannt, nämlich im Vatopedikloster (1311/12, Abb. 12), in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21) sowie auf dem fol. 12^r des Tetraevangeliums 45 im Stavronikita-kloster auf dem Berg Athos (Ende 14. Jh., Abb. 13).

1118 Ausserdem fällt in dieser Kirche auf, dass die Umgebung des Anapesons dieselbe ist wie diejenige der Paradiesdarstellung im Jüngsten Gericht auf der Westwand des Naos. Lordkipanidze 1977b, 177. Blumen sowie auch Bäume gehören fest zum Repertoire der Paradiesdarstellungen: Maguire 2002, 23–35.

1119 Todić 1994, 150.

Schwamm hält und in der linken ein Holzkreuz. In der rechten unteren Ecke des Bildes ist noch ein Malereifragment erhalten, welches einen nackten Fuss in Sandale und die Stämme von zwei weiteren Bäumen zeigt. Der beschuhte Fuss sowie Fragmente von ausgestreckten Armen lassen auf einen weiteren, allerdings sehr beschädigten Engel hinter der Muttergottes schliessen. Über dem Kreuzbalken kontrastieren drei dunkle Nägel mit dem weissen Hintergrund. Die Nägel haben einen Bezug zur Bekehrung Georgiens. Sie wurden gemäss diversen schriftlichen Zeugnissen während der Regierung von Mirian III. von Konstantin dem Grossen nach Kartli geschickt und der Kirche Manglisi gestiftet.¹¹²⁰ Die gut erkennbaren Nägel im Anapesonbild haben eine historische Relevanz, sie propagandieren die frühe Bekehrung zum christlichen Glauben des Landes noch unter Konstantin.

Direkt über dem Kopf Christi ist in griechischen Lettern die Genesispassage in modifizierter Form (Gen. 49:9) zitiert.¹¹²¹ Damit handelt es sich um das einzige Anapesonbild in Georgien, dass eine längere Inschrift besitzt. Heute sind noch folgende Buchstaben zu lesen (Abb. 43):

ΑΝΑΠΕ
 ΚΟΝΚΚΗΗΣΕ ΟC
 ΛΕΓΩΝ ΤΙ
 ΕΓΥ ΠΙΑΥΤ.¹¹²²

Die Änderung betrifft das Wort ΚΚΗΗΣΕ (κεκοιμησαι). Das Perfekt von κοιμάω beschreibt im Gegensatz zum Aorist (έκοιμήθης) der Genesispassage einen immer noch währenden Zustand: Christus schläft immer noch. Damit ist der Status Christi in dieser Bildlegende signifikant artikuliert. Diese Verbform findet sich allerdings nicht im Genesistext, sondern im Idiomelon, welches Sophronios von Jerusalem zugeschrieben und am Karsamstag während der Laudes auf die Auferstehung nach der dritten Stasis gesungen wird.¹¹²³ Der Bezug zur Liturgie ist in dieser Inschrift mittels einer kleinen Modifikation und in Analogie zum gesprochenen Wort verstärkt. Die Inschrift korreliert mit den Worten, welche im Sanktuarium während des Ritus gesprochen wurden.¹¹²⁴ Damit präsentiert sich das Anapesonbild als eine direkte Reflexion eines bestimmten Moments des Ritus, des *Epitaphios Threnos*. Von Bedeutung ist ausserdem der Bildkontext inmitten der alttestamentlichen Szenen im Bema, besonders über der eucharistischen Darstellung der Philoxenie, welche auf den Opfertod Christi anspielt.

Im Ritus der Prothesis wurde die Eucharistie mit der Geburt, Inkarnation, Passion und Kreuzigung verbunden.¹¹²⁵ Der Anbringungsort in der Nähe der Prothesis bestätigt den sakramentalen Realismus und könnte zudem damit zusammenhängen, dass die Proskomide von bib-

1120 Plontke-Lüning 2007, 187–88; Chichinadze 2012, 175; Kaffenberger 2018, 210–11. Zu den schriftlichen Quellen: Chichinadze 1999, 28; Rapp 2003, 17–35.

1121 Lordkipanidze 1973, 35–36. Damit ist die Meinung von Haustein-Bartsch, die Genesisinschrift bleibe auf Griechenland und den Balkan beschränkt, widerlegt. Haustein-Bartsch 1999, 217.

1122 Άναπε / σὸν κ(α)ι κηρησε ὡς / λέων τῆς / ἔγυρι αὐτ(ὸν). Ich danke Didier Clerc für die Hilfe bei der Interpretation dieser Inschrift.

1123 Kirchhoff 1937, 141; Mercenier 1947, 252–53; Xydis 1961, 1023; Ševčenko 1978a, 119–20; Todić 1994, 140–41; Semoglou 2019/20, 98–99. Zur Zuschreibung an Sophronios: Bornert 1966, 210–21; Xydis 1961, 1023. Ausserdem zur Deutung des Textes und zur Zuweisung: Ševčenko 1978a, 119–21; Dufrenne 1978b, 218; Todić 1994, 141.

1124 Eucharistische Texte verpflichten den Zelebranten sowie die Gläubigen zur simultanen Kontemplation von Wort und Bild: Gerstel 2019, 93–95.

1125 Brightman 1965, 322–23, 360; Dufrenne 1970, 33; Haustein-Bartsch 1999, 230; Konstantinidi 2008, 240. Am Anfang der Proskomide wird der Ritus mit Bethlehem, der Inkarnation, dem Paradies und dessen Wiederherstellung in Verbindung gebracht. Im Laufe des Prothesisritus paraphrasiert der Priester bei der Bedeckung der vorbereiteten Gaben mit dem Asteriskos die Worte aus Mt. 2:9: «Und der Stern kam und blieb über dem Ort stehen, an dem das Kind war». Somit wird eindeutig die Konsekration als Wiederholung der Inkarnation verstanden. Nilgen 1967, 311–16, bes. 312; Walter 1982, 237; Jolivet-Lévy 2009, 182–93.

lischen Versen begleitet wird, die den leidenden Christus als Opferlamm (Jes. 53:7) zitieren.¹¹²⁶ Zudem durchsticht der Priester während der Proskomide mit einem lanzenförmigen Messer die rechte Seite des Brotes und rezitiert dazu die Worte aus Joh. 19:34–35. Das Anapesonbild vermag diesen leidenden Christus wiederzugeben, antizipiert gleichzeitig die Grabesruhe und verweist auf die Ruhe nach dem Tod. Die Lanze und das Blut hinter dem Kreuz weist simultan auf die Kreuzigung Christi wie auf diesen Ritus.

Das Anapesonbild ist mit der Liturgie verbunden, vermittelt aber auch Hoffnung auf die Rettung nach dem Tod. Der Jenseitsgedanke wird zudem mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts evoziert. Das mehrdeutige, eschatologische Anapesonbild lässt insbesondere in privaten Kirchen die Interzession des Gläubigen zu, die hier mittels der Theotokos beim Anapeson veranschaulicht wurde, obschon diese von den Gläubigen nicht direkt gesehen werden konnte.

6.4.6 Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen in Georgien

In den vier Kirchen in Georgien, die im 14./15. Jh. ausgemalt wurden, wird Christus als jugendlicher dargestellt und nicht im Typus des Emmanuel. Der ungewöhnliche Anbringungsort im Bema kommt in drei Kirchen vor: In der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) wie in der Kathedrale in Martvili (Abb. 16, 89) nahm der Christus Anapeson den Platz des Melismos in der Mitte der zelebrierenden Kirchenväter im Zentrum der Apsis ein. Das Anapesonbild in der Apsis lässt Aussagen zur Inkarnation bzw. zur Göttlichkeit sowie zur menschlichen Natur Christi in Bezug auf die Liturgie zu. Zusätzlich zur Idee des Opfers, die dem Melismos immanent ist, thematisiert das viel komplexere Anapesonbild auch die Verbindung zur Auferstehung und Erlösung und ist zudem eng mit dem Ritus der Proskomide verknüpft. Insbesondere in der Verklärungskirche in Zarzma ist die Abhängigkeit vom Berg Athos und der Transfer von religiösem Ideengut wie dem Ritus des *Epitaphios Threnos* offensichtlich. Das Anapesonbild ist eine Visualisierung dieses Ritus. Die kulturelle und spirituelle Interaktion zwischen dem Berg Athos und Georgien kann als Hauptgrund angenommen werden, warum das Bild in Georgien rezipiert wurde. Der Anapeson ist – ähnlich wie auch die Vision des Petrus von Alexandria, welche als Metapher gegen die Häresie verstanden wird – ein Statement für die Orthodoxie.

Der Rettungsgedanke lässt sich vor allem in der Komposition in der Muttergotteskirche in Nabachtevi nachvollziehen, wo das Bild ebenfalls im Bema, allerdings nicht in der Apsis, erscheint. Die Anwesenheit der Gottesmutter unterstreicht den Bittcharakter und die Inschrift die Verbindung zum Ritus des *Epitaphios Threnos*. Der devotionale Charakter ist dem Anapesonbild in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha ebenfalls immanent, welches dort über einem Durchgang angebracht ist. In dieser Kirche funktioniert der Anapeson als Andachts- und Schutzbild für die Gläubigen, die durch die Türe treten werden.¹¹²⁷

Das Anapesonbild wird in Georgien auch noch in nachbyzantinischer Zeit rezipiert. Eine Abhängigkeit vom Berg Athos könnte die Darstellung des Anapesons über der Westtüre in der Kirche Tskhrakara in Matani aus dem 16. Jh. erklären (Abb. 159).¹¹²⁸ In der Kathedrale in Svetitschoveli (17. Jh., Abb. 160) sind die Szenen bzw. die Figuren stark verkleinert dargestellt. Auch diese Malereien orientieren sich nach der Meinung der Forschung an den zeitgenössischen Tendenzen der Malerschule auf dem Berg Athos.¹¹²⁹

1126 Stefănescu 1936, 45–55; Schnitzer 1996, 244; Congourdeau 2009, 292.

1127 Hadermann-Misguich 2005b, 224–26.

1128 Devdariani 2004, 116–19.

1129 Lafontaine-Dosogne 1980, 99–101; Volskaja 1983, 106–07; Velmans 2002a; Skhirtladze 1999, 107.

6.5 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm einer Kirche in Bulgarien

1186 proklamierten die Brüder Asen und Peter nach einer 150-jährigen, byzantinischen Domination die Unabhängigkeit des Landes und gründeten das zweite bulgarische Reich.¹¹³⁰ Turnovo wurde als Hauptstadt ausgewählt. Das politische und kulturelle Programm der neuen Dynastie verfolgte zwei Hauptziele: die direkte Anknüpfung an das erste bulgarische Reich sowie die Ausbildung einer eigenen nationalen, bulgarischen Identität.¹¹³¹ Dies bedeutete in erster Linie die Etablierung einer unabhängigen, bulgarisch-orthodoxen Kirche und das Hervorbringen der bulgarischen Sprache und Literatur.¹¹³² Der Sieg der Bulgaren über das byzantinische Heer 1193 in Arkadiopolis brachte einen grossen Teil von Zentralthrakien unter bulgarische Herrschaft. Die Hochzeit zwischen Asens Tochter und Theodor II. Laskaris von Nikäa sowie die Bildung eines bulgarischen Patriarchats markierten 1235 den Höhepunkt der Macht.¹¹³³ In der Folge führten Konflikte mit den benachbarten Ländern und die osmanischen Invasionen zu Aufständen und Unruhen. 1393 wurde Bulgarien unter Murad I. dem osmanischen Reich einverleibt.

Nach der Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer 1204 entwickelt sich in Bulgarien wie überall auf dem Balkan eine individuelle Kunst, die sich in stetiger Interaktion mit den Nachbarländern befand.¹¹³⁴ Ab 1250 werden eine grosse Anzahl hesychastischer Schriften auf Bulgarisch übersetzt, wobei der Zenit mit dem Patriarch Euthymios von Turnovo (ca. 1320–1400) erreicht wird (Bulgarischer Patriarch von 1375–1393). Dieser hatte zuvor als Mönch einige Jahre auf dem Berg Athos verbracht und viele Texte ins Kirchenslawische übersetzt, insbesondere auch die Diataxis des Patriarchen Philotheos Kokkinos.¹¹³⁵ Die zahlreichen bulgarischen Mönche auf dem Berg Athos im 14. Jh. garantierte eine Verbreitung des Hesychasmus sowie der relevanten Texte.¹¹³⁶ Das Programm der Petrus- und Pauluskirche in Berende aus der Mitte des 14. Jhs. zeugt von einer starken Nachahmung der athonitischen Traditionen (Abb. 98).

Aus dem 13. Jh. sind nicht viele Malereien erhalten.¹¹³⁷ Die Kunst in Bulgarien kann ab dem 13. Jh. in zwei Gruppen aufgeteilt werden. Der nördliche Teil des Landes orientierte sich an der Hauptstadt Turnovo, der südliche Teil, der sich direkt an der Grenze zu Byzanz befindet, entwickelte dagegen eine eigene Dynamik. Die Malereien des 14. Jhs. zeichnen sich durch eine starke Wechselwirkung mit den zeitgenössischen byzantinischen Malereien aus.¹¹³⁸ Bakalova nennt als eine besondere Charakteristik der bulgarischen Malerei das Aufkommen von neuen Themen aufgrund der Einwirkung von hagiographischen, liturgischen und poetischen Texten.¹¹³⁹ In diese Kategorie gehört ebenfalls das Anapesonbild, das sich in der bulgarischen Malerei des Mittelalters allerdings nur in einer Kirche erhalten hat.

1130 Lee Wolff 1949, 167–206.

1131 Bakalov 2011, 31–46.

1132 Dank des Auffindens von Reliquien erwachten mehrere Kulte von neuen, nationalen Heiligen, z. B. vom Hl. Johannes von Rila und der Hl. Paraskevi von Turnovo. Zur religiösen Ideologie des ersten bulgarischen Reiches, an die angeknüpft werden sollte: Biliarsky 2010, 255–78.

1133 Iliev 2008, 237–51.

1134 Angelov 2011, 47–81.

1135 Taft 1975, XXXVII, 200–03; Bakalova 1976, 35; Taft 1988, 192–94; Kazhdan 1991c, 765–66; Taft 1995c, 193; Angelov 2011, 41–61. Zu den Übersetzungen: Hannick 1980b, 213–14.

1136 Pavlikianov 2011, 253–66; Strezova 2014, 26–36.

1137 Penkova 2012, 134–56. Zur Historiographie der bulgarischen Kunst: Bakalova 2017, 3–25.

1138 Bakalova 1972, 62–63; Bakalova 1986, 55; Kalopissi-Verti 2012, 265–66.

1139 Bakalova 1986, 56–64. Zur Wirkung der hymnographischen und hagiographischen Schriften auf die Kunst: Bakalova 2006, 146–74. Der Vergleich mit der ausserbulgarischen, zeitgenössischen Monumentalkunst zeigt, dass diese Tendenz sich nicht spezifisch auf Bulgarien beschränkte.

6.5.1 Berende, Sveti Petar i Pawel (Mitte 14. Jh.)

Die Friedhofskapelle in Berende befindet sich in der Nähe von Godetsch westlich von Sofia nahe der serbischen Grenze. Die kleine, einschiffige Kirche (4,45 m x 5,45 m) mit rechteckigem Grundriss und einer Türe im Westen ist den Hl. Petrus und Paulus geweiht. Eine halbrunde Apsis tritt aus der Ostwand hervor, nördlich neben der Apsis ist eine kleine Prothesisnische eingelassen. Ein Schlitzfenster in der Apsis sowie eines in der Südmauer lassen Tageslicht herein. Der einschiffige Naos ist mit einem Tonnengewölbe überdeckt, ein Narthex fehlt.¹¹⁴⁰ Auf der westlichen Aussenwand über dem Kircheneingang war neben dem Umriss einer Gestalt eine fragmentarische Stifterinschrift angebracht, welche allerdings heute verblasst und nicht mehr erkennbar ist:

Ivan Asen, der rechtgläubige Zar und Autokrat der Bulgaren und Griechen.¹¹⁴¹

Diese Inschrift veranlasste die Forschung, die Wandmalereien in das 13. Jh., also in die Regierungszeit von Ivan Asen II. (1218–1241), zu datieren.¹¹⁴² In der Zwischenzeit wird der in der Inschrift genannte Herrscher mit Ivan Alexander Asen III. (1331–1371) identifiziert, und die Malereien werden aufgrund stilistischer Kriterien in die Mitte des 14. Jhs. gesetzt.¹¹⁴³ Die Gesichter sind plastisch modelliert, das Streben nach Wiedergabe der Volume einzelner Körperteile und der Draperien kontrastiert mit der strengen Frontalität der Heiligenfiguren. In den Szenen kommt eine Vielfalt von Haltungen und Gesten vor, doch fehlt oft die Raumtiefe.¹¹⁴⁴

Der elementare, architektonische Charakter der Kirche bestimmte in grossem Masse das dekorative Schema. Die bescheidene Grösse führte gezwungenermassen zu einem reduzierten Bildprogramm. Dennoch wurde ein ausführlicher Passionszyklus gewählt, bei dem auch seltene Szenen, wie etwa die Verspottung Christi, vorkommen.

Das dekorative System der Wandmalereien zeigt einen strengen, logischen Aufbau (Abb. 98).

Die Kirche wurde mit klar unterscheidbaren Zyklen ausgeschmückt, die Nord- sowie die Südwand ist in fünf horizontale Register eingeteilt. Im untersten davon sind traditionsgemäss stehende Heilige dargestellt.¹¹⁴⁵ Dabei fällt der Patronsheilige Petrus, der auf der Südwand in der Nähe der Ikonostasis porträtiert ist, durch seinen grösseren Massstab und seinen Rahmen auf. Ihm gegenüber ist auf der Nordwand eine Deesis dargestellt. Diese beiden Bilder übernehmen die Funktion der Proskynetaria.¹¹⁴⁶ Direkt neben Petrus wurden zudem Theodosios von Turnovo (ca. 1300–1363)¹¹⁴⁷ und der Patriarch Euthymios von Turnovo (ca. 1320–1400) porträtiert.¹¹⁴⁸ Es handelt sich um die gebildetsten und aktivsten Persönlichkeiten des mittel-

1140 Grabar 1928, 248–71; Panaïotova 1966, 75–102; Bakalova 1976. Vermutlich schon im 14. Jh. ist das Gewölbe eingestürzt und im späten 16. oder zu Beginn des 17. Jhs. wiederhergestellt worden, wobei die Mauern wesentlich erhöht worden sind. In der obersten Zone stammen die Malereien aus dieser späten Epoche. Zur Architektur: Bakalova 1976, 9–12.

1141 Die Inschrift wurde Anfang des 20. Jhs. erstmalig veröffentlicht: Ivanov 1912, 53–54.

1142 Panaïotova 1966, 75; Tschilingirov 1978, 62. Tschilingirov datierte die Malereien auch stilistisch in die zweite Hälfte des 13. Jhs. und resultierte daraus, dass das Anapesonbild das früheste Beispiel in der Monumentalmalerei sei.

1143 Panaïotova 1966, 75; Bakalova 1976, 129; Velmans 1983, 180. Andreev gibt eine Datierung in die Anfangszeit der Regierung 1331/32: Andreev 2015, 48–93.

1144 Zum Stil bes. mit Vergleichsbeispielen: Bakalova 1976, 86–109.

1145 Tomeković 2011, 252.

1146 Ćurčić 2000a, 134–60; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31. Östlich der Proskynetaria ist jeweils ein Diakon, mit einem roten Streifen abgetrennt, dargestellt. Dieser Streifen markiert die Lokalisation der Ikonostasis, wie dies am aktuellen Bestand noch nachvollzogen werden kann (Abb. 98).

1147 Talbot/Kazhdan 1991, 2052–53.

1148 Kazhdan 1991c, 765–66. Er verbrachte einige Zeit in den Klöstern Lavra und Zographon auf dem Berg Athos, bevor er 1371 das Dreifaltigkeitskloster in Turnovo gründete. Von 1374–1393 ist er Patriarch von Bulgarien.



98 Berende, Sveti Petar i Pawel, Nordwand. Emmanuel Moutafov.

alterlichen Bulgarien. Beide waren Anhänger des Hesychasmus und bei der Ausmalung der Petrus- und Pauluskirche in Berende wahrscheinlich noch am Leben. Bevor Euthymios 1375 Patriarch von Bulgarien wurde, war er Mönch auf dem Berg Athos. Da er zahlreiche liturgische Texte und theologische Abhandlungen aus dem Griechischen ins Kirchenslawische übersetzte, gilt er als wichtiger Brückenbauer zwischen der zeitgenössischen theologischen Auffassung auf dem Berg Athos und deren Rezeption im bulgarischen Reich.¹¹⁴⁹ Die Bekanntheit des *Epitaphios Threnos* im bulgarischen Reich ist damit garantiert. Über den stehenden Heiligen in der untersten Zone ist eine Folge von Medaillons mit Märtyrern angebracht.¹¹⁵⁰ Auch die oberste Zone wird von weiteren populären Heiligen und Propheten eingenommen, darunter fällt das selten vorkommende Bildnis des Hl. Alexios auf.¹¹⁵¹

1149 Bakalova 1975, 35; Kazhdan 1991c, 765–66; Taft 1995c, 193; Angelov 2011, 41–44. Zu den Übersetzungen: Hannick 1980b, 213–16. Besonders hervorzuheben ist seine Übersetzung der Diataxis des Philotheos Kokkinos. Taft 1975, XXXVII, 200–03; Taft 1988, 192–94. Euthymios war mit dem dritten serbischen Patriarch Ephrem († 1399) wohl aufgrund ihrer gemeinsamen hesychastischen Überzeugung eng befreundet. Vukašinović bezeichnet dieses hesychastische Netzwerk als «eschatologischen Internationalismus», der entscheidend zur Verbreitung des Hesychasmus beitrug. Vukašinović 2016, 97–98.

1150 Die Verwendung des Medaillonfrieses ist mit Ausnahme von Berende in Bulgarien unbekannt. Zur Identifikation aller Heiligen: Panaïotova 1966, 77.

1151 Bakalova 1986, 65–67. Die Heiligen in dieser Zone sind stehend dargestellt.

In den beiden Registern zwischen den beiden Streifen mit den Heiligenporträts werden Szenen aus dem Leben Christi visualisiert. Die einzelnen Szenen sind mit braunroten, senkrechten Streifen voneinander abgegrenzt. Obschon die Breite der einzelnen Komposition variiert, sind es jeweils vier pro Register, bzw. acht pro Seitenwand, wobei vier Szenen auf der Südseite verloren gegangen sind. Der Zyklus startet mit der Verkündigung auf der Apsisstirnwand und fährt dann im oberen Register im Osten der Südmauer fort. Hier ist die erste Szene zerstört. Zumal für diese Szene viel Platz zur Verfügung stand und die Präsentation im Tempel folgt, wird vermutlich die Geburtsszene verloren gegangen sein. Auf diesem Register sind ausserdem die Taufe Christi sowie die Lazaruserweckung hinzugefügt. Auf derselben Höhe startet im Westen der Nordmauer mit dem Einzug nach Jerusalem der Passionszyklus. Die chronologische Folge wird hier allerdings unterbrochen bzw. springt wohl an den Osten der Südmauer, auf welcher aber nur ganz im Westen die letzte der vier ursprünglichen Kompositionen erhalten geblieben ist: der Verrat Christ. Auf der Nordmauer wird im Westen im unteren Bildstreifen die Handwaschung des Pilatus und die Verspottung Christi platziert.¹¹⁵² Über der letzten kam die Kreuzigung zur Darstellung. Im unteren Bildstreifen bittet Josef von Arimathäa um den Körper Christi, und in der letzten Szene vor dem Bema wird Christus ins Grab gelegt (Threnos). Darüber wurden die Frauen am Grab Christi sowie die Anastasis abgebildet (Abb. 98).

Die meisten Szenen wurden aus der Passion oder dem nachösterlichen Geschehen gewählt, wobei die Funktion als Friedhofskirche den Inhalt der Malereien beeinflusst haben könnte.¹¹⁵³ Allerdings lassen seltene Szenen wie die Verspottung Christi oder die Episode mit Josef von Arimathäa ein Vorbild auf dem Berg Athos annehmen, wo derartige Szenen zu Beginn des 14. Jhs. von der Astrapas-Werkstatt das erste Mal entworfen wurden. Die letzte Szene steht wie die Threnoszene eng mit dem *Epitaphios Threnos* in Verbindung, da das Parament als Tuch gilt, mit welchem Josef von Arimathäa den Leib Christi umhüllte (Mt. 27:59), und da am Karfreitag auf diese Episode mit dem Troparion *Oh edler Josef* verwiesen wird.¹¹⁵⁴

Über der Westtüre ist die Koimesis abgebildet, sie wird rechts und links von den Figuren Ephraim des Syrers und Kosmas von Jerusalem – zwei Hymnographen – flankiert. Über der Koimesis ist noch die Transfiguration zu erkennen (Abb. 98). In den Feldern neben der Tür sind Konstantin und Helena mit bulgarischen Kronen und der Erzengel Michael gezeigt.

Das Bild der Theotokos Platytera in der Apsiskonche gehört in postbyzantinische Zeit (Abb. 99).

Im unteren Register der Apsis gruppieren sich vier Kirchenväter um das mittlere Fenster, ein Melismos fehlt. Kyrill von Alexandria, der auf der Südseite der Ostwand abgebildet ist, gehört ebenfalls zu dieser Komposition. Die liturgischen Auszüge auf ihren Rotuli verdeutlichen



99 Berende, Sveti Petar i Pawel. Ostwand. Emmanuel Moutafov.

1152 Diese Szene findet sich im 14. Jh. mit Ausnahme von Berende insbesondere in Kirchen im serbischen Reich oder vereinzelt auch auf Kreta (Lampini, Panagiakirche). Wohlhauser 2016, 112–21.

1153 Bakalova 1976, 128.

1154 Taft 1975, 245; Gounelle 2008, 52–53. Die enge Interdependenz zwischen diesem Bild und dem zeitgenössischen Ritus gibt es noch im Protaton auf dem Berg Athos, in der Pauluskirche in Prodromi sowie in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24, 56).

verschiedene Riten wie denjenigen der Prothesis, des Grossen Einzugs, der Anaphora und der Kommunion.¹¹⁵⁵ Auf der Nordseite der Ostwand befindet sich auf derselben Höhe wie die Patriarchen das Anapesonbild, unter diesem ist der Diakon Stephanos in der Prothesisnische dargestellt. Seitlich über der Apsiskonche sind die beiden Protagonisten der Verkündigung angeordnet und in deren Mitte genau über der Konche das Mandylion.¹¹⁵⁶ Die Himmelfahrt Christi nimmt den obersten Bildstreifen der Ostwand ein. Auf dem Tonnengewölbe sind verschiedene Darstellungen Christi nur schlecht erhalten, flankiert werden diese von zwei Medaillonbändern mit Propheten. Diese letzten Malereien datieren ins 17. Jh.

In der Forschung wird die Meinung vertreten, dass der Meister der Malereien aus dem 14. Jh. in einer regionalen Tradition zu suchen sei.¹¹⁵⁷ Das Programm der Kirche folgt allerdings deutlich athonitischen Vorbildern. Die hesychastische Lehre war bereits ab 1250 in Bulgarien etabliert und beeinflusste die zeitgenössischen, spirituellen Tendenzen der Region.¹¹⁵⁸ Die Verbundenheit zum Hesychasmus bzw. zum Berg Athos wird in dieser Kirche mit den Porträts von Theodosios von Turnovo sowie vom Patriarchen Euthymios betont.

Das Anapesonbild kommt ohne Begleitfiguren aus (Abb. 44).¹¹⁵⁹ Der Hintergrund des rot eingerahmten Feldes ist weiss, allerdings ist dieser mit grünen Sträuchern und Pflanzen bewachsen, die wohl auf das Paradies deuten.¹¹⁶⁰ Christus Emmanuel hat gekreuzte Beine und stützt seinen Kopf auf seinen rechten angewinkelten Arm. Er hat eine leichte Vorderglatze und seine Augen sind offen. Auf dem kreisrunden, goldenen Nimbus sind noch wenige Reste eines originalen Kreuzes zu erkennen. Gekleidet ist Christus in eine hellblaue, langärmelige Tunika sowie in ein lachsfarbenes Himation, das nur die rechte Schulterpartie frei lässt. Beide Kleidungsstücke reichen ihm nur knapp bis zu den Knien.

Ungewöhnlich ist die weisse Farbe der Matratze, auf der Christus liegt. Sie ist mit roten horizontalen, gewellten Doppellinien und dazwischen drapierten Lilien dekoriert. Die Verzierung mit den Lilien kommt auch in der Panagia in Lampini (Abb. 102) vor. Panaïotova vergleicht diese mit dem Hl. Tuch (Mandylion).¹¹⁶¹ Dies deutet auf eine starke rituelle Symbolik des Bildes hin, die durch den Anbringungsort in der Bemazone über der Prothesisnische zugespitzt wird.¹¹⁶² Ausserdem ist Christus Anapeson auf der Ostwand in der Zone des Passionszyklus integriert, der mit der Threnoszene an der Nordwand endet (Abb. 98). Die Interaktion dieser beiden Bilder ist evident.

Auf Augenhöhe Christi rechts neben dem Heiligenschein ist die Abkürzung seines Namens zu lesen. In der rechten Ecke des Bildes steht eine lange Inschrift in altkirchenslawischer Sprache, die die Genesisstelle (Gen. 49:9) zitiert:¹¹⁶³

1155 Die Anaphora folgt direkt auf den Cherubikos. Andreev 2015, 48–93.

1156 Grabar zitiert Berende als erste bekannte Kirche, welche das Mandylion an der Ostwand zeigt (Grabar 1931, 16–17). Gerstel fügt allerdings als frühestes Beispiel jenes in Hagios Nikolaos tou Kasnitzis in Kastoria (12. Jh.) an. Gerstel 1999, 71–73, 90–91, Abb. 23.

1157 Krustev/Zahariev 1961, 36; Bakalova 1976, 129.

1158 Bakalova 1975, 33–38; Bakalova 1986, 71–72.

1159 Grabar 1928, 256–62; Krustev/Zahariev 1961, 36, Abb. 12; Panaïotova 1966, 80–81; Bakalova 1976, 129; Velmans 1983, 180; Todić 1994, 137, 141, 147, 150, 153, 164; Haustein-Bartsch 1999, 223, 230.

1160 Grabar 1928, 256; Bakalova 1976, 29; Todić 1994, 155. Blumen gehören fest zum Repertoire der Paradiesdarstellungen: Maguire 2002, 23–35.

1161 Panaïotova 1966, 81. Sie vergleicht die Matratze mit dem Mandylion in Tcherven im Kloster Moskov aus dem 14. Jh. Zu den Fragmenten in der Felsenkirche von Tcherven: Panaïotova 1966, 12–19. Tatsächlich kommt die Lilie relativ häufig auf dem Mandylion vor: Hadermann-Misguich 2005a, 164–71, Abb. 44. Die Lilie aus dem Hohelied (Cant. 2:1–2) wird oft als Symbol der Muttergottes bzw. der Inkarnation verwendet. Ledit 1976, 84–85. Lilien verzieren gelegentlich die Gewänder der Auferstandenen in der Anastasiszene: Cvetković 2011, 34–37, Abb. 12.

1162 Dufrenne 1970, 54; Altripp 2002, 121–23. Entgegen der Meinung von Ranoutsaki (Ranoutsaki 2011, 149), hat die Transferierung in den Bemabereich keine chronologischen Gründe.

1163 Bakalova 1976, 29; Bakalova 1986, 64–65.

ВЪЗЛЕГЪ ОУСПЕ ІАКО ЛЪВЪ
 НСКҪМЕНЬ Н КТО ВЪЗБОУДН
 ТЪ ТІА Ц(А)РЮ.¹¹⁶⁴

Im Idiomelon ist das Wort «ihn» des Genesistextes mit «König» ЦАPIO ersetzt, Christus wird als Herrscher hervorgehoben.¹¹⁶⁵ Damit reflektiert dieser leicht geänderte alttestamentliche Text explizit Teile aus dem Offizium des Karsamstags und reiht sich in die von den Patriarchen auf ihren Rotuli vorgetragenen liturgischen Texte ein. Das Bild veranschaulicht einen bestimmten Moment der Liturgie. Bakalova hat die Passage der Petrus- und Pauluskirche in Berende in einem altkirchenslawischen Manuskript aus dem 13. Jh. entdeckt,¹¹⁶⁶ womit ihr liturgischer Gebrauch in Bulgarien gesichert ist. Gemäss dem Manuskript kommt das im Bild geschriebene Zitat im zweiten Sticheron des Argirov Triodion vor, der während der Zeremonie am Karsamstag gesungen wurde. Der Anbringungsort, die Bildlegende sowie die ikonographischen Merkmale weisen nicht nur auf einen liturgischen Charakter, sondern auch auf die prononcierte Korrelation zwischen liturgischem Text, Darstellung im Raum und Ritus. Daraus resultiert zudem, dass der Ritus des *Epitaphios Threnos* früh in dieser Region verbreitet war, bzw. dass die athonitischen Ideologien eine grosse Ausstrahlung besaßen. Der Patriarch Euthymios von Turnovo, der in dieser Kirche auch porträtiert wurde, spielte mit den Übersetzungen der Kirchenliteratur aus dem Griechischen ins Slawonische eine wichtige Rolle in diesem Prozess.¹¹⁶⁷

Nach der Meinung von Todić lässt sich die Abwesenheit der Theotokos mit der starken rituellen-liturgischen Symbolik dieses Bildes in Berende erklären.¹¹⁶⁸ Der Anbringungsort in der Nähe der Prothesis bestätigt wiederum die sakramentale Realität, die während des Prothesisritus hervorgerufen wird.¹¹⁶⁹ Das Anapesonbild evoziert das reale Kreuzopfer und erklärt zugleich die Abbildhaftigkeit des Ritus. Wie der liturgische Text erfüllt auch das Bild eine den Ritus kommentierende Funktion: Es geht um die Vermittlung des Christusmysteriums. Der Christus Anapeson bildet den Höhepunkt der dramatischen Passionserzählung. Die Anapesondarstellung in Berende ist das einzige bekannte Beispiel in Bulgarien aus paläologischer Zeit. Am Ende des 15. Jhs. ist das Bild auf der Ikonostasis in der Demetrioskirche in Bobochevo angebracht worden (Abb. 156). Interessant ist, dass sich die Ausmalung der Kirche an den Schemata in Berende orientiert.

6.6 Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der kretischen Kirchen

Nachdem Kreta 1204 zuerst von Kaiser Alexios IV. Angelos (1203/04) an den Markgrafen Boniface de Montferrat und dann von diesem an die Venezianer verkauft wurde, begann zwischen

1164 «Du liegst nieder und schläfst wie ein Löwe und wie ein Löwenkind. Wer will Dich wecken, oh König?»

1165 Kirchhoff 1937, 141; Mercenier 1947, 252–53; Xydis 1961, 1023; Ševčenko 1978a, 119–20; Todić 1994, 140–41. Zur Zuschreibung an Sophronios: Bornert 1966, 210–11; Xydis 1961, 1023. Ausserdem zur Deutung des Textes und zur Zuweisung: Ševčenko 1978a, 119–21; Dufrenne 1978b, 218; Todić 1994, 141. Weitere Beispiele dieses Textes sind in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43) und in der Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45) zu finden, wo das Anapesonbild ebenfalls im Bemabereich vorkommt, sowie in den beiden Handschriften (Athos, Tetraevangelium Stavronikita, ms. gr. 45, fol. 12^r, Abb. 13; München, Serbischer Psalter, cod. slav. 4, fol. 98^r, Abb. 31).

1166 Bakalova 1986, 64. Es handelt sich um ein Manuskript (NBKM 933), das heute in der Nationalbibliothek der Hl. Kyrill und Methodios in Sofia aufbewahrt wird. Gemäss diesem Text kommt das im Bild geschriebene Zitat im zweiten Sticheron des Argirov Triodion vor, der während der Zeremonie am Karsamstag gesungen wurde (fols. 43^v–44^r). Zum Manuskript: Kodov 1964, 93–94; Kodov 1973, 127–29.

1167 Kazhdan 1991c, 765–66; Taft 1995c, 193.

1168 Todić 1994, 150.

1169 Siehe Kapitel 5.1. Als Parallele für diesen Anbringungsort lässt sich nur das Bild in der Panagia in Lampini nennen (Abb. 102).

Venezianern und Genuesen ein siebenjähriger Kampf um die Insel, aus dem Venedig als Sieger hervorging.¹¹⁷⁰ Damit geriet Kreta als *Regno di Candia* von 1211 bis 1669 unter venezianische Herrschaft. Gegen die venezianische Belagerung regte sich Widerstand bei den Inselbewohnern, die nicht selten in Aufstände mündete, welche von den Venezianern mit äusserster Härte unterdrückt wurden.¹¹⁷¹ Während der venezianischen Herrschaft waren die einheimischen Orthodoxen der aggressiven Kirchenpolitik der lateinischen Eroberer ausgesetzt. Die lateinische Kirche war bestrebt, die Unionslehre auf der Insel durchzusetzen – insbesondere nach den Konzilen in Lyon (1274) und Ferrara-Florenz (1438/39).¹¹⁷² Die orthodoxe Kirche wurde mit mehreren Hindernissen konfrontiert: Die kirchliche Verwaltung wurde durch eine lateinische ersetzt, und obschon die einfachen Priester weiterhin die orthodoxe Liturgie feiern durften, war kein orthodoxer Bischof auf der Insel zugelassen.¹¹⁷³ Die lateinischen Herrscher übernahmen zudem die Vermögenswerte ihrer griechischen Vorgänger. Günstigere Konditionen schuf 1299 die *Pax Alexii Calergii*.¹¹⁷⁴ Neben anderen Zugeständnissen sah dieses Abkommen sogar die Errichtung eines orthodoxen Bistums in Rethymno vor. Ob dieses tatsächlich auch umgesetzt wurde, ist nicht bekannt.¹¹⁷⁵ Alex Kallergis gelang es, Privilegien für sich und die lokale orthodoxe Bevölkerung zu sichern, was entscheidend zur Verbreitung der Kunst in den Lehnsgütern der Familie beitrug.¹¹⁷⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass auch eine Migration von Künstlern nach Kreta einsetzte.¹¹⁷⁷ 1365–1367 initiierten Mitglieder der Familie eine Revolte, die die Wiedervereinigung mit dem byzantinischen Reich als Ziel hatte. Die Delegation, die 1365 in Konstantinopel Unterstützung erbat, bekam allerdings eine negative Antwort von Johannes V. Paläologos. Der Kaiser verhandelte in dieser Zeit selbst mit den lateinischen Fürsten, von denen er sich militärische Hilfe gegen die immer grösser werdende türkische Gefahr erhoffte. Wegen der verzweifelten militärischen Lage schien eine Kirchenunion zwischen der orthodoxen und der katholischen Kirche erforderlich, unter theologischem Aspekt stiess sie aber auf erbitterten Widerstand. Wenngleich es unter diesen Umständen dem Kaiser nicht möglich war, sich für die Bitten der kretischen Delegation einzusetzen, kam eine Antwort vom Patriarch Philotheos Kokkinos, der die Orthodoxen auf Kreta ermutigte, ihrem Glauben treu zu bleiben.¹¹⁷⁸ Zudem wurde Anthimos der Konfessor (1366–1370/71) nach Kreta geschickt. Auch die Präsenz des bekannten Predigers Josef Bryennios (ca. 1380–1400) auf Kreta ist als Zeichen der byzantinischen Unterstützung zu werten.¹¹⁷⁹ Diese historischen Gegebenheiten lassen vermuten, dass die Schriften – insbesondere gerade die Diataxis – des hesychastischen Patriarchen Philotheos Kokkinos auf der Insel bekannt und etabliert waren. Wie gesehen, lässt sich ein Zusammenhang zwischen seinen Ausführungen und der liturgischen Aktualität herstellen, zu deren visuellen Äquivalenzen besonders auch der Christus Anapeson gehört.

Während der gesamten venezianischen Herrschaft auf Kreta war die griechisch-orthodoxe Bevölkerung immer in der Überzahl, daher gibt es auch mehr orthodoxe Kirchen als lateini-

1170 Lilie 2007, 14–16.

1171 Borsari 1963; Tsamakda 2012, 17–21; Maltezou 2013, 304–08; Gasparis 2020, 60–64.

1172 Bolanakis 2002, 49–54.

1173 Bolanakis 2002, 38; Gasparis 2020, 68–90.

1174 Bissinger 1990, 915–24; Bolanakis 2002, 34–35; Tsamakda 2012, 17–21; Maltezou 2013, 304–08; Gasparis 2020, 72–73.

1175 Tsamakda 2012, 25–30; Maltezou 2013, 307.

1176 Borboudakis 2013/14, 105–18. Die Länder erstreckten sich in den Bezirken Kisamos, Selino, Myloptamos und Hagios Basileios.

1177 Spatharakis nimmt für die Panagia in Lampini, welche sich im Gebiet der Kallergis befindet, an, dass konkret für die Ausführung der zweiten Schicht (erstes Jahrzehnt 14. Jh.) kapable Künstler aus den Zentren nach Kreta kamen. Spatharakis 2015, 127.

1178 Ioannidis 1984, 35; Borboudakis 2013/14, 113–14.

1179 Tomadakis 1947, 84–85; Stathakopoulos 2020, 42–43; Gasparis 2020, 76. Josef Bryennios wurde vom hesychastischen Patriarchen Neilos nach Kreta geschickt.

sche.¹¹⁸⁰ Der meisten Kirchenfresken stammen auf Kreta überwiegend aus dem 14. und der erste Hälfte des 15. Jhs.¹¹⁸¹ Die kretische Kirche war auf ihre apostolische Gründung sehr stolz und behielt ihre Tradition und ihre liturgische Praxis. Damit bilden die Kirchengestaltungen eine wichtige historische Quelle für die kulturelle Situation des Landes während der venezianischen Okkupation.¹¹⁸² Ihre liturgischen Einrichtungen sowie das Bildprogramm reflektieren die zeitgenössische religiöse Identifikation und sind ein konkretes Vermächtnis des kulturellen Lebens. Vorwiegend in den kleinen, ländlichen Kirchen, die von den orthodoxen Priestern bedient wurden, finden sich die orthodoxen Bildprogramme, die einen besonderen Akzent auf die zeitgenössische liturgische Praxis legen.

Achtzehn Kirchen aus dem 14. und der ersten Hälfte des 15. Jhs. sind bekannt, in deren Bildprogramm das Anapesonbild aufgenommen wurde. In zwölf dieser Kirchen gibt es Stifterinschriften, vier davon liefern ein sicheres Datum.¹¹⁸³ Aus den Inschriften lassen sich die Etablierung der Kollektivstiftungen sowie die Initiative und das Engagement besonders von Priestern rekonstruieren. Der hohe Anteil von klerikalen Stiftern widerspiegelt einerseits deren wirtschaftlich sowie sozial verhältnismässig begünstigte Stellung,¹¹⁸⁴ andererseits waren die Priester die Verantwortlichen für die Zusammensetzung des Bildprogramms, während die Domäne des Malers die Kunst war.¹¹⁸⁵ Bei Stiftungen von Priestern oder bei Kollektivstiftungen, bei welchen Priester dazugehören, ist anzunehmen, dass der Priester das Bildprogramm mit dem Werkstattleiter plante.¹¹⁸⁶ Bei den ländlichen Kirchen handelte es sich grösstenteils um private Gründungen einer Familie oder einer Gemeinde.¹¹⁸⁷ In fünf der hier untersuchten Kirchen sind die Stifter selbst porträtiert.¹¹⁸⁸ Das kirchliche und kulturelle Engagement der einfachen Inselbewohner ist ein direktes, historisches Zeugnis, da die Auftraggeber ihre Interessen, Anliegen und Wünsche im Bildprogramm umgesetzt haben.¹¹⁸⁹

Die einschiffige, tonnengewölbte, klein proportionierte Kirche ist in verschiedenen Variationen als einfacher Raum vorherrschend.¹¹⁹⁰ Diese Kirchen verfügen innen über ein Tonnengewölbe und aussen über ein Satteldach. Die Mauerwerke bestehen in den häufigsten Fällen aus natürlichem Haustein, Spolien treten gelegentlich auf.¹¹⁹¹ In der überwiegenden Mehrheit aller Längsraumkirchen kommt ein Gurtbogen mit Konsolen und mit rechteckigem Querschnitt vor, der den Innenraum in zwei Joche trennt.¹¹⁹² Damit werden deutlich separierte Kompartimente

1180 Gasparis 2020, 81–90. Das Zusammenleben von Orthodoxen und Lateinern wurde durch Verträge geregelt, aber im Alltag kann man von einem Gleichgewicht zwischen den Bevölkerungen der beiden Konfessionen ausgehen und gegenseitige Annäherungen und Einflüsse feststellen.

1181 Bissinger 1990, 925–26; Ranoutsaki 2011, 2.

1182 Tsamakda 2012, 30; Gasparis 2020, 89–90.

1183 Georgskirche in Hagia Trias (1302, Abb. 101), Johanneskirche in Kroustas (1347/48), Soter in Hagia Irini (1357/58), Hagios Athanasios in Kefali (1393). Spatharakis 2001, 22–23, 94–95, 103–04, 145–46.

1184 Bissinger 1995, 921; Gratziou 2010, 108–09; Gasparis 2020, 70–81.

1185 Diese Arbeitsaufteilung wird im siebten Konzil von Nikäa (787) unmissverständlich geklärt. Mango 2004, 172; Tsamakda 2012, 249.

1186 Falls kein Priester an der Stiftung beteiligt war, kam diese Aufgabe vermutlich dem Priester zu, der in der Kirche die Liturgie feierte. Tsamakda 2012, 249.

1187 Dieses Phänomen ist in verschiedenen Gebieten Griechenlands bekannt: Kalopissi-Verti 1992, 76–77, 93.

1188 Panagia in Lampini (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102), Marinakirche in Chalepa (1330–1350, Abb. 105), Athanasioskirche in Kefali (1393), Panagia in Sklavopoula (Ende 14. Jh., Abb. 143), Georgskirche in Melampes (Beginn 15. Jh., Abb. 153). Es gibt selbstverständlich noch viele weitere Kirchen mit Stifterinschriften und/oder -porträts auf Kreta, in denen aber kein Anapesonbild vorhanden ist.

1189 Koukiaris 2004/05, 115–16; Sucrow 2007, 51–52.

1190 Gratziou 2010, 93–125.

1191 Beispielsweise: Pauluskirche in Prodromi (Mitte 14. Jh.), Panagiakirche in Malles (achtes Jahrzehnt 14. Jh.) oder Panagiakirche in Sklavopoula (Ende 14. Jh.)

1192 Zur Architektur der kretischen Kirchen, auch zu den anderen Typen: Gallas 1990, 927–1001; Gratziou 2010. Zwei Gurtbogögen bzw. drei Joche sind seltener: Marinakirche in Chalepa (1330–1350, Abb. 105), Georgskirche in Malles (Mitte 14. Jh.), Panagiakirche in Malles (achtes Jahrzehnt 14. Jh.), Georgskirche in Stavrochori (Ende 14. Jh.).

für die Ausmalung des Raumes geschaffen. Zudem sind den Längsbauten immer eine halbkreisförmige, niedrige Apsis in der Ostwand sowie gelegentlich eine Prothesisnische an der östlichen Nordwand gemeinsam.¹¹⁹³ Die bauliche Gestalt steht für eine auf das Wesentliche reduzierte Architektur. Fehlt eine Kuppel, ist der architektonische Fokus auf die Apsis und deren Stirnwand gelegt.¹¹⁹⁴ An dieser wichtigen Passage zwischen Bema und Naos ist das Anapesonbild in den kretischen Beispielen am häufigsten platziert.¹¹⁹⁵ Ähnlich wie das Mandylion hat der Anapeson eine apotropäische Funktion.

Während die meisten Ikonostasen modern sind und beim Einbau zum Teil enorme Schäden an den Malereien verursacht haben, lässt sich seltener eine bereits originale Separation des Bemabereichs nachweisen. So sind originale Steinikonostasen nur in wenigen Kirchen noch erhalten,¹¹⁹⁶ bei anderen können die Malereien oder auch Proskynetaria konkret die Abtrennung zum Bemabereich markieren.¹¹⁹⁷ Wie neuere Forschungen zeigen, funktionieren die gebauten Templa nicht nur als einfache Separation zwischen Altarraum und Naos, sondern geben auch ein starkes, symbolisches und materielles Zeugnis der orthodoxen Identität der Gemeinde.¹¹⁹⁸

6.6.1 Hagia Trias, Hagios Georgios Galatas, Pyrgiotissa, Herakleion (Beginn 14. Jh.)

Die Kirche befindet sich mitten in den minoischen Grabungen von Hagia Trias. Aus dem einschiffigen, rechteckigen Längsraum tritt im Osten eine niedrige, halbkreisförmige Apsis her-

- 1193 Prothesisnischen gibt es in den folgenden einräumigen Kirchen: Antonioskirche in Koutsouras (um 1340), Panteleimonkirche in Prodromi (zweites Viertel 14. Jh., Abb. 39), Nikolaoskirche in Ziros (Mitte 14. Jh.), Georgskirche in Malles (Mitte 14. Jh., Abb. 128), Hagios Prokopios in Drys (um die Mitte des 14. Jhs.); Panagia in Malles (achtes Jahrzehnt 14. Jh.), Panagia in Sklavopoula (Ende 14. Jh.), Paraskevikirche in Vouvas (Ende 14. Jh.). In der Soterkirche in Hagia Irini (1357/58) ist neben einem originalen Steinaltar auch der Prothesisnisch erhalten.
- 1194 Koukariar 2004/05, 111. Auf Kreta gibt es nur eine Kirche mit einer Kuppel, die einen Anapeson im Bildprogramm aufweist. Es handelt sich hierbei um die Panagia in Lampini (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102).
- 1195 Christus Anapeson ist in achtzehn kretischen Kirchen bekannt, von denen siebzehn eine einräumige Architektur ohne Kuppel aufweisen. In vierzehn Einraumkirchen ist der Anapeson auf der Stirnseite der Apsis platziert. Georgskirche in Hagia Trias (Beginn 14. Jh., Abb. 101), Marinakirche in Chalepa (1330–1350, Abb. 105), Antonioskirche in Koutsouras (um 1340, Abb. 109), Panteleimonkirche in Prodromi (zweites Viertel 14. Jh., Abb. 39), Pauluskirche in Prodromi (Mitte 14. Jh., Abb. 119), Johanneskirche in Kroustas (1347/48, Abb. 23, 120), Nikolaoskirche in Ziros (Mitte 14. Jh., Abb. 124, 127), Panagia in Kato Rouma (Mitte 14. Jh., Abb. 134), Panagia in Malles (achtes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 138), Hagios Prokopios in Drys (Ende 14. Jh., Abb. 141), Georgskirche in Stavrochori (Ende 14. Jh., Abb. 149), Athanasioskirche in Kefali (1393, Abb. 142), Panagia in Sklavopoula (Ende 14. Jh., Abb. 145), Georgskirche in Melampes (Beginn 15. Jh., Abb. 42, 153).
- 1196 Eine originale Steinikonostasis befindet sich in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 121–23). Reste eines Templs sind in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 100), in der Panagiakirche in Lampini (Abb. 102), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 135) sowie in der Panagia in Sklavopoula zu eruieren. Der Bogen in der Nikolaskirche in Ziros grenzt ebenfalls den Bemabereich ab (Abb. 125).
- 1197 Markierungen sind beispielsweise in der Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 112) und in der Georgskirche in Stavrochori ein Schmuckband oder in der Marinakirche in Chalepa die Darstellungen der Patronatsheiligen samt Stifterporträts und der Theotokos in ornamentierten Relieffrahmen (Abb. 104). Proskynetaria, welche die Bemaabtrennung flankierten, sind noch in folgenden Kirchen zu erkennen: Marinakirche in Chalepa (Abb. 104), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 135), Pavloskirche in Prodromi (Abb. 116, 117), Hagios Prokopios in Drys (Abb. 140), Panagiakirche in Sklavopoula. Die Konstellation Deesis, Christus oder die Theotokos auf der Südseite und Patronatsrepräsentation auf der Nordseite ist in den kretischen Kirchen zwischen dem 13. und 15. Jh. weit verbreitet: Mailis 2020, 53–99. Auch ausserhalb von Kreta ist in manchen Kirchen die Grenze des Bemas anhand des Bilderschmucks ersichtlich: Hamann-Mac Lean 1976, 156–57. So etwa auch in der Petrus- und Pauluskirche in Bernede (Abb. 98).
- 1198 Neue Forschungen interpretieren die Existenz des kretischen Templs als Teil einer grösseren Umgestaltung der Kultformen in Bezug auf die besonderen kulturellen Bedingungen, die auf der Insel während der frühen venezianischen Zeit herrschten. Mailis 2015, 111–43; Mailis 2020, 138–40.

vor. Der Längsraum ist mit einem Tonnengewölbe ausgestattet, ein Gurtbogen mit Konsolen gliedert den Innenraum in zwei Kompartimente. Etwa in der Hälfte des östlichen Joches sind an den Längswänden Reste einer originalen steinernen Ikonostasis zu erkennen.¹¹⁹⁹ Auf der nördlichen Aussenseite ist ein Arcosolium angebaut. Die Kirche hat ein Satteldach.¹²⁰⁰

Die Fresken dieser Kirche sind die auf Kreta frühesten datierten, die im paläologischen Stil ausgeführt wurden.¹²⁰¹ Die Stifterinschrift über dem Eingang erklärt, dass die Kirche von Konstantinos Skynoplokos, seinen Söhnen und den Nonnen E(u)praxia und Kataphygi im Monat Januar in der Indikation 15 im Jahr 6810 erbaut wurde (1302).¹²⁰² Mittels stilistischer Vergleiche vermutet Tsamakda, dass die Malereien von der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden wie die Soterkirche in Akoumia (Hagios Basileios), die Panagiakirche in Prasses (Rethymnon) sowie die Panagiakirche in Thronos (Amari).¹²⁰³

Charakteristisch sind die massige Körperlichkeit und die malerische, voluminöse Modellierung der Gesichter und Haare. Die Malereien vor blauem Hintergrund haben sich am besten im Apsisbereich und in seiner unmittelbaren Umgebung erhalten und nur fragmentarisch im Naos (Abb. 100).¹²⁰⁴

Die unterste Zone wird von Heiligenfiguren ausgefüllt, auf der Westwand stehen neben dem Eingang im Süden der Hl. Onouphrios¹²⁰⁵ und im Norden Konstantin und Helena. Ganz im Osten der Seitenwände steht jeweils frontal ein Bischof. Direkt im Westen der steinernen Ikonostasis wurde auf der Südwand eine stehende Christusfigur angebracht, ihr entsprach im Norden ein Bild der Theotokos. Sie funktionierten als Proskynetaria.

In der Apsis ist die Kirchenväterliturgie dargestellt, von links nach rechts der Hl. Athanasios von Alexandria, Johannes Chrysostomos, Basil der Grosse und der Hl. Nikolaos. Das liegende Christuskind auf dem zentralen Altar ist nicht erhalten geblieben, die Reste lassen aber auf einen Melismos schliessen.¹²⁰⁶ In der Apsis ist eine Deesis abgebildet, wobei der Kirchenpatron Georg hier den Platz des Johannes Prodromos einnimmt.¹²⁰⁷ An den Wänden der Apsis stehen bipolar zwei Diakone: Stephanos im Norden und Romanos im Süden.¹²⁰⁸ Auf dem



100 Hagia Trias, Georgskirche. Naos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie von Herakleion).

1199 An beiden Wänden, nicht aber am Gewölbe, sind die Reste des ursprünglichen Templons zu erkennen, das man sich ähnlich wie in der Kirche des Erzengels Michael in Sarakina vorstellen kann: Tsamakda 2012, Abb. 90.

1200 Borboudakis 1969, 498–99, Taf. 432; Borboudakis 1970, 598, Taf. 564–65.

1201 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 328, 333; Bissinger 1990, 1111; Bissinger 1995, 115, 283, n. 80, Abb. 6, 76; Spatharakis 2001, 22–23; Tsamakda 2012, 111.

1202 Zur Inschrift: Gerola 1932, 536–37, n. 5; Spatharakis 2001, 23.

1203 Tsamakda 2012, 235.

1204 Bissinger 1995, 115.

1205 Tomeković 1988b, 323; Tomeković 2011, 26, 42–43, 242. Er wird häufig in kretischen Kirchen dargestellt: Kalokyris 1954, 394; Tsamakda 2012, 221–22. Zu seiner Ikonographie: Kaster 1976, 84–88.

1206 Spatharakis 2001, 22.

1207 Dies kommt gelegentlich bei kretischen Kirchen vor: Kalokyris 1954, 392. Spatharakis fügt Parallelen für das Ersetzen von Johannes dem Täufer durch den Patronatsheiligen an, so in der Georgskirche in Andryi (1323) oder in der Nikolaoskirche in Maza (1325/26): Spatharakis 2001, 23, 63–67, 70–72.

1208 Der Hl. Stephanos ist ausserhalb Kretas wie auf Kreta der am häufigsten dargestellte Diakon. Auch der Hl. Romanos Melodos ist ein sehr beliebter Diakon in den kretischen Bildprogrammen. Tsamakda 2012, 60–63.



101 Hagia Trias, Georgskirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Herakleion).

Apsisbogen sind links der heranschreitende Erzengel Gabriel und rechts die thronende Theotokos bei der Verkündigungsszene jeweils mit einer Architektur in der oberen Ecke des Feldes zu sehen.¹²⁰⁹ Sie rahmen den Christus Anapeson im Zenit des Bogens ein (Abb. 101). Die Christusfigur in der Mitte der Stirnseite der Apsis wurde mit einem später eingesetzten, heute nicht mehr vorhandenen Balken beschädigt.¹²¹⁰

In der oberen Zone der Westwand sowie auf dem Tonnengewölbe ist ein Festtagszyklus dargestellt. Während im Osten über der Apsis die Himmelfahrt präsent ist,¹²¹¹ haben sich im unteren Teil des Gewölbes im Süden Reste erhalten, die zur Darstellung von Maria im Tempel gehören (Abb. 100). Gut zu erkennen ist der Engel, der Maria im Tempel mit Speisen versorgt. Im Zentrum des Tonnengewölbes westlich der ehemaligen Ikonostasis ist die Geburt Christi abgebildet. Im unteren, nördlichen Teil des Gewölbes kann eine Kreuzigung aufgrund der Reste des Hl. Johannes, des Centurios sowie des Körpers Christi vermutet werden.¹²¹² Die fragmentierten Szenen im westlichen Kompartiment sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht mehr zu eruieren.¹²¹³

Christus Anapeson liegt nach rechts auf einer roten Matratze (Abb. 101). Beidseitig von diesem erscheinen zwei Halbfiguren, deren Identifikation Schwierigkeiten bereitet. Die Büste auf der Nordseite ist im Profil gezeigt, besitzt einen goldenen Nimbus und streckt ihre beiden Hände unter einem Maphorion in die Richtung von Christus. Es handelt sich um eine weibliche Figur, höchstwahrscheinlich um die Theotokos. Von der Figur im Süden sind ebenfalls der goldene Nimbus, eine blaue Tunika sowie ein rotes Pallium zu erkennen. Die linke, flache Hand deutet auf Christus vor ihr, die rechte verschwindet im Gewand. Bei dieser männlichen Figur handelt es sich sicher nicht um einen Engel. Leider lässt der schlechte Erhaltungszustand beim Gesicht der Figur keine Aussagen zu, ob die Figur bärtig war oder nicht, weder sind Hintergrundelemente noch eine Inschrift erhalten. Spatharakis schlägt vor, dass in Analogie zur Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120) oder zur Panagia in Malles (Abb. 139) die Theotokos sowie ein Engel mit Passionsinstrumenten dargestellt seien.¹²¹⁴ Bei der männlichen Figur sind allerdings keine Passionsinstrumente erkennbar. Später vermutete Spatharakis – indes ohne Argumentation –, dass die Theotokos und Josef Christus begleiten.¹²¹⁵ Obschon Parallelbeispiele

1209 Im Feld mit der Theotokos ist die unstimmgige Architektur einer dreischiffigen Basilika mit einer Kuppel abgebildet.

1210 Neben dem Beispiel der Panagia in Lampini (Abb. 102) ist dieses das einzige, dass Kalokyris als Vertreter der Anapesonszene auf Kreta nennt: Kalokyris 1957, 94–95; Kalokyris 1973, 110–11. Er liefert allerdings keine Beschreibung dazu. Auch Todić (Todić 1994, 137) nennt die Kirche nur bei seiner Aufzählung, ohne sie in die Beschreibung und die Analyse einzubeziehen.

1211 Die Himmelfahrt an diesem Anbringungsort ist eine Konstante in den kretischen Kirchen. Koukiaris 2004/05, 114.

1212 Spatharakis 2001, 22.

1213 Gerola 1934/35, 198, n. 584. Er nennt zusätzlich noch die Darstellung des Hl. Andreas sowie die Präsentation im Tempel und das leere Grab. Diese sind nicht mehr zu erkennen.

1214 Spatharakis 2001, 23.

1215 Spatharakis 2010, 125, n. 3.

auf Kreta aufgezählt werden können,¹²¹⁶ ist jenes in der Panagia Agrelopoussiana in Kalamoti auf Chios (Abb. 32) aussagekräftiger, da dort neben der weiblichen Büste noch die Abbrüviatur der Theotokos lesbar ist. Daraus kann geschlossen werden, dass auch bei den kretischen Beispielen dieses Paar den Anapeson flankiert.

Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein sehr frühes Beispiel eines Christus Anapeson, wenn man bedenkt, dass das erste bekannte Beispiel aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jhs. im Protaton auf dem Berg Athos stammt (Abb. 1). Der Anapeson wurde wahrscheinlich nicht 1302 ausgeführt, sondern kurze Zeit nach dem Auftreten im Protaton im ersten Jahrzehnt des 14. Jhs.¹²¹⁷ Damit sind zeitgenössische, liturgische Tendenzen auf Kreta nachweisbar, die vom Berg Athos ausstrahlten. Der Fokus liegt prominent auf diesem orthodoxen Bild, welches vor dem Hintergrund der venezianischen Okkupation erklärbar ist.

6.6.2 Lampini, Panagia, Hagios Basileios, Rethymnon (erstes Jahrzehnt 14. Jh.)

Die Kirche im Dorf Lampini, die der Panagia Lampini¹²¹⁸ geweiht ist, gehört zu den Vertretern des einfachen Vierstützentypus mit seitlich sichtbaren Kreuzarmen und einer zentralen Kuppel auf vier Pfeilern (8,93 m x 6,82 m). Die Kreuzarme sind mit Tonnengewölben überdeckt. Die Datierung des Baus wurde in der Forschung kontrovers diskutiert, doch das Kriterium der längeren kreuzgratgewölbten Eckräume im Osten im Vergleich zu denen im Westen legt eine Datierung ins 12. Jh. nahe. Im Osten endet die Kirche in einer aussen und innen halbrunden Apsis und zwei flankierenden Nischen, die aussen rechtwinklig enden.¹²¹⁹ Zwei tiefe Wände an den beiden Ostpfeilern beweisen die Präsenz eines originalen Templons.¹²²⁰

Die Kirche verfügt über zwei verschiedene Malschichten, wobei die ältere an das Ende des 12. Jhs. und die jüngere mittels Stilvergleichen in das erste Jahrzehnt des 14. Jhs. gesetzt wird.¹²²¹ Die Gesichter der zweiten Phase sind mit hellen Flächen plastisch modelliert. Obwohl sich die Malereien nur schlecht erhalten haben, lässt sich eines der ausführlichsten ikonographischen Programme auf Kreta erkennen.¹²²² In der Kuppel ist ein Christus Pantokrator dargestellt, im Tambour sind stehenden Propheten und in den Zwickeln die vier Evangelisten platziert.¹²²³ In der Apsiskonche steht die Theotokos Platytera, die von zwei Erzengeln in Medaillons flankiert

1216 Neben der Theotokos und keinem, einem oder zwei Engeln tritt Josef in folgenden kretischen Kirchen auf: in der Panagia in Kato Rouma (Abb. 134), in der Soterkirche in Hagia Irini (ein Engel, Abb. 25, 137), in der Panagia in Sklavopoula (ein Engel, Abb. 145), in der Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45, 149) sowie in der Georgskirche in Malles (jeweils zwei Engel, Abb. 132).

1217 Aufgrund des schlechten Erzaltungszustands lassen sich keine weiteren Aussagen zum Stil oder einer späteren Modifikation machen.

1218 In der Apsis erscheint ΛΑΜΠΙΝΗ in der Beischrift als Epithet der Platytera. Zwei Stifterinschriften in der Region, die ins 14. Jh. datieren und diesen Term nennen, beweisen den lokalen Kult dieses spezifischen Marienbildes. Es handelt sich dabei um die Panagiakirche in Drymiskos (1317/18) und jene der Zoodochos Pege in Diblochori: Spatharakis 2015, 48, 67. Dazu ausführlich: Ranoutsaki 2016, 457. Zur Kirche in Drymiskos: Schmid 2020, 48–68.

1219 Gerola 1908, 62, 219, Abb. 207–08; Gerola 1934/35, 176, n. 322; Kalokyris 1957, 82, 86, 94, 106, 108, 121, Pls. XXXV, XLIX, LXIII, LXXI, XCVII; Kalokyris 1973, 28, 110, 124–27, 165, 173; Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 284–86, Abb. 242–44; Gallas 1988, 321–22; Donati 2009, 104–05; Ranoutsaki 2016, 453–57; Gratiou 2010, 231.

1220 Mailis 2020, 41–42. Auf der Ostseite des Nordpfeilers ist eine Begegnungsszene erhalten.

1221 Spatharakis 2010, 96, 323; Spatharakis 2015, 127–28. Bissinger datierte die zweite Schicht dagegen kurz nach 1320: Bissinger 1990, 975–84; Bissinger 1995, 129–30, Abb. 93. Aus der ersten Phase stammen noch der Mönch sowie ein Bischof auf der Südwand. Christus Anapeson gehört zur zweiten Schicht, auf Abb. 102 ist neben den Füßen Christi auch noch die erste Schicht erkennbar.

1222 Kalokyris 1956, 305–16; Spatharakis 2015, 111–28 (mit stilistischen Vergleichen); Ranoutsaki 2016, 458–71.

1223 Spatharakis 2015, 111–12, Abb. 265. Im Tambour stehen Propheten mit offenen Buchrollen.



102 Lampini, Panagia. Ostwand, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

wird.¹²²⁴ Die dazugehörige Legende lautet ΛΑΜΠΙΗΝΗ.¹²²⁵ Im untersten Bereich der Apsiskonche sind die Reste von vier stehenden Kirchenvätern zu erkennen. Dazwischen sind auf einer grösseren Fläche die Malereien verloren.

Das restliche Programm der Kirche präsentiert über einem Bodenfries stehende Heilige,¹²²⁶ auf den Wänden und in den Gewölben Festtagszenen, Wunder, einen ausführlichen mariologischen Zyklus mit acht Szenen¹²²⁷ und im nördlichen Kreuzarm das Jüngste Gericht samt Höllenstrafen auf dem Pfeiler.¹²²⁸ Die Kreuzigung ist fragmentarisch auf der Ostwand des Nordarmes und eine monumentale Koimesisszene auf der Nordwand des nordwestlichen Kompartiments dargestellt; Reste der ersten Schicht sind darunter erkennbar. Es kommen Szenen vor, die ansonsten selten in den kretischen Kirchen anzutreffen sind.¹²²⁹ Das Programm beinhaltet an der Ostwand im Südarm ein Porträt des verstorbenen Stifter Ioannis. Es handelt sich um einen bartlosen, jungen Mann, der in weisser Robe gekleidet ist und ein Buch in seiner Linken hält.¹²³⁰

In der Prothesisapsidole wurde der Diakon Stephanos (3) abgebildet, die Ausmalung des Diakonikons ist verloren.¹²³¹ Auf der Ostwand zwischen Apsis und Prothesis hält Anna das Marienkind (2) auf dem Arm.¹²³² Als ein in der byzantinischen Kunst besonders bemerkenswertes ikonographisches Detail ist die Fleur-de-Lis zu nennen, die Maria in den Händen hält.¹²³³ Darüber ist das Anapesonbild (1) platziert (Abb. 102). Während sich auf der korrespondierenden südlichen Seite der Wand ein stehender Diakon und ein Porträt der Theotokos erhalten haben, sind die Fresken im Zenit der Ostwand verloren gegangen.¹²³⁴

Im Tonnengewölbe im Ostarm sind im Osten die Himmelfahrt Christi sowie im Westen auf der Nordhälfte die Frauen am Leeren Grab und auf der Südhälfte der Judasverrat dargestellt. Die Anastasis und weitere Passionsszenen wurden im Südarm abgebildet und die Kreuzigung im Tympanon des Westarmes

1224 Zu diesem Mariatypus in der kretischen Malerei: Kalokyris 1957, 104–06; Tsamakda 2012, 54.

1225 Spatharakis 2015, 112, 115, Abb. 241.

1226 Im nordöstlichen Kompartiment haben sich auch die Reste des Hl. Zosimas und der Hl. Maria von Ägypten erhalten. Zur Darstellung der Vision des Hl. Eustathios auf dem Bogen über dem westlichen Kreuzarm: Ranoutsaki 2016, 453–71. Dieses Thema tritt sehr selten in den kretischen Kirchen auf.

1227 Spatharakis 2015, 121–27. Neben den acht Szenen ist jeweils das relevante Zitat aus dem Protevangelium des Jakobus aufgenommen.

1228 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 26–28, Abb. 242–4; Spatharakis 2015, 111–15, 117–27, Abb. 240–92; Lymberopoulou/Duits 2020, 658–60.

1229 So die Hochzeit zu Kanaa, Christus und die Samariterin sowie die Verspottung Christi. Spatharakis zählt zu dieser Gruppe fälschlicherweise auch den Christus Anapeson: Spatharakis 2015, 209.

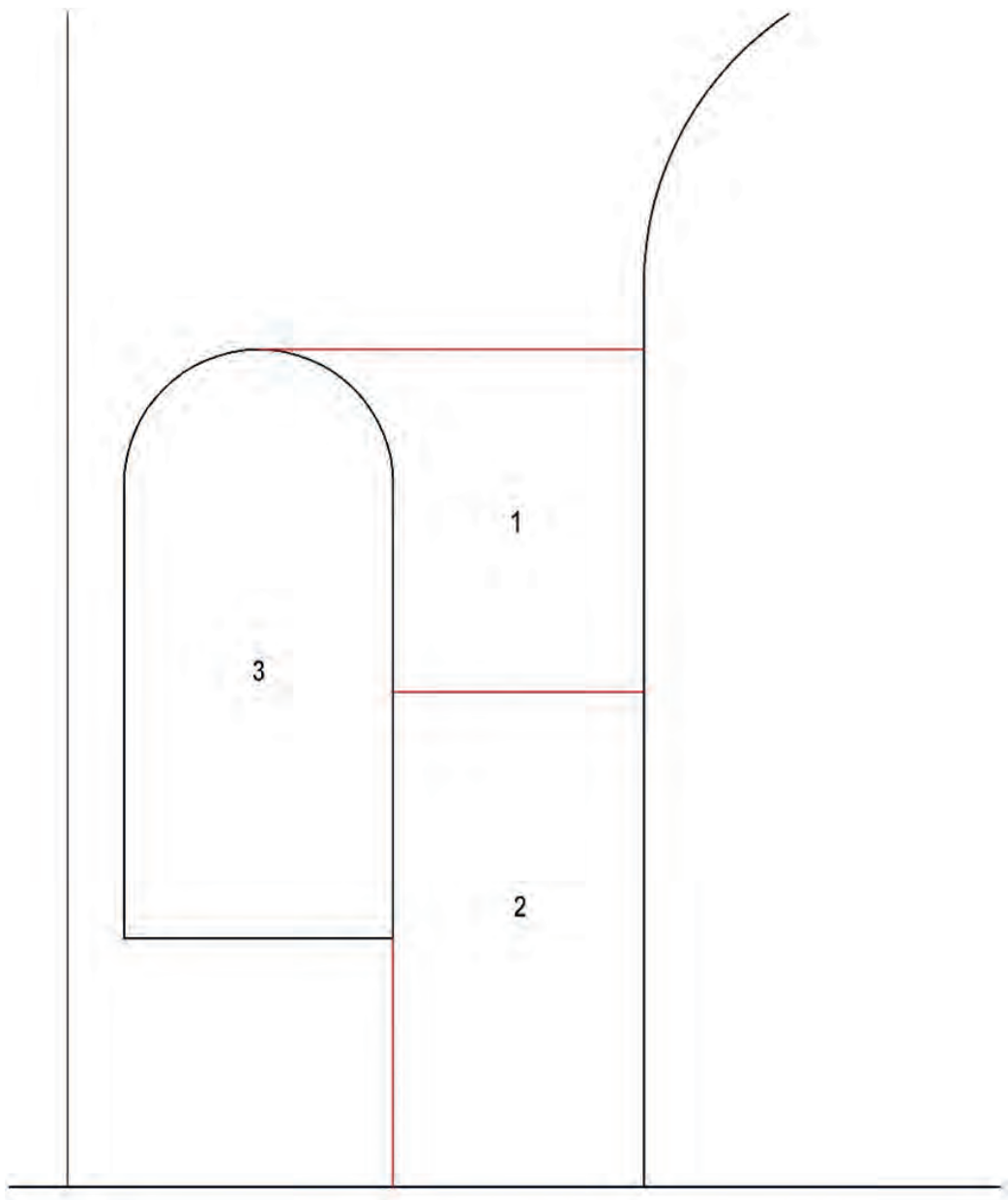
1230 Spatharakis 2015, 114, 127, 209, Abb. 270. Neben dem Porträt steht eine Stifterinschrift.

1231 Spatharakis 2015, 112, Abb. 247.

1232 Spatharakis 2015, 112, Abb. 242, 244. Anna mit dem Marienkind kommt beispielsweise auch in der Soterkirche in Kefali vor.

1233 Die Lilie aus dem Hohelied (Cant. 2:1–2) wird häufig als Symbol der Muttergottes bzw. der Inkarnation verwendet. Ledit 1976, 84–85.

1234 Der Diakon gehört zur ersten Schicht, das Theotokosbildnis zur zweiten.



- 1: Christus Anapeson (Abb. 102)
- 2: Hl. Anna mit Maria
- 3: Hl. Stephanos, Diakon

über dem Eingang. Damit ist das Anapesonbild (1) in den Kontext mit Passions- und nachösterlichen Szenen gesetzt.¹²³⁵

Die Lokalisierung des Anapesonbildes zwischen Prothesis und zentraler Apsis beweist einen starken Bezug zum Proskomideritus, der hier stattfand. Bei der Vorbereitung der Gaben werden biblische Verse (Jes. 53:7; Joh. 19:34–35) hörbar intoniert, die den leidenden Christus als Opferlamm zum Thema haben.¹²³⁶ Während der Proskomide sticht der Priester in das Brot und zitiert das Schriftwort nach Joh. 19:34, welches einen Kommentar zur Liturgie bietet. Das Anapesonbild wird dieser Aktion parallel gesetzt, da es den leidenden Christus visualisiert und gleichzeitig die Grabesruhe antizipiert. Zudem verweist er als symbolische Erweiterung zum Passionszyklus auf die Ruhe nach dem Tod. Dies zeigt sich insbesondere auch darin, da er eine Antithese zum Jüngsten Gericht bildet: während das Jüngste Gericht das Ende der Zeit andeutet, verspricht das Anapesonbild als Metapher des auferstandenen Christus das Heil und die Vergebung.¹²³⁷ Obschon Christus Anapeson in kretischen Kirchen sonst nie allein vorkommt, wird er in Lampini ohne Begleitpersonen gezeigt, was auf die eucharistische und eschatologischen Tendenzen des Bildes zurückzuführen ist.¹²³⁸

Christus sitzt aufrecht auf einer roten Matratze, den Kopf hat er auf den rechten, angewinkelten Arm gelegt. Lilien dekorieren die Matratze und stellen somit eine Relation zur Lilienblüte der Muttergottes im Bild mit Anna her.¹²³⁹ Die Blüte ist ein Symbol der Inkarnation, und die Bilder beziehen sich aufeinander. Eine weitere Interaktion ist mit den Granatäpfeln möglich, welche der äusserst selten dargestellte Hl. Euphrosynus präsentiert. Diese symbolisieren die Auferweckung und ewiges Leben.¹²⁴⁰ Die linke Hand des Christus Anapeson liegt auf seinem linken Knie. Er hat einen Kreuznimbus und gewellte, braune Haare, sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Christus ist in einen kurzen Chiton, verziert mit blauen und roten zu Blumen angeordneten Punkten, gekleidet, der seine Knie freigibt. Das rechte Bein ist ein wenig angehoben, die rechte Schulter sowie der linke Arm sind in einer unnatürlichen Verrenkung wiedergegeben. In der oberen rechten Ecke des Bildfeldes neben der Abbrüviatur des Namens (IC XC) ist die Inschrift zu lesen:¹²⁴¹

Ο`ΑΝΑΠΕ
CCΩ.

- 1235 Neben dem Anapeson in Hagia Trias (Abb. 101) ist dies das einzige weitere Beispiel, das Kalokyris nennt: Kalokyris 1957, 94–95, Abb. XLIX; Kalokyris 1973, 110–11, Abb. 6. Altripp zählt dieses Beispiel als eines von drei Vertretern für das Anapesonthema auf: Altripp 2002, 121. Auch Ranoutsaki nennt das Beispiel ohne Beschreibung und mit einer Datierung ins 14. Jh.: Ranoutsaki 2011, 147. Zum Anapeson ohne Angaben zum Anbringungsort: Todić 1994, 137, 146–47, 150, n. 76. Spatharakis stellt fest, dass das Anapesonthema in Lampini eines der ersten gut erhaltenen Beispiele überhaupt ist. Spatharakis 2015, 209.
- 1236 Stefănescu 1936, 45–55; Schnitzer 1996, 244; Congourdeau 2009, 292; Hawkes-Teeple 2014, 323–24, Marinis 2014, 33.
- 1237 Ranoutsaki 2016, 469. Sie zeigt auf, dass es sich bei der Kirche um eine Grabeskirche handelte.
- 1238 Christus Anapeson kommt relativ selten ohne Begleitpersonen vor, so im Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 47) und ähnlich in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94) – beide Male über einem Durchgang. Allein erscheint der Anapeson ausserdem in den Kirchen, in denen er im Zentrum der Apsiswand zwischen den Kirchenvätern einen signifikanten eucharistischen Charakter demonstriert, so in der Verkörperungskirche in Zarzma (Abb. 87) und in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16). Die engste ikonographische Parallele zum Anapeson in Lampini ist die Darstellung in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44, 99).
- 1239 Seit dem 12. Jh. kommt der Lilienblüte in der Ikonographie eine spezielle Bedeutung zu, sie schmückt das Mandylion wie auch das Kissen der Souveränen: Hadermann-Misguich 2005a, 153–71. Lilien verzieren gelegentlich die Gewänder der Auferstandenen in der Anastasisszene: Cvetković 2011, 34–37, Abb. 12.
- 1240 Spatharakis 2015, 126, Abb. 255.
- 1241 Todić 1994, 141. In drei weiteren kretischen Kirchen (Panteleimonkirche und Pauluskirche in Prodromi, Johanneskirche in Kroustas, Abb. 39, 119, 23, 120) sowie in der Johanneskirche in Serres (Abb. 26) wird ebenfalls nur dieser Term in der Bildlegende genannt.

Der Hintergrund ist zweifarbig: unten bräunlich und oben blau. Die untere linke Ecke füllt die Darstellung einer einzelnen Blume aus. Diese – wie die bereits oben genannten Lilienblüten auf der Matratze – könnten einen Zusammenhang mit der Zeremonie des *Epitaphios Threnos* beweisen, bei dem das Bild des toten Christi mit Blumen übersät wird.¹²⁴² Zudem deuten sie das paradiesische Ambiente an, das den Anapesondarstellungen eigen ist.¹²⁴³ Die Mehrfachkonnotation des Bildes veranschaulicht die Komplexität und Durchdachtheit des Programms: Der eucharistische Aspekt ist aufgrund der Nähe zur Prothesis und den ikonographischen Elementen hervorgehoben, während die Integration in den Passionszyklus wie auch die Artikulation der eschatologischen Konnotationen ebenfalls aufgrund der Lokalisierung gewährleistet ist.

6.6.3 Chalepa, Hagia Marina, Myloptamos, Rethymnon (1330–1350)

Die kleine Einraumkirche (7,45 m x 4,45 m) mit einem leicht spitzigen Tonnengewölbe ist etwa 300 m vom Soterkloster in Chalepa entfernt. Zwei Gurtbögen unterteilen die Kirche in drei Abschnitte.¹²⁴⁴ Zum östlichen höher gelegenen Joch führen drei moderne Treppen. Die Kirche ist mit einem Satteldach gedeckt. Wegen einer Neigung gegen Süden musste diese Wand mit einer Stützmauer verstärkt werden. Aussen auf dem Türsturz ist das Wappen der Familie Kallergis angebracht (Abb. 103).¹²⁴⁵

Die Kirche verfügt über zwei unterschiedliche Malerschichten.¹²⁴⁶ Aus stilistischen Vergleichen resultiert laut Spatharakis, dass die erste in frühpaläologische Zeit, d. h. in die Mitte des 13. Jhs., und die zweite Malschicht in die Jahre zwischen 1330 und 1350 datiert.¹²⁴⁷ Die runden Gesichter aus der frühen Phase zeigen keine Schatten und die Körper keine Plastizität. Dagegen fallen die fein ausgearbeiteten Köpfe der zweiten Schicht – etwa diejenigen der Engel bei der Geburt – und die sorgfältig angelegten Falten auf. Die Schatten- und Lichteffekte schaffen voluminöse Körper.¹²⁴⁸ Die Malereien sind zum grössten Teil im oberen Bereich verblasst oder im unteren zerstört (Abb. 104).



103 Chalepa, St. Marina. Aussenansicht von Westen. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

1242 Pallas 1965, 2–4, 10.

1243 Beispiele: Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23, 120), Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 88), Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43), Sveti Petar i Pawel in Berende (Abb. 44), Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94). Blumen gehören fest zum Repertoire der Paradiesdarstellungen: Maguire 2002, 23–35.

1244 Der dreijochige Raum ist auf Kreta relativ selten vertreten: Gallas 1990, 940; Ranoutsaki 2007, 41–42. Zum Typus der Einraumkirchen auf Kreta: Gratziou 2010, 93–125.

1245 Spatharakis 2010, 124, Abb. 145. Zur Familie der Kallergis: McKee 2000, 74–83; Borboudakis 2013/14, 105–18; Gasparis 2020, 72–74. 1299 spielte Alexios Kallergis eine wichtige Rolle bei der Unterzeichnung des Vertrags zwischen der orthodoxen, lokalen Bevölkerung und den venetianischen Eroberern. Im 14. Jh. gehörte die Familie zu den mächtigsten der Insel; 1365–1367 fand ein Aufstand statt, der von den Kallergis initiiert und unterstützt wurde. Das Ziel der Revolte war die Union mit dem byzantinischen Reich. Es ist gut möglich, dass das Portal bei der Gründung hinzugefügt wurde. Weitere Kirchen mit diesem Familienwappen: Borboudakis 2013/14, 105–107, Abb. 2.

1246 Gerola 1934/35, 173, n. 289; Kalokyris 1973, 40; Spatharakis 2010, 133–34.

1247 Spatharakis 2010, 133–34.

1248 Die Malereien können mit der Kirche des Hl. Onouphrios in Genna, Amari (1329/30) oder auch mit der Soterkirche in Voliones, Amari (1346/47) verglichen werden. Spatharakis 2001, 79–81, 90–91, Abb. 68, 81.



104 Chalepa, St. Marina. Naos, Blick in die Apsis. Manuela Studer-Karlen
(mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

Der spätere Maler hat das Bildprogramm des ersten teilweise modifiziert. So ersetzte er in der Konche die frühere Deesis, von der der rechte Teil des Pantokrators sowie Johannes der Täufer wieder zum Vorschein gekommen sind, mit einer Theotokos Platytera.¹²⁴⁹ Auf dem Apsisbogen ist im Norden über dem Diakon Stephanos der Engel der Verkündigung dargestellt, dem auf der gegenüberliegenden Seite die schlecht erhaltene Figur der Theotokos entspricht.¹²⁵⁰ Der Unterkörper von Stephanos, der ebenfalls zur zweiten Malschicht gehört, ist von einem späteren aufgemauerten Altar verdeckt. Modern ist auch die Mauerung in der Hauptapsis, hinter der die Unterkörper der vier zelebrierenden Kirchenväter sowie das Mittelmotiv verschwanden. Diese Malereien gehören zur ersten Schicht.

Im Zenit der Stirnwand übermalte der zweite Maler ein Mandylion mit dem Christus Anapeson (Abb. 105). In der untersten Zone der Wände wurden zahlreiche Heilige platziert, die alle in die erste Ausschmückungsphase datieren. An den Wänden des östlichen Joches stehen jeweils Bischöfe, auf der

Nordwand drei und auf der Südwand vier. Die spätere Hinzufügung von gemauerten Pilastern unter den Gurtbögen haben zum Teil die Heiligenfiguren verdeckt, so auch die Bischöfe an den Seitenwänden. Über diesen befindet sich auf jeder Wand ein Fries mit drei weiteren Bischöfen als Brustbilder. Das mittlere Joch verfügt auf beiden Wänden über je einen reliefierten Steinrahmen (Abb. 104).¹²⁵¹ Die beiden ursprünglich darin dargestellten devotionalen Bilder übernahmen die Funktion der Proskynetaria und markieren somit den Übergang zum Bemabereich.¹²⁵² Im Norden ist die Theotokos mit dem Kind dargestellt, und im Süden kann aufgrund der Reste die Repräsentation der Hl. Marina¹²⁵³, neben der zwei kleiner proportionierte Kirchenstifter stehen, vermutet werden. Die Kirchenpatronin wurde mit einem Reliefnimbus ausgezeichnet, der auf westlichen Einfluss zurückgeht.¹²⁵⁴ Weiter östlich sind die Reste eines Erzengels kaum noch zu erkennen. Neben der Hl. Marina wurde zu einem späteren Zeitpunkt eine Türe eingelassen, die zu einem Fenster zugemauert wurde. Diesen Baumassnahmen sind einige Malereien zum Opfer gefallen. Auf der Südwand des westlichen Joches hat der erste Maler eine Koimesis ange-

1249 Zum ikonographischen Programm mit der Beschreibung und Verteilung der Szenen: Spatharakis 2010, 124–34, Abb. 146–71.

1250 Während die Darstellung von Gabriel vom zweiten Maler geschaffen wurde, gehört die schlecht erhaltene Theotokosfigur noch zur ersten Schicht. Spatharakis 2010, 125, Abb. 166.

1251 Die Rahmen sind mit ornamentalen Fresken sorgfältig ausgeschmückt. Die beiden Rahmen wurden bereits von Gerola festgestellt: Gerola 1934/35, 173.

1252 Ćurčić 2000a, 134–60; Kalopissi-Verti 2006a, 107–31. Zu dieser visuellen Separation (Patronatsheiliger auf der Südwand, Christus oder die Theotokos auf der Südwand) zwischen Bema- und Naosbereich in den kretischen Kirchen: Mailis 2020, 82–99.

1253 Im Gegensatz zur ausserkretischen Monumentalmalerei ist das Bildnis der Hl. Marina auf Kreta sehr häufig anzutreffen. Ihre Reliquien waren im Kloster des Propheten Elias in Roustika aufbewahrt. Zur Ikonographie: Kimpel 1974, 494–500; Spatharakis 1999, 342; Tsamakda 2012, 85–86. Sie war eine beliebte Nothelferin und wurde auch bei Geburten angerufen. Die Repräsentation in Chalepa eignet sich zur Anbetung der Gläubigen. Die erkennbaren Reste gehören zur ersten Schicht, aber es lässt sich annehmen, dass der Maler der zweiten Schicht dasselbe Thema beibehalten hat.

1254 Der Reliefnimbus, der ab der zweiten Hälfte des 13. Jhs. in der italienischen Kunst bekannt ist, erscheint auf Kreta etwa ab 1300 insbesondere bei der Repräsentation des Kirchenpatrons. Vassilaki-Mavarakis 1982, 303; Tsamakda 2012, 211.

bracht. Dieser gegenüber auf der Nordwand reitet der Hl. Georg auf einem weissen Ross. Links von ihm steht eine weibliche, unbekannte Heilige, und auch die Identifikation der Heiligen im imperialen Gewand südlich neben der Türe ist ungewiss. Die Reste eines Pferdes nördlich der Türe können ebenfalls nicht zugeordnet werden.¹²⁵⁵

Ein Prophet in königlichem Gewand, David oder Salomon, hat sich auf dem östlichen Gurtbogen erhalten. Ungewöhnlich sind die tiefen Gurtbögen, die eine Dekoration auf drei Seiten ermöglichen. An den westlichen Seiten des Bogens – gewissermassen den Bemabereich einrahmend – sind vier Brustbilder von Propheten zur Darstellung gekommen, unter ihnen ganz im Norden Daniel, der einen offenen Rotulus mit Dan. 7:9 präsentiert.¹²⁵⁶ Auf der östlichen Seite des Bogens ist nur noch die Büste des Azarias zu identifizieren. Die beiden beschädigten Brustbilder können wahrscheinlich den beiden anderen babylonischen Jünglingen, Ananias und Misael, zugewiesen werden.¹²⁵⁷ Auf der westlichen Laibung haben sich fünf der wohl ursprünglich zehn Büsten der kretischen Märtyrer bewahrt, diejenigen der Hl. Saturnios, Euares-tos, Gelasios, Theodoulos sind anhand der Inschrift gesichert.¹²⁵⁸ An der Ostseite des Bogens sind der Hl. Hermolaos und ein Arztheiliger sowie auf der Westseite die Hl. Paraskevi und eine weitere Heilige porträtiert.¹²⁵⁹

Auf den drei Gewölbejochen fanden Darstellungen aus dem Festzyklus Aufnahme, die alle zur zweiten Phase gehören. Wie üblich bleibt das östliche Joch der Himmelfahrt vorbehalten, wobei Christus im Zenit nicht erhalten ist. Die beiden anderen Joche wurden mit je vier Szenen ausgeschmückt.¹²⁶⁰ Im mittleren Joch bilden die zwei Szenen im Süden – die Geburt und Hypapante¹²⁶¹ – eine Antithese zu den beiden im Norden, nämlich zu Pfingsten und der Anastasis.¹²⁶² Die reitenden Magier sowie der Flöten spielende Hirte sind in die figurenreiche Geburtsszene integriert. Atypisch sind bei der Anastasis drei Könige anwesend, beim dritten ist wohl neben Salomon und David Melchisedek gemeint.¹²⁶³ Bei der Präsentation im Tempel hält nicht Simeon, sondern Maria den Christusknaben.¹²⁶⁴ Die Apostel sind anhand ihrer Initialen über ihren Heiligenscheinen bei der Pfingstszene genau identifizierbar.

- 1255 Spatharakis 2010, 128, 131–32, Abb. 171, 474. Dieses Bild gehört in die zweite Ausschmückungsphase. Spatharakis hat vorgeschlagen, dass es sich um eine Szene in Zusammenhang mit der Kirchenpatronin handeln könnte, allerdings lässt sich kein Ereignis aus ihrer Vita mit diesen ikonographischen Details in Einklang bringen. Am wahrscheinlichsten handelt es sich um die seltene Darstellung des Hl. Romanos Sklepodiochtis, welcher auch in der Panagiakirche in Meronas oder im Exonarthex in der Hagios Phanouros im Valsamonerokloster erscheint: Borboudakis 2013/14, 110.
- 1256 Spatharakis 2010, 131. Dan. 7:9: «Ich sah immer noch hin; da wurden Throne aufgestellt und ein Hochbetagter nahm Platz. Sein Gewand war weiss wie Schnee, sein Haar wie reine Wolle. Feuerflammen waren sein Thron und dessen Räder waren loderndes Feuer».
- 1257 Spatharakis 2010, 128–29. Ihre Wiedergabe auf einem Bogen ist, zumindest für Kreta, ungewöhnlich.
- 1258 Zur Physiognomie der zehn Märtyrer von Kreta: *Hermeneia*, § 159–60. Hetherington 1981, 58. Zu diesen lokalen Heiligen und deren Darstellung in den Kirchen Kretas: Spatharakis 2010, 319; Tsamakda 2012, 216–18.
- 1259 Zur Identifikation dieser Heiligen: Spatharakis 2010, 129, 133. Wie auf Kreta üblich ist Hermolaos mit einem Omophorion ausgestattet, obwohl er nur ein Priester war. Das Malerhandbuch vom Berg Athos beschreibt ihn als bärtigen Priester: *Hermeneia*, § 162. Hetherington 1981, 59. Zum Hl. Hermolaos in der kretischen Kunst: Spatharakis 2010, 320–21; Spatharakis/Van Essenberg 2012, 270–21. Zudem: Boberg 1974, 511–12. Beim Arztheiligen handelt es sich wohl um den Schüler von Hermolaos, den Hl. Panteleimon. Die Hl. Paraskevi war eine beliebte Nothelferin und Türhüterin in den Kirchen Kretas. Zu ihrer Repräsentation in der byzantinischen Kunst: Walter 2000b, 383–94; Tsamakda 2012, 86–87.
- 1260 Spatharakis 2010, 126–27.
- 1261 Diese symmetrische, traditionellere Komposition ist ein Kennzeichen des Ateliers, welches in der Panagiakirche in Meronas gearbeitet hat: Borboudakis 2013/14, 105–07.
- 1262 Pfingstdarstellungen werden in den kretischen Programmen seltener dargestellt: Spatharakis 1999, 305–06; Sucrow 2007, 53; Tsamakda 2012, 50, 146–47. In den hier untersuchten Kirchen erscheint die Szene noch in der Athanasioskirche in Kefali und in der Panagia in Sklavopoula.
- 1263 Spatharakis 2010, 131.
- 1264 Zur Szene in den kretischen Freskenprogrammen: Kalokyris 1957, 63–64; Spatharakis 1999, 288; Tsamakda 2012, 170–72.



105 Chalepa, St. Marina. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

Im westlichen Kompartiment sind im Süden die Transfiguration über der Taufe und im Norden die figurenreiche Kreuzigung mit dem hängenden Körper Christi¹²⁶⁵ über dem Einzug nach Jerusalem angebracht.¹²⁶⁶ Zwei Szenen, die insbesondere die Göttlichkeit Christi beweisen, korrespondieren analog zu den liturgischen Texten mit zwei Passionszenen. Die narrative Komposition der Kreuzigung zeigt im Hintergrund die tiefe Mauer der Stadt Jerusalem flankiert von zwei Ädikulä. Ungewöhnlicherweise steht Johannes vor der Muttergottes.¹²⁶⁷ Hinter ihnen sind weitere Frauen zu sehen und vor Johannes ein kleiner dargestellter Soldat mit einer Lanze. Über ihm fängt die Personifikation der Ecclesia das Blut aus der Wunde Christi mit einem Kelch auf, die Darstellung der Synagoge fehlt allerdings. Der Centurio steht auf der anderen Seite des Kreuzes, er wird von einer unbekannten Frau sowie einem bärtigen Mann begleitet. Die Personifikationen von Sonne und Mond vervollständigen die Komposition.¹²⁶⁸ Unter der Kreuzigung sind noch Reste von vier Militärheiligen in Medaillons aus der ersten Phase vorhanden. Im Tympanon der

Westtüre hat der zweite Maler eine heute sehr schlecht erhaltene Koimesis platziert, die vom ersten Maler auf der Südwand des Westjoches vorgesehen war.¹²⁶⁹

Das Anapesonbild ist in der Mitte der Apsisstirnseite ohne Separierung von den beiden Protagonisten der Verkündigungsszene platziert. Unter der sehr schlecht erhaltenen Darstellung sind die Reste eines Mandylions aus der ersten Malerschicht noch schwach erkennbar. Das Mandylion gehört in den kretischen Kirchen an diesem Anbringungsort zu den etabliertesten Themen.¹²⁷⁰ Der zweite Maler zielte mit seiner Modifikation auf eine Szene, die einen signifikanteren Fokus auf die Theotokos zuliess. Bereits in der Hypapante wies das Motiv der Theotokos, die ihren Sohn hält, auf deren Bedeutung hin. Von der späteren Schicht stammten eine stehende Theotokos und die Buchstaben IC in der Nähe eines Nimbus, der vor einer roten Matratze gemalt wurde. Rechts neben einer Fehlstelle sind noch schwach die Flügel eines Engels am oberen Rand zu erkennen. Aufgrund dieser ikonographischen Details nimmt Spatharakis an, dass in der zweiten Phase hier das Thema mit Christus Anapeson realisiert wurde.¹²⁷¹

Da die erste Schicht aus der Mitte des 13. Jhs. datiert, war zu diesem Zeitpunkt der Ritus des *Epitaphios Threnos* noch nicht bekannt, mit dem das Anapeson in Verbindung gebracht werden kann. Ein Jahrhundert später hat dieser an Prägnanz gewonnen, so dass eine Einfügung des Anapesonthemas im Programm erwünscht war. Damit gibt der Christus Anapeson in diesem Bildprogramm Zeugnis über das aktuelle, liturgische Geschehen. Aufgrund der zeitge-

1265 Eine ähnliche Kompositionen kommt etwa in der Georgskirche in Margarites vor (Mitte 14. Jh.): Spatharakis 2010, Abb. 316.

1266 Zum Einzug in Jerusalem in der kretischen Malerei: Kalokyris 1957, 68–70; Spatharakis 1999, 292–93; Tsamakda 2012, 176–77.

1267 Dieses ungewöhnliche Bildschema kommt auch im ersten datierten Werk des Ioannis Pagomenos, der Georgskirche in Komitades (1313/14), vor.

1268 Zu den Parallelen dieser figurenreichen Kreuzigung: Borboudakis 2013/14, 112.

1269 Reste von dieser Darstellung sind noch zu sehen: Spatharakis 2010, 134, Abb. 148, 476.

1270 Kalokyris 1954, 393; Bissinger 1990, 1012–13; Maderakis 1991b, 104–14; Spatharakis 1999, 270–71, 343–44, 347–48; Spatharakis 2010, 261, 333–34; Tsamakda 2012, 139, 152–54.

1271 Spatharakis 2010, 124–25, 261.

nössischen Vorstellung von einer funktionalen Analogie von Bild und liturgischem Ritus ist der Anapeson eine permanente Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte.¹²⁷²

6.6.4 Koutsouras, Hagios Antonios, Ierapetra, Lasithi (um 1340)

Die kleine Einraumkapelle (5,70 m x 8,40 m) im Dorf Koutsouras besitzt im Osten eine aus dem Rechteck des Grundrisses herausragende, halbrunde Apsis mit einem kleinen Fenster und im Westteil des Naos aussen zwei Rundbogennischen.

Die einzige Türe befindet sich im Westen, über der an der Aussenwand eine Nische eingelassen ist, und im westlichen Bereich der Südmauer gibt es ein kleines Schlitzfenster. Ein Gurtbogen unterteilt den Raum in zwei Joche. Die stilistischen Vergleiche der qualitätvollen Fresken sprechen für eine Datierung um 1340. Indikatoren sind das olivengrüne Inkarnat und die feinen Abschattierungen und Strichlichter. Allerdings ist der grösste Teil der Malereien heute mit Russ bedeckt und schwierig zu identifizieren. Zudem sind grosse Flächen im unteren Bereich sowie die gesamte Apsisausschmückung verloren gegangen.¹²⁷³



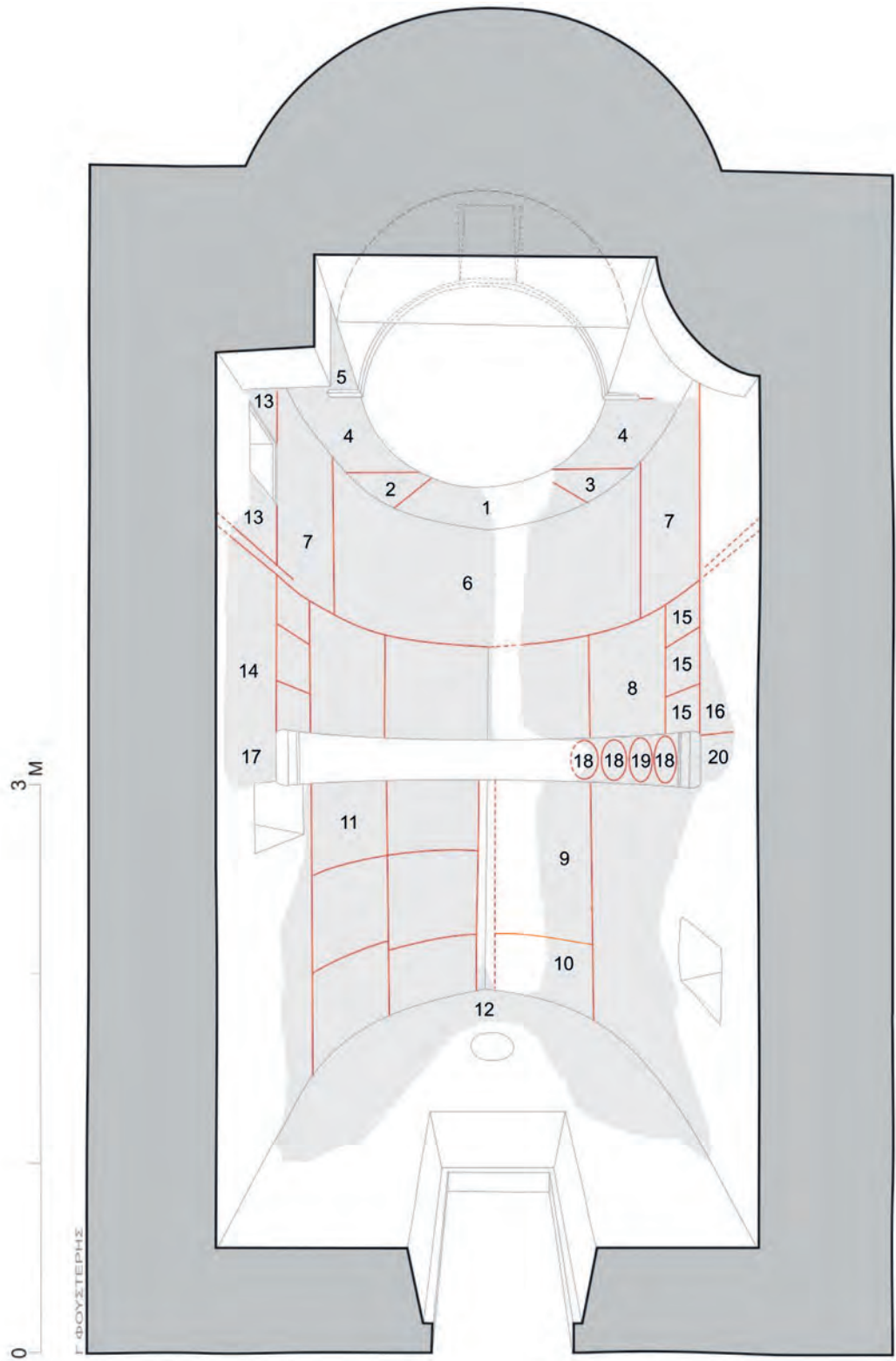
106 Koutsouras, Antonioskirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Norden, Gabriel und David. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).



107 Koutsouras, Antonioskirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Süden, Theotokos und Salomon. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1272 Schnitzer 1996, 242–45.

1273 Der Aussenplatz sowie die Fassade der Kirche wurden mit der finanziellen Unterstützung der Dorfeinwohner restauriert. Dem Priester Athanasios danke ich herzlich für seine Hilfe vor Ort.



Plan 11: Koutsouras, Hagios Antonios, Ierapetra, Lasithi (um 1340). Georgios Foustieris.

- 1: Christus Anapeson (Abb. 109)
- 2: David (Abb. 106)
- 3: Salomon (Abb. 107)
- 4: Verkündigung (Abb. 106, 107)
- 5: Hl. Stephanos, Diakon
- 6: Himmelfahrt Christi
- 7: Apostelkommunion
- 8: Taufe Christi
- 9: Geburt Christi
- 10: Präsentation im Tempel

- 11: Kreuzigung
- 12: Koimesis
- 13: stehender Bischof
- 14: Schulszene Christi (Abb. 108)
- 15: Medizinheiliger
- 16: Heiliger (Proskynetarion)
- 17: Hl. Simeon Stylit
- 18: Prophet (Medaillon)
- 19: Hl. Sophronios
- 20: stehender Prophet

Auch die Malereien auf der Apsisstirnseite sind nur schlecht erhalten. Im Zenit ist der Anapeson (1) dargestellt, der von zwei Büsten in dreieckigen Segmenten flankiert wird. Im Norden ist eine Büste einer Heiligenfigur in dunkler Robe und rotem Mantel zu sehen (Abb. 106). Die rechte Hand ist zum Sprechgestus erhoben, in der linken hält sie einen offenen Rotulus mit den Wörtern des Psalms 44(45):1. Es lässt sich nicht mehr erkennen, ob die Figur bärtig war, auch die Krone ist schwierig zu identifizieren. Aufgrund der Inschrift muss es sich allerdings um David (2) handeln.¹²⁷⁴ Das Malerhandbuch von Dionysios von Fournna empfiehlt, diesen Psalm David auf den Rotulus zu schreiben, um seine Prophezeiung der Geburt erkenntlich zu machen.¹²⁷⁵ Analog kann auf der Südseite die schlecht erhaltene Büste Salomons rekonstruiert werden (3, Abb. 107).

Die alttestamentlichen Könige wurden oft in der Nähe des Bildes der Verkündigung (4) dargestellt, da deren Prophezeiungen als Vorzeichen der Menschwerdung Christi gedeutet werden.¹²⁷⁶ Diese symbolische Verknüpfung wird auch visuell ins Bild gesetzt: Aus der linken Ecke hinter Salomon tritt ein heller Strahl hervor, der bis zur darunter dargestellten Theotokos reicht und so die göttliche Verkündigung demonstriert. Als Pendant zur Theotokos wird im Norden Gabriel dargestellt (Abb. 106). Während die Ausmalung des untersten Registers im Süden verloren gegangen ist, ist im Norden noch der Diakon Stephanos (5) zu erkennen.

Das unterste Register auf der direkt auf die Apsis anschliessenden Südwand ist zur Gänze verloren gegangen. Die Prothesisnische auf der Nordwand wird von zwei stehenden Bischöfen (13) flankiert. Weiter westlich, zwischen der modernen Ikonostasis und dem Gurtbogen, ist im untersten Register der Nordwand ein sehr seltenes Bild zur Darstellung gekommen: Christus wird von Maria zur Schule geführt (14, Abb. 108).¹²⁷⁷ Die Episode, nach der Christus als Schüler zum Lehrer Zacharias gebracht wird, erzählt das apokryphe Kindheitsevangelium *Thomas Graecae*.¹²⁷⁸ Obwohl das Bild des Schülers vor einem Lehrer in der antiken Literatur und Kunst eine lange Tradition aufweist, kommt es in der byzantinischen Kunst nur vereinzelt vor.¹²⁷⁹ Die Darstellung der Muttergottes mit dem Christusknaben an der Hand erscheint ab dem beginnenden 13. Jh. im Westen auf verschiedenen Medien.¹²⁸⁰ Im Osten ist das bekannteste Beispiel das Relief des Mönches Leontios des Klosters Makrinitissa in Volos.¹²⁸¹ In der Monumentalkunst ist die Szene nur in drei kretischen Kirchen bekannt. In der Nikolaoskirche in Kyriakoselia (1230–1236) trägt der Christusknabe an der Hand Marias einen Korb zu einem sitzenden Mann. Auf der Darstellung gegenüber auf der Südwand befindet sich die Schulszene des Nikolaos,¹²⁸² die die Christusszene beeinflusst haben könnte.¹²⁸³ In der Kirche der Hl. Marina in Meseleroi (erste Hälfte 14. Jh.) führt Maria den Christusknaben an der linken Hand, der in der rechten eine Schreiftafel hält.¹²⁸⁴ Sie werden vom Hl. Johannes begrüsst, der einen offenen Rotulus präsentiert, auf dem eine Kombination der Textstellen Joh. 1:15 und Joh. 1:30 geschrieben

1274 Für diese Komposition gibt es auf Kreta einige Parallelen, beispielsweise in der Panagia in Malles. Dasselbe Zitat wird aber auch in Kirchen ausserhalb Kretas auf den Rotulus Davids geschrieben, etwa in der Sophienkirche in Novgorod (12. Jh.), in Palermo in der Martorana (12. Jh.), in der Trinitätskirche in Sopoćani (um 1270), in der Königskirche in Studenica (1320) sowie in der Kirche des Hl. Andreas an der Treska (letztes Viertel 14. Jh.)

1275 *Hermeneia*, § 77. Hetherington 1981, 28.

1276 Zum Prophetenbild als liturgischer Bildkommentar: Schnitzer 1996, 240–42.

1277 Pitarakis 2012, 83–98; Fundić 2013, 133–45.

1278 Pitarakis 2012, 85–86; Fundić 2013, 140–41, mit den relevanten Textstellen. Zum Text: Voicu 1991, 197–204.

1279 Zu den Beispielen in der antiken Kunst: Pitarakis 2012, 83–85, Abb. 1–2.

1280 Fundić 2013, 133–35.

1281 Lange 1964, 115–17, Abb. 44; Pitarakis 2012, 86–87, Abb. 4.

1282 Ševčenko 1983, 70–75; Hennessy 2008, 124–28; Chevallier Caseau 2009, 154–56; Pitarakis 2012, 91–95, Abb. 6–11.

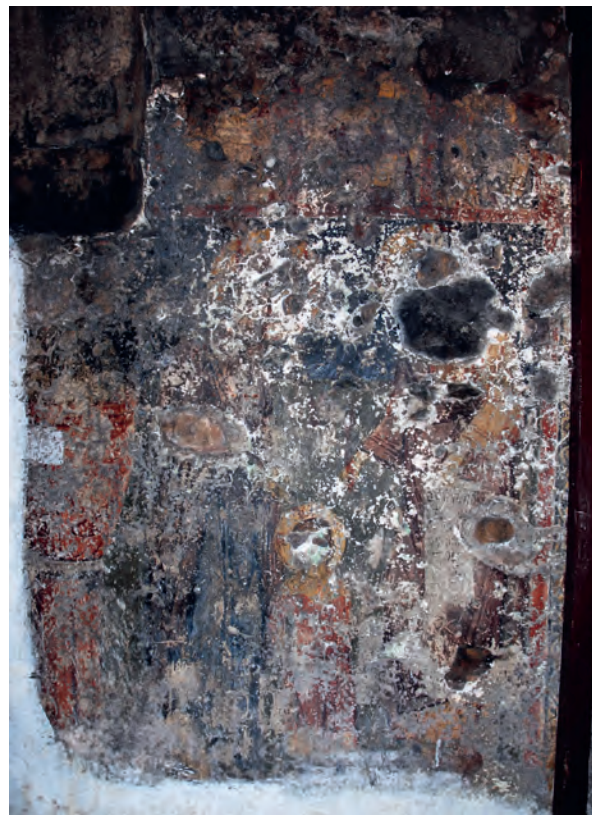
1283 Fundić 2013, 135–37, Abb. 3–4, 7.

1284 Maderakis 1994, 25–26; Pitarakis 2012, 89–95, Abb. 4.

steht.¹²⁸⁵ Das dritte Beispiel in der Antonioskirche in Koutsouras ist am schlechtesten erhalten. Die Ikonographie ist dieselbe wie in Meseleroi, und auch die zum Teil erhaltenen Wörter auf der Schriftrolle von Johannes sind mit den Texten in Meseleroi zu vergleichen.¹²⁸⁶ Für das Bild der beiden letzten Kirchen fällt ein Anachronismus auf: Obwohl zwischen der Geburt von Christus und Johannes nur sechs Monate liegen, wird Christus als Knabe und Johannes als erwachsener Mann gezeigt. Dies wohl, um die Lehrerrolle von Johannes in Zusammenhang mit dem Messias und der Inkarnation sowie auch die polymorphe Identität Christi zu unterstreichen.¹²⁸⁷ Die Szene Christi als Schüler entspricht der Realität der Inkarnation. Da die ikonographischen Ursprünge der Szene im Westen zu finden sind, macht Fundić für das Aufkommen dieser Szene auf Kreta den Einfluss der westlichen Kunst verantwortlich.¹²⁸⁸ Allerdings handelt es sich in der östlichen Kunst nicht um die narrative Wiedergabe des apokryphen Textes, wie dies bei den westlichen Beispielen anzunehmen ist, sondern eher um ein symbolisches, metaphorisches Bild, bei dem die Schulunterweisung von Christus als Modell für alle Christen steht, die entsprechend der Matthäusstelle (Mt. 11:25) auf ein angenehmes Jenseits hoffen können.¹²⁸⁹ Christus als Schüler ist eine Metapher für alle, die durch den Glauben an die Inkarnation und die Hl. Schrift das Heil erwarten dürfen.¹²⁹⁰ Die Szene vermittelt Standhaftigkeit und Vertrauen, was für Kreta von grosser Aktualität war.

Über dieser Szene bilden drei rechteckige Felder mit Heiligenbüsten einen Streifen, der im Osten bis zur modernen Ikono-stasis reicht. Diese hat grossen Schaden an den Malereien hinterlassen. Auf der gegenüberliegenden Südwand ist das Pendant mit den drei Rechtecken besser erhalten, in denen drei Medizinheilige (15) zu identifizieren sind. Im untersten Register darunter sind allerdings nur Reste des Nimbus einer männlichen Figur auszumachen. Aufgrund des gemalten Rahmens handelt es sich um das Proskynetarion (16). Ein männlicher Heiliger mit langen grauen Haaren – wohl ein Prophet (20) – steht unter der südlichen Konsole des Gurtbogens. Ihm gegenüber ist der Hl. Simeon Stylit (17) porträtiert. Auf dem Gurtbogen sind Medaillons mit Heiligen platziert (18), wobei die Beischrift des zweituntersten im Süden erhalten ist: «Hagios Sophronios» (19).

Im Tonnengewölbe des östlichen Kompartiments ist die Himmelfahrt (6) sehr schlecht erhalten. Die beiden dünneren seitlichen Streifen werden von der in zwei Gruppen aufgeteilten Kommunion der Apostel (7) ausgefüllt. Hinter dem stehenden Christus am östlichen Ende des Feldes ist jeweils ein rotes Ziborium abgebildet, Christus mit einem goldenen Kreuznimbus verteilt Brot bzw. Wein an sechs Apostel, die in einer dicht gedrängten Reihe zu ihm kommen, wo-



108 Koutsouras, Antonioskirche. Naos, östliches Joch, Nordwand, Schulszene von Christus. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1285 Fundić 2013, 136–38, Abb. 8. Der Inhalt beider Textstellen ist von der Bekundung des Johannes geprägt: Joh. 1:15: «Johannes legte Zeugnis für ihn ab und rief: Dieser war es, über den ich gesagt habe: Er, der nach mir kommt, ist mir voraus, weil er vor mir war». Joh. 1:30: «Er ist es, von dem ich gesagt habe: Nach mir kommt ein Mann, der mir voraus ist, weil er vor mir war».

1286 Fundić 2013, 138–39, Abb. 10–11.

1287 Pitarakis 2012, 90.

1288 Fundić 2013, 138–39.

1289 Pitarakis 2012, 88–89. Nach Mt. 11:25 offenbart Gott den Kindern die Dinge, die er den Weisen und Gelehrten versagte.

1290 Pitarakis 2012, 95.



109 Koutsouras, Antonioskirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

bei sich der erste Apostel jeweils zu Christus beugt. Die Apostelkommunion kommt gelegentlich in kretischen Kirchen vor, aber häufiger in einem Streifen an der Apsiswand.¹²⁹¹ Die ikonographischen Details lassen sich gut in die paläologische Kunst einordnen.

Auf der Südwand ist weiter westlich die Taufe Christi (8) abgebildet, auch sie ist nur fragmentarisch erhalten. Das Westjoch ist stark von der Russverschmutzung betroffen, zum Teil fehlen im unteren Bereich die Malereien. Zu erkennen sind noch ein ornamentaler Streifen im Zenit sowie im oberen Feld des südlichen Tonnengewölbes der untere Bereich der Geburtsszene Christi (9) mit dem ersten Bad. Im kleineren Panel östlich davon schliesst sich die Präsentation im Tempel (10) an. Auf dem nördlichen Gewölbe ist im unteren Bildstreifen direkt neben dem Gurtbogen der Körper Christi am Kreuz (11) abgebildet. Von den Malereien der Westwand, die später von einer Fensteröffnung beschädigt wurden, ist nur im oberen Bereich das rote Ziegeldach eines Gebäudes zu erkennen. Am wahrscheinlichsten war hier eine Koimesis (12) dargestellt.

Im Zenit der Apsisstirnseite liegt Christus Anapeson (1) gestützt auf seiner rechten, angewinkelten Hand auf einer roten Matratze (Abb. 109).

Er hat kurze, braungelockte Haare, ein blaues, weitärmeliges Himation und einen Kreuznimbus. Links darunter wendet sich die Theotokos ihm zu. Ihr Pendant bildet auf der rechten Seite ein Engel, dessen dunkle Flügel noch zu erkennen sind.

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands sind Aussagen zum Programm zwar schwierig zu treffen, aber die seltene und nur auf Kreta bekannte Schülerszene lässt eine Deutung rund um die Standhaftigkeit des Glaubens zu. Das Anapesonthema ist ebenfalls in diese Richtung zu interpretieren, da die Verteidigung des orthodoxen Glaubens in den kretischen Kirchen von grosser Aktualität war.

6.6.5 Prodromi, Hagios Panteleimon, Selino, Chania (zweites Viertel 14. Jh.)

Im kleinen Bergdorf Prodromi gibt es vier Kirchen aus dem 14. Jh.¹²⁹² Die Georgskirche (1337/8) sowie diejenige der Panagia (1347) wurden beide von Ioannis Pagomenos ausgemalt. Die Kirche

¹²⁹¹ Kalokyris 1957, 97–98; Tsamakda 2012, 150–51, Abb. 180. So etwa auch in der Panagia in Lampini (Abb. 102): Spatharakis 2015, 112. Christus ist zweimal beispielsweise auf dem Epitaphios in Thessaloniki dargestellt (Bouras 1987, 180–95; Antonaras 2013, 155–56; Betancourt 2015, 489–535). In der Monumentalmalerei ist die Darstellung der Apostelkommunion in zwei separaten Feldern an den Wänden zwar seltener, aber es gibt dennoch zahlreiche Beispiele dazu, etwa in der Nikolaoskirche in Kincvisi in Georgien aus dem 13. Jh. (Piralishvili 1980). Weitere Parallelen des 14./15. Jhs.: Erlöserkirche in Ts'alenjikha, Euthymioskapelle in Thessaloniki, Omorphi Ekklesia in Athen, Peribleptoskirche in Mistra, Pantanassa in Mistra.

¹²⁹² Erst seit dem 18. Jh. wird das Dorf nach Johannes Prodromos Prodromi genannt, vorher hiess es Peroudo Vrissi. Um das Dorf befinden sich bemerkenswerte archäologische Funde wie ein Tempel des Asklepios und ein römischer Friedhof. Zudem ist die antike Stadt Lissos nur einige Kilometer entfernt. Die ersten schriftlichen Quellen zu Prodromi stammen erst aus dem 19. Jh.

des Hl. Panteleimon datiert ebenfalls in das 14. Jh.¹²⁹³ Eine vierte Kirche befindet sich etwas ausserhalb des Dorfes und ist Paulus geweiht, in dieser wurde wie in der Panteleimonkirche ein Anapeson abgebildet.¹²⁹⁴

Bei der Panteleimonkirche handelt sich um eine kleine Einraumkapelle ohne Gurtbögen mit einer hervortretenden Apsis, einem Tonnengewölbe und einem Satteldach. Über der Türe im Westen ist aussen eine Nische eingelassen. Die Malereien sind unterschiedlich gut erhalten geblieben, im Westen und am Gewölbe gibt es viele Fehlstellen und die Farben in der Apsis sind verwaschen. Zudem beschädigte der Einbau der modernen Ikonostasis sowie die Vergrösserung der Westtüre die Bilder. Das charakteristischste Merkmal der Malereien in dieser Kirche ist der Linearismus. Auf den eher schmalen Gesichtern werden das Haar und gegebenenfalls der Bart mit markanter Linienführung strukturiert, wie dies beispielsweise beim Propheten auf der Nordwand, beim Hl. Onouphrios oder beim Hl. Antonios auffällt. Die Augenpartie ist zusätzlich mit dunklen Farben umrandet, was den Figuren, neben den hoch gezogenen Augenbrauen, einen strengen Blick verleiht. Schwarze und weisse Striche markieren die Falten und erreichen eine grosse Plastizität. Die Kompositionen zeichnen sich zudem durch bewegte, lebendige Figuren aus. Die Datierung kann aufgrund dieser stilistischen Vergleiche in das zweite Viertel des 14. Jhs. angenommen werden.¹²⁹⁵ Neben den stilistischen Parallelen fällt auf, dass die Paläographie der viel Platz einnehmenden Inschriften in dieser Kirche die gleiche ist wie in derjenigen der Panagia in Kakodiki (1331/32).¹²⁹⁶ Dies bestätigt die Hypothese, dass die Panteleimonkirche ebenfalls von der Pagomenos-Werkstatt ausgemalt wurde.

In der Apsiskonche ist eine Platytera als Brustbild dargestellt, sie hält einen roten Diskus mit der Christusbüste vor sich. Beidseitig des Kopfes der Platytera steht die Abkürzung ihres Namens in zwei roten Medaillons geschrieben. Darunter befinden sich im Zentrum ein Schlitzfenster und daneben vier zelebrierende Kirchenväter in Dreiviertelposition. Auf der Apsisstirnseite erscheint im Zenit der Christus Anapeson, im nördlichen Seitenfeld darunter wendet sich der Engel Gabriel aus der Verkündigungsszene gegen rechts. Ihm wird im südlichen Panel die Theotokos entsprochen haben, die heute komplett zerstört ist. Auch in den kleineren Rechtecken darunter sind die Bilder der Diakone beinahe verloren.

Im Tympanon über der Westtüre ist eine Koimesis platziert, aber die Figur der liegenden Theotokos fehlt. Darunter ist südlich der Türe die heute unlesbare Stifterinschrift angebracht. Die Figur einer weiblichen Märtyrerin mit einem weiss-schwarzen Kopftuch und rotem Mantel schliesst die Komposition nach unten ab, dabei wird es sich um die auf Kreta häufig dargestell-



110 Panteleimon, Westwand, Norden. Erzengel Michael. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1293 Tsamakda 2012, 34, 109–10, 118–19. Die Georgskirche ist das letzte signierte und datierte Werk der Pagomenos-Werkstatt, die Panagia gehört zu den wichtigsten Kirchen der Pagomenos-Schule und setzt die obere Grenze für die Datierung (sie ist aber unsigniert). Am unsichersten ist die Zuweisung der Panteleimonkirche.

1294 Gerola 1934/35, 155, n. 127. Er nennt die vier Kirchen in Prodrumi: Gerola 1934/35, 155–66, n. 127–30. Zuvor hat er die Georgskirche irrtümlicherweise als Johanneskirche bezeichnet: Gerola 1932, 447. Die beiden hier behandelten Kirchen werden allerdings von Lassithiotakis nicht aufgelistet (Lassithiotakis 1969).

1295 Tsamakda 2012, 109–11.

1296 Tsamakda 2012, Abb. 25.



111 Prodomi, Pantaleimonkirche. Bemabogen nördliche Seite, Himmelfahrt Christi. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

te Hl. Photeini handeln.¹²⁹⁷ Im Norden der Türe ist der Erzengel Michael frontal als Türhüter dargestellt.¹²⁹⁸ Er trägt Militärpanzer und einen roten Mantel, in der Rechten hält er ein Schwert erhoben. Auf diesem lassen sich interessanterweise folgende Buchstaben enziffern: M, O, I, Δ, K, Θ, T (Abb. 110).

Analog zur Inschrift auf dem Schwert von Michael in der Panagia in Saitoures (ca. 1300)¹²⁹⁹ sowie in der Panagia in Drymiskos (1317/18)¹³⁰⁰ wird es sich um die Initialen eines devotionalen Textes handeln. Das unterste Register der Nord- wie Südwand ist mit weiteren Heiligendarstellungen ausgefüllt, wobei ein ornamentaler Streifen auf jeder Seite die Separation des Bemabereichs markiert. Ganz im Osten der Nordwand ist unter der Himmelfahrt eine quadratische Prothesisnische eingelassen. Zwischen der Nische und dem Streifen werden der Hl. Antonios mit einem blauen Koukoulion (Abb. 111) sowie der Hl. Onouphrios mit langem Bart und nur mit einem Lendenschutz bekleidet nebeneinander platziert. Der Mönch sowie der Asket sind Idole für den rechtmässigen Glauben, bei beiden ist die Beischrift ihres Namens noch gut lesbar. Ihnen gegenüber befinden sich auf der Südwand ebenfalls stehende Heiligenfiguren, wobei nur noch ein Bischof sowie ein Prophet mit Krone erhalten sind. Beim letzteren handelt es sich wahrscheinlich aufgrund der braunen Haare um Salomon.¹³⁰¹ Auch diese Zone schliesst etwas westlicher als die heutige Ikonostasis mit einem Ornamentstreifen ab. Das Gewölbe präsentiert auf der nördlichen Seite die Himmelfahrt Christi (Abb. 111).

Christus wird in einer hellen Mandorla von vier Engeln hinaufgetragen. Vor einer landschaftlichen Umgebung wirkt die Gestik der Theotokos auf einem Suppedaneum sowie der sie umgebenden Engel und Apostel aufgeregt. Alle Apostel haben Heiligenscheine in verschiedenen Farben, in denen die Initialen ihres Namens geschrieben sind.¹³⁰² Am westlichen Ende des Feldes ist der tonsurierte Lukas (λ) porträtiert.¹³⁰³ Als Pendant zur Himmelfahrt erscheint auf dem südlichen Gewölbe der im Zentrum stehende Christus vor den Jüngern und dem ungläubigen Thomas. Wiederum sind in den Heiligenscheinen die Abkürzungen der Namen enthalten. Eine halbrunde rote Mauer, ein zweistöckiges braunes Gebäude mit Giebeldach und zwei weisse gedrehte Säulen bilden die Architekturkulisse.¹³⁰⁴

1297 Das prächtige Kopftuch ist charakteristisch für die Heilige. Tsamakda 2012, 215–16.

1298 Zum Erzengel Michael in den kretischen Kirchen: Tsamakda 2012, 81–84.

1299 Spatharakis 1999, 231, 339, Abb. 289; Schmid 2020, 172–74, Taf. 63.1. Auf dem Schwert in Saitoures steht geschrieben: NENIKHKA TON EXΘPON TIN ΠAPOYCA MOY CIAΘA («Ich besiege den Feind mit meinem jetzigen Schwert»).

1300 Spatharakis 2015, 62, 67, Abb. 113–14; Schmid 2020, 62, Taf. 34.2. Ausführlich zu dieser Kirche: Schmid 2020, 48–68.

1301 Den Anweisungen des Malerhandbuches des Bergs Athos folgend soll David als alter Mann mit einem runden Bart und Salomon jung und bartlos wiedergegeben werden. *Hermeneia*, § 74. Hetherington 1981, 27.

1302 In der Marinakirche in Chalepa sind die ersten Buchstaben der Namen über den Nimben der Apostel bei der Pfingstszene zu sehen.

1303 Er befindet sich heute bereits auf der Aussenseite der modernen Ikonostasis. Der tonsurierte Lukas ist in der kretischen Malerei keine Seltenheit, er wird auch bei der Apostelkommunion gelegentlich mit Tonsur (*epikourida*) dargestellt.

1304 Das westliche Ende der beiden Darstellungen wurde von der modernen Ikonostasis in Mitleidenschaft gezogen.

Die Nord- und Südwände westlich der Ornamentstreifen sind in jeweils drei Zonen unterteilt, wobei das unterste Register von weiteren Heiligendarstellungen ausgefüllt wird. Auf der Nordwand an das Bema anschliessend und direkt neben dem Ornamentstreifen ist dies der Patronatsheilige: der Hl. Panteleimon (Abb. 112).

Er ist unbärtig, hat braune, kurze Haare, eine grüne, reich verzierte, gegürtete Tunika und einen auf der Brust gehefteten roten Mantel. Die Stiefel sind ebenfalls rot. Mit der verhüllten linken Hand präsentiert er ein Arzneikästchen und mit der rechten hält er einen weissen Griffel. Darauf folgt der Hl. Georg und der Hl. Demetrios, beide in Soldatentracht, reitend und die Schlange bzw. einen Soldaten tötend.¹³⁰⁵ Auf der Südseite stehen von Westen nach Osten die Hl. Paraskevi mit Handkreuz, eine weitere, unbekannte Märtyrerin, Konstantin und Helena¹³⁰⁶ sowie der Hl. Ioannis Kalyvitis.¹³⁰⁷ Dieser ist unbärtig, hat kurze, braune Haare und hält ein Buch in seiner Linken. In der mittleren Zone darüber sind im Norden wie im Süden eine Folge von Szenen aus der Vita des Hl. Panteleimons zur Darstellung gekommen.¹³⁰⁸ Ganz im Westen sind die gezähmten wilden Tiere zu sehen und daneben der Heilige, wie er mit Gott kommuniziert. Aus einem Himmelssegment erscheint die Hand Gottes. Eine männliche Figur mit verschränkten Armen, der Hl. Hermolaos, nimmt an der Szenerie teil wie auch ein Kind mit geschlossenen Augen, das von einer Schlange eingewickelt ist. Nachdem es Panteleimon gelungen war, ein durch den Schlangenbiss zu Tode gekommenes Kind durch das Gebet wiederzuerwecken, liess er sich vom Priester Hermolaos taufen. Die letzte Episode erscheint zwischen vier gedrehten Säulen. Zwei männliche Zeugen mit verschränkten Armen schauen dem Zusammentreffen von Panteleimon mit seinem Lehrer Hermolaos, der in ein Bischofskleid gewandet ist, zu (Abb. 113).¹³⁰⁹

Die gesamte südliche Oberzone nimmt die Geburt Christi ein. In Leinen gewickelt liegt das Christuskind neben der Muttergottes, im unteren Teil des Bildes wird es gebadet. Zwischen dem Geburtsbild und der Szene der Erscheinung Christi vor den Aposteln wird ein Prophet aufgenommen, er dreht sich zum Geburtsgeschehen. Als Pendant steht auf der Nordwand neben der Himmelfahrt über der Figur des Panteleimon ein weiterer Prophet, der sich einer nicht näher zu bestimmenden Märtyrerszene hinwendet.¹³¹⁰ Da wiederum eine stehende Figur in roter Robe und verschränkten Armen an der Szene teilnimmt, könnte die Enthauptung des Hl. Panteleimon gemeint sein. Über diesem Bild erscheint die Taufe. Die Bilder weiter westlich über dem Hl. Demetrios sind



112 Prodromi, Panteleimonkirche. Naos, Nordseite, Hl. Panteleimon. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1305 Zu den beiden Heiligen in der kretischen Kunst: Tsamakda 2012, 213–14.

1306 Neben den Namensbeschriften der beiden Heiligen sind die Ecken des Kreuzes mit folgenden Initialen eingerahmt: IC / XC / NI / KA.

1307 Die Beischrift des Mönches ist zum Teil erhalten geblieben: ΚΑΛΗ.

1308 Zu den Szenen des Heiligen: Koukiaris 2006, 233–44.

1309 Wie bereits weiter oben ausgeführt, wird Hermolaos mit Omophorion dargestellt, obwohl er nur Priester war. *Hermeneia*, § 162. Hetherington 1981, 59.

1310 Aufgrund der fragmentarischen Inschrift auf seiner offenen Schriftrolle könnte es sich um Jeremias handeln, vgl. Gravgaard 1979, 64. Die beiden Propheten überspannen jeweils zwei Felder und markieren somit über den Proskynetaria die Separierung zwischen Naos und Bema.



113 Prodomi, Panteleimonkirche. Naos, Südwand, Hl. Panteleimon und Hermolaus. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

wegen der vielen Fehlstellen nicht mehr sicher zu identifizieren. Ein thronender König ist zu erahnen, der eventuell auch mit der Vita des Heiligen in Zusammenhang stehen könnte; in diesem Fall wäre es der Kaiser Maximian, bei dem Panteleimon Leibarzt war. Die Szenen aus der Vita des Heiligen spezifizieren diesen als Vorbild für die Verteidigung des orthodoxen Glaubens. Die hagiographischen Szenen korrespondieren mit der aktuellen historischen Situation und vermitteln die Richtigkeit des orthodoxen Glaubens zur Abgrenzung von den Lateinern.¹³¹¹ Dagegen umfasst das Programm der kleinen Kirche relativ wenige christologische Szenen.

Das Anapesonthema im Zenit der Apsisstirnwand ist insbesondere im unteren Teil zerstört (Abb. 39). Christus liegend auf seinem Lager stützt sein Haupt, das er ungewöhnlicherweise auf ein helles Kissen gebettet hat,¹³¹² auf den rechten Ellbogen. Das langärmelige, rote Gewand ist am Kragen ähnlich wie sein Kreuznimbus mit Perlen

verziert. Im Heiligenschein sind zudem die Initialen zu lesen: IC CX. Die linke Hand ruht auf seinem linken Knie. Rechts über dem liegenden Emmanuel steht die Beischrift:

O ANA
ΠΕΓΩΝ.

Unterhalb der Christusfigur sind noch Reste von Blumen zu sehen. Zwei Engel umgeben den jugendlichen Christus ehrfurchtsvoll. Der linke Engel tritt mit einem Kreuz mit Dornenkrone um den Querbalken, einer Lanze und einem Schwamm zu Christus. Ob er die Passionswerkzeuge in einer Vase darbringt, ist nicht mehr zu entscheiden. Auf der anderen Seite sind nur noch die zweifarbigen Flügel sowie ein kleines Stück des Heiligenscheins des zweiten Engels zu erkennen. Zwei Engel ohne die Theotokos kommen in der Komposition sehr selten vor.¹³¹³

Das Programm der Kirche ist weniger auf eine christologische Narration, welche sich auf die Geburt, die Taufe, den ungläubigen Thomas, die Himmelfahrt sowie die Komesis beschränkt, denn auf ein Statement für den orthodoxen Glauben ausgelegt. Die diversen biographischen Szenen des Hl. Panteleimon demonstrieren den Protagonisten als Held der Verteidigung des richtigen Glaubens, wie auch die stehenden Heiligen die tägliche Kontemplation der Mönche implizieren.¹³¹⁴ Durch seine vieldeutige Qualität unterstützt das Anapesonbild diese Deutungen und wird simultan in der Heilsgeschichte inkorporiert, die gerade mit der Himmelfahrt sowie

1311 Dies kann bei mehreren Kirchen auf Kreta bzw. für mehrere Heiligenviten nachvollzogen werden (Georg, Nikolaos, Paraskevi etc.). Interessanterweise verzeichnete die zeitgenössische Hagiographie gleichzeitig eine Blüte. Die Stifter der Kirche hatten sich bestimmt auf diese Texte gestützt und die Protagonisten in ihrer aktuellen, schwierigen Situation als Vorbilder verstanden. Die Bilder vermitteln auch Hoffnung auf das Heil. Koukiaris 2004/05, 112–18.

1312 Ein zusätzlich weisses Kissen kommt auch noch in der Johanneskirche in Serres vor (Abb. 26).

1313 Zwei Engel ohne die Theotokos begleiten den Anapeson in den folgenden Kirchen: Heiligkreuzkirche in Jerusalem (Abb. 40), Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 88), Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27). Unter den kretischen Beispielen lässt sich die Darstellung in der Pavloskirche im selben Dorf sowie jene in der Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142) nennen. Letztere muss allerdings hypothetisch bleiben, da die Figur rechts von Christus kaum zu erkennen ist.

1314 Schroeder 2012, 121–24.

der Erscheinung von Christus vor den Aposteln auf die Auferstehung weist. Zudem wird dem Anapeson in seinem rituellen Funktionsraum eine liturgische Konnotation verliehen.

6.6.6 Prodromi, Hagios Pavlos, Selino, Chania (Mitte 14. Jh.)

Die Pauluskirche befindet sich 2,4 km ausserhalb des Dorfes Prodromi in der Kakos Potamos-Schlucht.¹³¹⁵ Aus dem einschiffigen, leicht trapezförmigen Längsraum tritt im Osten eine niedrige, halbkreisförmige Apsis hervor (Plan 12). Der Innenraum ist mit einem durchgehenden, leicht zugespitzten Tonnengewölbe ausgestattet. Im Osten ist dem Naos ein beinahe quadratischer Narthex mit 3,80 m Seitenlänge vorgelagert. Die Gesamtlänge der Kirche beträgt 8,90 m, sie wird von einem durchgehenden Satteldach bedeckt. Der Narthex stammte allerdings aus einer zweiten Bauphase, dessen Ostwand die ursprüngliche Fassade der Kirche bildete. Daraufhin weist auch die Nische oberhalb der Eingangstür zum Naos (Abb. 114).¹³¹⁶

Beidseitig des Türsturzes ist eine nicht mehr lesbare Inschrift gemalt. Darunter flankieren zwei Spolien den Eingang. Auf den beiden längsförmigen Marmorplatten kehren sich in flachem Relief eine weibliche und eine männliche Einzelfigur im Standmotiv den Rücken zu.¹³¹⁷ Da Prodromi in der Nähe von Lissos liegt, stammen die Marmorplatten wahrscheinlich aus dieser antiken Stadt.¹³¹⁸ Papaoikonomou deutet sie als in einen kleinen Näiskos eingebaute Grabstelen, obschon die Motive nicht dafür sprechen.¹³¹⁹ Der Vergleich mit dem Mausoleum auf dem Elfenbein im Castello Sforzesco¹³²⁰ könnte auf eine originale Funktion als Türen eines Grabbaues hinweisen.¹³²¹ Es handelt sich um einen sehr bemerkenswerten Umgang mit der Antike und um eine auffällig qualitative Ausschmückung einer kleinen, abgelegenen Kirche. Die Spolien überraschen, da sie in den Kirchen Kretas rar sind. Säulen, Kapitelle und andere architektonische Teile wurden zwar sehr



114 Prodromi, Pauluskirche. Narthex, Ostwand, Reliefs. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1315 Gerola 1934/35, 156, n. 129.

1316 Die restlichen Wände des Narthex sind weiss verputzt. Dass den Einraumkapellen zu einem späteren Zeitpunkt ein Narthex hinzugefügt wurde, ist keine Seltenheit, so etwa auch in der Soterkiche in Hagia Irini.

1317 Die Ikonographie repräsentiert für die Christen nichts Anstössiges. Die Platten messen 109 cm x 47 cm x 9 cm (Frau, Nordseite) bzw. 99 cm x 46 cm x 19 cm (Mann, Südseite). Zu den Marmorplatten: Papaoikonomou 1981, 667–71; Sporn 2014, 219–40. Die Marmorplatten werden mittels der stilistischen und typologischen Vergleiche in das erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert. Über dem Kopf der Frau ist das Ende einer Inschrift erhalten: ...TA. Papaoikonomou schliesst auf den Vorname Melita, der zwar auf Kreta unbekannt, in Attika dagegen oft vertreten ist. Auch die hervorragende Qualität der Reliefs erlaubt eine Bindung an die attische Kunst. Vor dem Eingang der Kirche befindet sich zudem ein spätantikes Kapitell aus weissem Marmor.

1318 Papaoikonomou 1981, 667.

1319 Papaoikonomou 1981, 668–69; Sporn 2014, 232–33.

1320 Die Parallele ist freilich zeitlich viel später, das Elfenbein datiert um 400. Auf dem Objekt wird allerdings ein antikes Mausoleum imitiert, dessen offene Türflügel reliefiert sind. Milano, Castello Sforzesco, civiche Raccolte d'Arte applicata ed Incisioni, inv. Avori 9. Brandenburg 1987, 118–19, n. 138.

1321 Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Prof. M. Söldner (Westfälische Wilhelms-Universität Münster). Prof. D. Korol danke ich für die hilfreiche Diskussion.



115 Prodomi, Pauluskirche. Apsiskonche, Christus Pantokrator. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

häufig in das Mauerwerk kretischer Kirchen eingebaut,¹³²² aber der Einsatz von figürlichen Reliefs – zudem an so prominenter Stelle – ist singulär.

Im Naos lassen sich unter einer Schicht von Putzresten oder Salzausblühungen die Bilder vor blauem Hintergrund und in roten Rahmen nur teilweise erkennen, vor allem am Gewölbe gibt es zahlreiche Fehlstellen. Aufgrund der stilistischen Vergleiche können die Malereien in die Mitte des 14. Jhs. datiert werden. Als Merkmale dafür sind der Linearismus in den Gesichtstypen, die mandelförmigen Augen, die schmalen Nasen, das olivgrüne Inkarnat mit den feinen Abschattierungen und den Strichlichtern sowie die flache Plastizität und Körperlichkeit sowie die kontrastierenden Farben zu nennen. Weitere Indikatoren sind die figurenreichen Bildkompositionen und die Hintergrundarchitektur.

In der Apsiskalotte erscheint das Brustbild Christi im Pantokrator-Typus (2, Abb. 115).

Mit seinen auffallend grossen, mandelförmigen Augen blickt er etwas zur Seite. Über seine purpurne, verzierte Tunika ist ein blaues Himation drapiert. Während Christus mit der rechten einen Segensgestus ausführt, hält er in der linken Hand ein offenes Buch, auf dem ein Johannesvers zu lesen ist (Joh. 8:12):

ΕΓΩ (Ε)ΙΜΙ
ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟ(C)ΜΟΥ
Ο Ε.

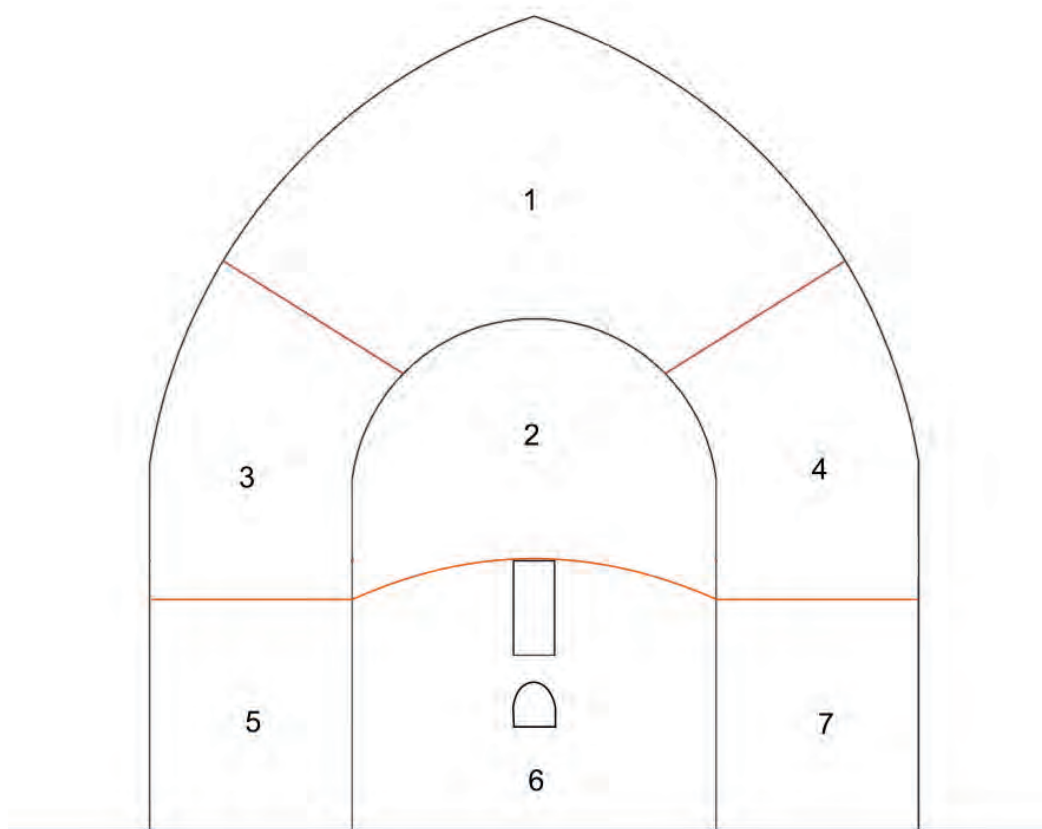
Diese Stelle wird öfters beim Pantokrator in den kretischen Kirchen verwendet. Über dem aufgeschlagenen Codex ist die Inschrift ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ erkennbar. Von den vier darunter in Dreiviertelposition stehenden Kirchenvätern, die das zentrale, kleine Fenster flankieren, sind nur noch teilweise die nimbierten Köpfe erhalten. Gut zu erkennen ist Basil, der links vom Fenster steht. Unter dem Fenster befindet sich eine kleine Nische.

Die Darstellungen auf der Apsisstirnseite sind ebenfalls in einem schlechten Zustand. Im Zenit ist der Christus Anapeson platziert (1, Abb. 119). Nach einer jeweils schrägen Separation befinden sich in den beiden seitlichen Feldern bipolar die Protagonisten der Verkündigung (3, 4). Allerdings kann man von beiden Figuren kaum noch etwas erkennen.¹³²³ Darunter schliessen die beiden ebenfalls schlecht erhaltenen, stehenden Diakone Stephanos (5) und Romanos (7) die Komposition ab. Die Himmelfahrt Christi füllt das Gewölbe hinter der modernen Ikonostasis aus. Im Zenit wird Christus Pantokrator in einer Mandorla von Engeln getragen. An den beiden Wänden stehen die Apostel und die Theotokos, wobei Andreas und Paulus auf der Nordseite am besten erhalten sind. Die Christusdarstellungen im Gewölbe (Himmelfahrt), auf der Stirnwand (Anapeson) sowie in der Apsiskalotte (Pantokrator) bilden eine prägnante Achse im Bemaprogramm.

Die Wände des Naos wie auch des Gewölbes sind je in zwei Zonen strukturiert, sodass auf der Nord- wie auf der Südseite drei Register vorhanden sind. Ein Band, welches über das

¹³²² Als Beispiel für die Verwendung von Kapitellen: Panteleimonkirche in Bitzariano aus dem 14. Jh., bei der der mittlere Arkadenpfeiler im nördlichen Seitenschiff aus vier, auf einer Basis übereinander gelagerten, reliefierten Spolien besteht.

¹³²³ Die Figur von Maria ist komplett verloren, zu sehen ist nur die weisse Taube in der oberen linken Ecke.



1: Christus Anapeson zwischen einem Engel
und der Theotokos (Abb. 119)
2: Pantokratorbüste (Abb. 115)
3: Erzengel Gabriel (Verkündigung)

4: Theotokos (Verkündigung)
5: Hl. Stephanos, Diakon
6: Vier Prälaten
7: Hl. Romanos Melodos, Diakon



116 Prodomi, Pauluskirche. Naos, Südwand, Geburt von Maria, Präsentation im Tempel, Transfiguration, Deesis, Hl. Antonios. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

Gewölbe sowie die obere Zone der Wand läuft, trennt den Naos ab. In der unteren Zone, neben der Himmelfahrt ist auf jeder Seite ein kontemplatives Bild platziert, die hier die Aufgabe der Proskynetaria übernehmen: die Deesis im Süden (Abb. 116) sowie die Patronatsheiligen im Norden (Abb. 117, 118).¹³²⁴ Im Band sind acht Büsten von Heiligenfiguren dargestellt. Der schlechte Erhaltungszustand verunmöglicht ihre Identifikation. Die wenigen Reste der Kronen der oberen beiden Figuren lassen allerdings auf Salomon und David schliessen. Darauf folgt symmetrisch auf jeder Seite ein Prophet, der sich mit seiner offenen Buchrolle gegen Osten wendet. Die nächste Figur ist wiederum ein Prophet mit einem aufgerollten Rotulus, der jetzt aber gegen Westen schaut. Diese entgegengesetzten Kommunikationsrichtungen korrelieren mit der Funktion des Streifens zwischen Bema und Naos. Im untersten Rechteck ist auf der Nordwand ein frontal wiederergebener, unbärtiger Heiliger mit einem Märtyrerkreuz zu erkennen, im Süden wird als Pendant ein weiterer Märtyrer dargestellt gewesen sein. Die gesamte unterste Zone des Naos ist standardmässigen stehenden Heiligenfiguren vorbehalten.

Im Osten der Südwand ist eine Deesis angebracht – das Anbetungsbild *par excellence* – welches, wie bereits gesagt, hier als Proskynetarion funktioniert (Abb. 116).¹³²⁵ Die Theotokos und Johannes wenden sich mit erhobenen Armen dem thronenden Pantokrator zu, der ein geschlossenes Buch in der Linken hält und mit der Rechten segnet. Neben der eschatologischen, kontemplativen Bedeutung ist dieses Bild auch direkt mit der Liturgie verbunden, da die beiden Bittsteller mannigfach während der Liturgie angerufen werden. Weiter westlich folgt der Hl. Antonios als Modell des rechtmässigen Mönchs. Wie schon in der Panteleimonkirche (Abb. 111) trägt er wiederum ein blaues Koukoulion, welches ihn als Mönch auszeichnet. Frontal dargestellt, segnet er mit der rechten Hand und hält in der Linken eine Schriftrolle, auf der sein Text nicht mehr entzifferbar ist. Er gehört zu den meistdargestellten Mönchheiligen auf Kreta.¹³²⁶ Im letzten Feld auf der Südseite wenden sich zwei Heiligenfiguren einander zu. Der Erhaltungszustand ist leider so schlecht, dass die aufgrund der Komposition angenommene Vermutung, es könnte sich um Zosimas und Maria von Ägypten handeln, hypothetisch bleiben muss. Auf der Westwand flankiert den Eingang im Süden eine frontal dargestellte, weibliche Märtyrerin, die das Handkreuz hält. Dank der fragmentierten Beischrift lässt sich die Hl. Paraskevi identifizieren, die oft in den kretischen Kirchen als Türhüterin fungiert.¹³²⁷ Im Norden steht der Erzengel Michael ebenfalls frontal als Wächter. Er trägt einen roten Mantel und einen Militärpanzer und hat mit der Rechten sein Schwert erhoben.

1324 Die Konstellation Deesis auf der Südseite und Patronatsrepräsentation auf der Nordseite ist in den kretischen Kirchen zwischen dem 13. und 15. Jh. weit verbreitet: Mailis 2020, 53–83.

1325 Analog zu den Hypothesen von Walter, welche die Deesis auf dem Templon betreffen, ist auch für diese Lokalisierung als Erweiterung des Templons eine liturgische Funktion zu erwarten, die insbesondere die Rolle der beiden Bittsteller bei Christus betrifft. Walter 1970, 161–87; Walter 1977, 311–36; Walter 1993, 203–28.

1326 Zu seiner Darstellung in den kretischen Kirchen: Kalokyris 1957, 123; Spatharakis 1999, 340; Tsamakda 2012, 64–65. Er ist beispielsweise auch in der Johanneskirche in Kroustas sowie in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) repräsentiert.

1327 Spatharakis 1999, 342; Tsamakda 2012, 49, 86–87.

Auf der Nordwand ist der Hl. Georg frontal stehend und nicht als Reiter dargestellt (Abb. 117). Neben ihm steht ein unbekannter Heiliger, bei dem es sich aufgrund des Omophorions um einen Bischof handeln muss. Schliesslich folgen auf der Nordwand noch zwei höchst interessante Episoden aus der Lebensgeschichte des Petrus. Das erste Feld zeigt Petrus im Gefängnis (Apg. 12:7). Ein Engel mit der Legende ΑΓΓΕΛΟC ΚΥΠΙΟΥ erscheint, die Ketten fallen und Petrus kann ungehindert gehen. Die Umarmung der Apostelfürsten im nächsten Feld illustriert die Begrüssung des Paulus durch Petrus in Rom, die die gemeinsame Tätigkeit der Apostelfürsten in Rom einleitete, oder aber die Szene des Abschieds vor ihrem Tode (Abb. 118).

Ihre textliche Grundlage ist apokryph (*Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*) in einem in griechischer und lateinischer Sprache erhaltenen Text überliefert, der ins 3. Jh. datiert wird.¹³²⁸ Als Patronatsbild, als Proskynetarion und als Pendant zur Deesis vergegenwärtigt das Bild einen kontemplativen Charakter. Die Illustration des Petrus- und Paulus-Zyklus ist auf Kreta selten und die Bildszene der Umarmung ist eine der ganz wenigen Vertreter dieser Ikonographie im 14. Jh. überhaupt.

Die Begegnung in Rom ist in die szenenreichen Illustrationsfolgen mit dem Leben und Wirken der Apostelfürsten einbezogen, die naturgemäss im frühchristlichen Rom besondere Bedeutung erhielten. Aus späteren Nachzeichnungen ist bekannt, dass ausgedehnte monumentale Zyklen mit dem Leben von Petrus und Paulus in Alt-St. Peter und in San Paolo fuori le mura vorhanden waren,¹³²⁹ und dass auch auf weiteren frühchristlichen Bildern ihre *Concordia* gepriesen wird.¹³³⁰ Kessler ist zuzustimmen, dass der Ursprung der Zyklen römisch oder zumindest italienisch ist, da insbesondere in Rom die apostolische Harmonie und die wichtige Stellung Petri entscheidende Aspekte der spätantiken Kirchenpolitik andeuteten.¹³³¹ So wird die Umarmung schon in der Katakomben von San Sebastiano, Ex Vigna Chiaraviglio im ausgehenden 4. Jh. dargestellt.¹³³² Auf Zwischengoldgläsern kommt die *Concordia* der beiden Apostelfürsten, die meistens von Christus gekrönt werden, besonders zur Geltung.¹³³³ Auf einem Elfenbein aus dem späten 10. oder frühen 11. Jh. sind die beiden Apostel unter der Koimesis in der Reihe der stehenden Heiligenfiguren in einer Umarmung aufgenommen.¹³³⁴ Das unikale Bild setzt ihre finale Begegnung vor ihrem Märtyrertod dem Tod Marias gegenüber.¹³³⁵ In Sizilien ist im 12. Jh. in der Cappella Palatina und in der Kathedrale



117 Prodomi, Pauluskirche. Naos, Nordwand, Threnos, Parabel der zehn Jungfrauen, Hl. Georg, Hl. Bischof, Petrus im Gefängnis, Umarmung von Petrus und Paulus. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1328 Michl 1957, 750–59; Lipsius/Bonnet 1959, 118–234. Zu weiteren möglichen Textquellen: Kessler 1987, 265–67.

1329 Waetzold 1964, 58–68, Abb. 407; Kessler 1987, 286–75, Abb. 2; Brandenburg 2013, 91–103. In der Pauluskirche erscheint die Begegnung der Apostelfürsten als letztes Bild des Zyklus mit 42 Paneelen.

1330 Kessler 1987, 265–75, Abb. 1–9.

1331 Kessler 1987, 266, 275.

1332 An der Ostwand der Galerie F 12. Bisconti 2000, 43–53; Andaloro 2006, 194–96. Kessler, der auch auf die päpstliche Politik des Damasus I. wie auf die relevanten Inschriften verweist, nennt dieses Beispiel nicht (Kessler 1987, 268, n. 22). Pamela Bonnekoh danke ich herzlich für diesen hilfreichen Hinweis.

1333 Nüsse 2008, 228–56.

1334 London, Victoria and Albert Museum, Inv. n. 296-1867. Williamson 2010, 116–18.

1335 Kessler 1987, 274; Williamson 2010, 117. Williamson denkt motivisch an westliche Vorbilder.



118 Prodomi, Pauluskirche. Naos, Nordwand, Umarmung von Petrus und Paulus. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

von Monreale die Darstellung des Eintreffens des Apostel Paulus in Rom und der Begrüssung durch Petrus in die Apostelzyklen integriert.¹³³⁶

Das Thema der engen Umarmung der Apostelfürsten begegnet erst wieder ab dem 12. Jh. – und nur sporadisch – in der byzantinischen Kunst.¹³³⁷ Denn die Petrus- und Paulus-Zyklen spielten in der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei eine geringere Rolle als die Einzeldarstellung der Apostelfürsten. Daher bleibt zu diskutieren, ob das im Kloster Vatopedi bewahrte Fresko-Fragment mit den Aposteln, das nur als Schulterstück erhalten ist, einer isolierten Darstellung entstammt oder einen Teil eines Zyklus bildete.¹³³⁸ Die wenigen byzantinischen Vergleichsbeispiele auf Objekten, in Manuskripten und aus der Monumentalkunst,¹³³⁹ sowie die Beschreibung der Szene im Malerhandbuch des Athos¹³⁴⁰ sprechen eher für eine emblematische Darstellung, welche die *Concordia Apostolorum*, die bereits seit der Spätantike in der Kirchenpolitik dem Bilde zugrunde lag, im jeweiligen kirchenhistorischen Kontext hervorhebt. Im 14. Jh. widmete Manuel Philes den sich umarmenden Aposteln ein Epigramm und bekräftigte darin die Deutung des Motivs als Vereinigung der Kirchen.¹³⁴¹ In Byzanz bleibt das Aufeinandertreffen der Apostel ein isoliertes Motiv mit explizit narrativen und kirchenpolitischen Referenzen.¹³⁴²

Für die Pauluskirche in Prodomi kann angenommen werden, dass die Darstellung nicht bloss einer festen Bildtradition folgt, sondern dass sie auch politisch interpretiert werden soll. Ohne den erzählenden Kontext wird die Szene zu einer Darstellung der brüderlichen Eintracht aufgewertet, was für Kreta auf wichtige geschichtliche Aspekte verweist. Denn gerade der kulturhistorische Kontext macht die Szene spannend.¹³⁴³ Kreta wurde zu Beginn des 13. Jhs. zum Spielball rivalisierender Kräfte und die Unionsbestrebungen wurden auf Kreta nach dem Konzil von

1336 Kitzinger 1960, 33, 42; Kitzinger 1994, Abb. 269, Schema VII, n. 4.

1337 Braunfels 1976, 158–74. Zu den Beispielen in der Monumentalmalerei, auf den Ikonen und bereits ab dem 11./12. Jh. in der Miniaturkunst oder auf Bleisiegel: Kreidl-Papadopoulos 1981, 339–56.

1338 Das Fresko, welches heute im Museum aufbewahrt wird, befand sich ursprünglich wahrscheinlich im Parekklesion des Klosters. Das Bild datiert in die Mitte des 12. Jhs. Kreidl-Papadopoulos 1981, 347; Tsigaridas 1997, 40–41, Abb. 1.1; Miljković 2009, 3–16; Toutos/Fousteris 2010, 157–58.

1339 Kessler 1987, 265–66, 275; Ritzerfeld 2014, 392–93. Das Einzelbild wird auf Siegeln, in Elfenbein, Manuskripten und Wandmalereien umgesetzt. In einem Psalter aus der zweiten Hälfte des 12. Jhs., welcher in Athen aufbewahrt wird (Athen, Ethnike Bibliothek, cod. 7, fol. 2^r), werden die sich umarmenden Apostel auf einem ganzen Folio dargestellt. Cutler 1984, 15, Abb. 3.

1340 *Hermeneia*, § 232. Hetherington 1981, 90.

1341 Miller 1967, 354, Nr. CLXXXIV; Ritzerfeld 2014, 395; Rhoby 2009, 214–16. Dies beweist, dass das Motiv im 14. Jh. als prounionistische Einstellung verstanden wurde.

1342 Ritzerfeld 2014, 387–407.

1343 In dieselbe Richtung geht das Phänomen, dass man in relativ vielen kretischen Kirchen den biographischen Szenen der Patronatsheiligen im reduzierten Programm viel Platz eingeräumt hat. Dies reflektiert das Anliegen, die Heiligen (z. B. Georg, Nikolaos, Panteleimon) als Vorbilder für den Kampf für den orthodoxen Glauben zu propagandieren und Hoffnung zu vermitteln. Koukias 2004/05, 112–18.

Lyon (1274) von den katholischen Eroberern aggressiv propagiert.¹³⁴⁴ Bemerkenswerterweise findet sich die legendäre Begegnungsszene noch in weiteren kretischen Kirchen aus dem 14. und 15. Jh., isoliert beispielsweise in der Hagios Antonios in Avdou aus dem beginnenden 14. Jh. sowie aus der ersten Hälfte des 15. Jhs. in der Zoodochos Pege in Prinios¹³⁴⁵ und der Klosterkirche Valsamonero in der Nähe des Dorfes Vorizia.¹³⁴⁶ In wenigen Kirchen wird es sogar wie in Prodromi in die apostolischen Lebenszyklen eingebunden, wie etwa in den Apostelkirchen in Kato Karkasa oder in Hagios Myronas.¹³⁴⁷ Das Bild ist in diesen ländlichen Kirchen eine Metapher für die universelle Idee von christlicher Gemeinschaft. Ein ähnlicher Fall erscheint zudem in der Kirche Hagia Triada in Ano Dibre bei Lampeia auf der Peloponnes, in der die einander umarmenden Apostel Petrus und Paulus auf der Nordseite des südwestlichen Pfeilers dargestellt sind.¹³⁴⁸ Da sich die Kirche auf dem Gebiet des fränkischen Fürstentums von Achaia befindet, wurde dieses Bild ebenfalls im Spiegel einer prounionistischen Politik interpretiert.¹³⁴⁹ Die umarmenden Apostelfürsten zeigen in erster Linie eine verstärkte Tendenz, wenn nicht gar eine Notwendigkeit, sich mit den ideologischen und praktischen Fragen einer einheitlichen Kirche auseinanderzusetzen. In ihrer Analyse ist Hirschbichler zum Ergebnis gekommen, dass das Bild als künstlerische Reaktion auf die Kirchenunion weder konsistent noch eindeutig war.¹³⁵⁰ So wird in der Pauluskirche in Prodromi Petrus, der lateinische Apostel, vom Engel des Herrn gerettet und bei der Umarmung ist Paulus prominenter weiter östlich, also in der Nähe des Bema, platziert. Die relative Stellung der Apostel zueinander wird zugunsten von Paulus verändert. Mit gewissen Akzenten konnte das Bild auch als Sanktion der Kirchenunion gedeutet werden.¹³⁵¹ Auf Kreta weigerte man sich, die lateinische Religion anzuerkennen, der Unionsgedanke hatte keine Chance. Dennoch können Kirchenwidmungen an Petrus und/oder Paulus oder die Platzierung der beiden Apostel an ungewöhnlich prominenten Orten durchaus als Versuche der Versöhnung oder der Glättung der Differenzen zwischen der lokalen Gemeinde und den Venezianern verstanden werden. Auffällig ist, dass gerade in der Pauluskirche in Prodromi die orthodoxe Religion mannigfach betont wurde.

Das Programm des Naos ist entsprechend der kleinen Masse der Kirche reduziert und die dargestellten Szenen lassen sich nicht in eine chronologische Narration einteilen. Das Programm beginnt in der mittleren Zone auf der Südseite mit der Geburt der Maria (Abb. 116).

1344 Bolanakis 2002, 49–54; Tsamakda 2012, 17–30. Zu einer weiteren kretischen Kirche, der Gerogskirche in Viannos, mit antiunionistischen Indizien im Bildprogramm: Papamastorakis 1987/88, 315–28.

1345 Die Episode wird in der kreuzförmigen, überkuppelten Kirche der Zoodochos Pege in Prinios (erste Hälfte 15. Jh.) an der Nordwand des Ostarms, also auch in unmittelbarer Nähe zur Apsis, abgebildet. Spatharakis 2010, 249.

1346 Ritzerfeld 2014, 392–94.

1347 In der Agoi Apostoloi in Hagios Myronas (Ende 14. Jh.) sind die Vitaeszenen in kleineren Feldern abgebildet, während die apostolische Umarmung wie in Prodromi darunter im Register der Heiligenfiguren erscheint. Sie ist ganz im Osten der Südwand neben der Deesis platziert.

1348 Die Malereien datieren ins 14. Jh. Die Apostel werden auf der Höhe ihrer Häupter von einem Epigramm flankiert, welches in ähnlicher Form auch im Malerhandbuch von Dionysios von Fournas überliefert ist. Kepetzi 2006, 160–81; Rhoby 2009, 214–16, n. 125, Abb. XL.

1349 Zur Verwendung dieser Ikonographie zum Ausdruck einer prounionistischen Haltung: Gkioles 2004, 276–77; Ritzerfeld 2014, 387–407; Kalopissi-Verti 2015, 404–05. Zu weiteren Beispielen in Attika, insbesondere zur Petrus- und Pauluskirche in Kalyvia-Kouvara: Hirschbichler 2005. Des Weiteren wird die Darstellung der apostolischen Umarmung in den postbyzantinischen Kirchen des 15. und 16. Jhs. ebenfalls als prowestliche und prounionistische Bewegung erkannt, so etwa in der Apostelkirche in Kastoria (1547) sowie in der Kirche der Panagia Mouzeviki in Kastoria (zweite Hälfte 16. Jh.): Drakopoulou 2012, 183–84, Abb. 6–7; Ritzerfeld 2014, 392–94. Zur relativ häufigen Darstellung und deren Bedeutung auf postbyzantinischen Ikonen, insbesondere des Malers Angelos: Vassilaki 1990, 405–22.

1350 Hirschbichler 2005, 62–70.

1351 Analog dazu werden die umarmenden und sich küssenden Apostel (Lukas und Andreas oder Simeon und Bartholomäus) bei der Kommunion entweder als Ausdruck der lateinischen Polemik (wegen des *Aspamos*, der der Orthodoxie eigen ist) oder als prounionistisch verstanden. Gerstel 1996, 141–48; Gerstel 1999, 59–63; Sinkević 2000, 34–35; Jolivet-Lévy 2009, 173–74.

Die Szene kommt auf Kreta oft isoliert vor, sie vertritt in den kleinen Räumen den Zyklus der Theotokos. Die Kindheitsgeschichte Christi ist mit der Verkündigung auf dem Apsisbogen sowie der Geburt, welche den grössten Teil des obersten südlichen Zone einnimmt, sowie der Präsentation im Tempel, welche auf die Geburt der Maria im südlichen Mittelstreifen folgt, veranschaulicht. Die Darbringung des Kindes bildet eine Parallele zum Opfertod Christi, bereits als Kind wird Christus mit seinem späteren Schicksal konfrontiert. Da Simeon bei der Hypapante das Christuskind hält, ist der Fokus auf die prophetischen Worte Simeons in Bezug auf die Passion und die Auferstehung Christi gelegt (Lk. 2:34–35).¹³⁵² Die schlecht erhaltene Transfiguration, die nach der Präsentation kommt, sowie die im Osten des oberen Registers der Nordhälfte aufgenommene Lazaruserweckung vertreten das öffentliche Leben Christi.¹³⁵³ Im Westen schliesst die Verhaftung den südlichen Mittelstreifen ab. Der Passionszyklus erreicht mit der an der Westwand die gesamte Lünette einnehmenden Kreuzigung seinen Höhepunkt.¹³⁵⁴ Dieser Anbringungsort der Kreuzigung ist auf Kreta keine Seltenheit, wobei der zur Verfügung stehende Platz zumeist eine sehr detailreiche Komposition zulässt, wie es auch in dieser Kirche der Fall ist. Der schmerzverzerrte Körper Christi, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist, sowie der auf die rechte Schulter hängende Kopf sind typisch für das 14. Jh. Beidseitig des oberen Kreuzarmes über dem Kopf Christi weisen die rote und die blaue Scheibe auf die Personifikationen von Tag und Nacht hin. Johannes' Geste zur Linken Christi ist von grosser Trauer geprägt. Hinter Johannes sind der Centurio sowie ein weiterer Soldat zu erkennen, wogegen Maria auf der anderen Seite des Kreuzes nur noch erahnt werden kann. Aus der Wunde auf der Rechten Christi fliesst ein Blutstrom in ein Gefäss, die Personifikation der Ecclesia lässt sich allerdings hinter der Salzschrift nur vermuten. Der niedrige, architektonische Hintergrund weist auf das himmlische Jerusalem.¹³⁵⁵ An die Kreuzigung schliesst auf der Nordwand die Beweinung Christi an, bei der der Kummer der Theotokos dramatisch illustriert wird (Abb. 117). Während auf den meisten Threnoszenen Maria an der Seite Christi steht und ihn im Arm hält, ist der intimere Typus wie in dieser Kirche, bei dem sie hinter ihm seinen Kopf in ihren Schoss bettet, viel seltener (Abb. 11).¹³⁵⁶ Die Haltung erinnert an die Kindheit Christi, welche die Muttergottes während dem *Epitaphios Threnos* evoziert. In kurzen Sätzen spricht sie die Antithese von Geburt und Tod aus und verbindet die Vergangenheit mit der aktuellen Situation.¹³⁵⁷ Ferner kauert Johannes neben Christus und küsst dessen Hand.¹³⁵⁸ Zu Füssen Christi befindet sich Josef von Arimathäa, der den Epitaphios unter den Leichnam ausgebreitet hat. Der Epitaphios wird als das Tuch identifiziert, mit welchem Josef von Arimathäa den Leib Christi umhüllte (Mt. 27:59).¹³⁵⁹ Auf dieser Episode wird während dem *Epitaphios Threnos* am Karfreitag mit dem Troparion *Oh edler Josef* konkret Bezug genommen.¹³⁶⁰ Hinter Josef ist eine frontale Frau mit einer Geste der grossen Verzweiflung wiedergegeben. Die relevanten liturgischen Texte, die bei der Beweinung intoniert werden, sind auf die Empathie der Gläubigen ausgelegt, die die Rolle der Klagefrauen übernehmen.¹³⁶¹ Rechts von ihr bzw. hinter der Muttergottes stehen drei weitere nimbierte Fi-

1352 Maguire 1980/81, 261–69; Maguire 1994, 84–90.

1353 Zur Lazaruserweckung in der kretischen Malerei: Kalokyris 1957, 67–68; Spatharakis 1999, 291–92; Tsamakda 2012, 174–76.

1354 Zu dieser Szene: Kalokyris 1957, 71–74; Spatharakis 1999, 297–99; Tsamakda 2012, 183–84.

1355 Die figurenreiche Kreuzigung verrät viele Merkmale der Pagomenos-Schule und ist auch mit jener in der Panteleimonkirche in Prodromi zu vergleichen: Tsamakda 2012, 183–84.

1356 Spatharakis 1995, 232–47, Abb. 10.

1357 Maguire 1977, 162; Maguire 1994, 99–101.

1358 Vergleichbar etwa mit der Kirche der Hagia Trias in Hagia Trias: Tsamakda 2012, 185, Abb. 249.

1359 Simeon von Thessaloniki interpretiert in seiner Beschreibung der Prothesis den Epitaphios als Leichentuch Christi: Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De sacra Liturgia*, PG 155, col. 288A. Edition: Hawkes-Teeples 2011, 185, 235. Zum Text: Bornert 1966, 248–51; Taft 1975, 219. Diese Auffassung, welche die enge Bindung zwischen Ritus und Bild demonstriert, gibt es auch im Protaton auf dem Berg Athos, in der Verklärungskirche in Zrze (Abb. 56) sowie in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 98, 99).

1360 Taft 1975, 245; Gounelle 2008, 52–53.

1361 Ousterhout 2009, 229–46. Die Frau wird als Maria Magdalena interpretiert: Constan 2014, 124.



119 Prodomi, Pauluskirche. Naos, Stirnseite des Apsisbogens, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

guren, unter ihnen wohl Nikodemos. Die nächste Szene ist die Parabel der zehn Jungfrauen (Mt. 25:1–13). Christus im Zentrum des Feldes verwehrt den fünf törichten Jungfrauen den Einlass.¹³⁶² Hinter Christus bewegen sich die fünf klugen Jungfrauen in reich dekorierten, verschiedenfarbigen Tuniken auf Christus zu. Die Figuren sind von einer Architekturkulisse umfassen, die das Paradies symbolisiert. Obwohl es generell ein sehr seltenes Bildthema ist, wird es einige Male in der kretischen Wandmalerei dargestellt.¹³⁶³ Der permanente Zusammenhang mit dem Weltgericht verleiht ihm einen eschatologischen Charakter. Christus wird auch in den anderen kretischen Beispielen stets im Zentrum akzentuiert: auf einem Thron, in einer Aureole oder vor einer Matratze, die wenig Sinn zu machen scheint. In der Pauluskirche agiert Christus ebenfalls vor einer Matratze, die derjenigen des Anapesons in der Form sowie in der Dekoration sehr ähnlich ist. Damit ist eine ikonographische wie auch inhaltliche Verbindung zur Anapesonszene hergestellt. Des Weiteren wird das relevante Fest am Gründonnerstag gefeiert.¹³⁶⁴ Damit tritt die Szene in chronologische Folge zum Threnos, der die Station am Karfreitag illustriert, und zum Anapeson, der den Karsamstag verbildlicht. Die oberste Zone im Norden wird nach der Lazaruserweckung mit der Chairete-Szene sowie der Anastasis vervollständigt.

1362 Zu dieser Szene: Kalokyris 1957, 102; Sachs 1970, 458–64; Karapidakis 1985, 149–55; Spatharakis 1999, 321; Gavrilović 2007, 399–402; Mantas 2010, 394, Abb. 108; Mantas 2012, 132–35.

1363 Spatharakis 2010, 305–06; Borboudakis 2013/14, 107; Tsamakda 2012, 208–10.

1364 Es ist anzunehmen, dass Romanos Melodos seinen Hymnos *Auf die zehn Jungfrauen* für diesen Festtag geschrieben hat. Krueger 2014, 31–33. Zum Text: Koder 2006, Hymnos 36. Zum Gleichnis: Mantas 2010, 146, 394; Mantas 2012, 131–41. Es gibt auch einen Taufzusammenhang, da die Prozession der klugen Jungfrauen von Gregor von Nazianz mit den Neophythen verglichen wurde. S. Gregorius Theologus, Oatio XL, 47. In *Sanctum Baptisma*, PG 36, col. 426BC. Edition: Moerschini 2000, 977.

Die Einzelbilder und ihre Relationen enthüllen ein komplexes programmatisches Gefüge, welches die enge Verbindung zwischen der Malerei und der Liturgie präzisiert. Diese resultiert aus der Bindung des Bildprogramms an den rituellen Funktionsraum der Kirche. Die Einzelbilder visualisieren einerseits konkrete Elemente des Ritus, und artikulieren andererseits aufgrund ihrer Lokalisierung dessen Perzeption. So entsteht über den Raum hinweg eine dramatische Spannung zwischen der Kreuzigung und dem Anapeson, der die Grabesruhe antizipiert. Simultan fügt er sich zusammen mit der Parabel der Jungfrauen und dem Threnos in die rituelle Narration zwischen Gründonnerstag und Ostersonntag ein. Die Lesbarkeit der Bilder auf mehreren Ebenen ermöglicht einen komplexen Ausstattungszusammenhang und mannigfache Rezeptionsmöglichkeiten. Der Fokus liegt dabei auf dem in der Kirche gefeierten Ritus – dem *Epitaphios Threnos* –, der mit den Spannungselementen zwischen Geburt und Passion agiert. Diese Kommunikation ist in der Nord-Südachse nachzuvollziehen. Im Süden ist die Inkarnation mit den Geburtsszenen und der Hypapante veranschaulicht. Zugleich wird im Ritus des *Epitaphios Threnos* Bezug auf die Prophezeiung des Simeon genommen. In den Matines der Liturgie für das Hochfest der Präsentation im Tempel wird eine Stelle aus dem Kontakion von Kosmas verlesen, welche auch ein Teil des Karsamstagssoffiziums ist.¹³⁶⁵

Dem Christus Anapeson wurde in der hohen Mitte der Apsisstirnseite ein grosser Platz zugestanden (Abb. 119).

Christus liegt aufrecht den Kopf auf seinen rechten Arm gestützt, den Blick nach links gerichtet. Hinter seinem Kopf ist ein Kreuznimbus auszumachen, die Augen sind geöffnet. Die Kleidung dagegen ist nicht sicher zu bestimmen. Vermutet wird ein lang- und weitärmeliges weisses Gewand mit einem dekorativen Saum und Bruststeinsatz. Rechts oberhalb von Christus sind noch einige Buchstaben der Inschrift zu erkennen:

Ο ΑΝΑΠ..ΟΝ.

Christus wird von zwei Figuren flankiert. Auf der linken Seite – rechts von Christus – ist ein Engel zu erkennen, der sich mit verhüllten Händen und geneigtem Haupt Christus zuwendet. In seinen mit einem weissen Tuch verhüllten Händen hält er ein Kreuz. Die zweite Figur auf der anderen Seite ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands schwieriger zu identifizieren, da sie aber das Haupt nicht verhüllt hat, wird es sich – vergleichbar mit der Panteleimonkirche im gleichen Dorf (Abb. 39) – um einen zweiten Engel handeln.

Das Bildprogramm dieser kleinen, ländlichen Kirche wird von Devotionsbilder sowie von zahlreichen Hinweisen auf den zeitgenössischen Ritus bestimmt, die den orthodoxen Glauben hervorheben. Der liturgische Realismus zeigt sich in erster Linie auch darin, dass der Anapeson gut sichtbar zentral und als Pendant über den Raum hinweg zur Kreuzigung als Motiv der Auferweckung platziert wird, und sich simultan in die Folge der Visualisierung der Passion integriert, welche mit dem Ritus des *Epitaphios Threnos*, auf welchen im Programm mannigfach verwiesen wird, in der Kirche imitiert wird.

6.6.7 Kroustas, Johannes der Evangelist, Meramvellos, Lasithi (1347/48)

Die Kirche befindet sich 2,7 km ausserhalb des Bergdorfes Kroustas in der Nähe von Kritsa. Um die Kirche sind zwar Ruinen von Gebäuden erhalten, über eine Klosteranlage ist aber nichts bekannt. Beim Katholikon handelt es sich um einen einschiffigen, rechteckigen Raum (6,07 m x 2,90 m) mit einem Satteldach, einer halbrund nach Osten abschliessenden Apsis und einer gestuften Nische aussen über dem westlichen Eingang. Das Innere, überwölbt von einer leicht zu-

¹³⁶⁵ Cosmas Hierosolymitanus, Hymni, PG 98, col. 511. Maguire 1980/81, 268; Weyl Carr 1993/94, 244–45.

gespitzten Tonne, zeigt eine originale Steinikonostasis.¹³⁶⁶ Aussergewöhnlicherweise ist die Ikonostasis als Mauer bis an das Gewölbe geführt und trennt den Naos damit in zwei klar abgegrenzte, geschlossene Kompartimente.¹³⁶⁷ Die vollständige architektonische Isolation des Bemabereichs ist auf Kreta nur mit der Panagia Kera in Chromonastiri, Rethymno, zu vergleichen.¹³⁶⁸

Die beinahe intakte Stifterinschrift an der Westwand der Kirche informiert, dass die Kirche von Ioannis Klontzias, seiner Frau Maria und deren Kindern 6856 in der ersten Indikation (1347/48) erbaut und ausgemalt wurde.¹³⁶⁹ Der Stil um und ab der Mitte des 14. Jhs. zeichnet sich durch vielfigurige Szenen und eine raumhafte, aufwendige Hintergrundausgestaltung aus.¹³⁷⁰ Die kompakten Kompositionen sind vom Streben nach Expressivität in Gestik und Haltung der Figuren geprägt. Indikatoren sind zudem die sorgfältig ausgearbeiteten, fein gemalten Gesichter und die Körperlichkeit der Figuren sowie die akzentuierte Draperie. Viele Details bereichern die Gewänder und die Architekturornamentik.

Der Malereizyklus hat sich fast vollständig erhalten. In der Apsiskonche ist der Christus Pantokrator mit einem offenen Codex – auf dem Joh. 8:12 zu lesen ist – zusammen mit der fürbittenden Theotokos und Johannes in einer Deesiskomposition dargestellt (3, Abb. 120).

Darüber, wiederum an der Apsisstirnwand, befindet sich die Anapesonszene (1, Abb. 23).¹³⁷¹ An den Seiten der Ostwand ist die Verkündigung (2, 4) angebracht und in der untersten Zone die Diakone Stephanos (5) und Romanos (11). Auf der Apsiswand unter der Deesis (3) wenden sich Nikolaos (6), Johannes Chrysostomos (7), Basil (9) und Gregor von Nazianz (10) in Polystavria gekleidet und mit offenen Buchrollen in den Händen dem zentralen, rot gedeckten Altar (8) zu. Standardmässig zitiert der Text auf den Rotuli von Johannes Chrysostomos das Gebet der Prothesis und jener von Basil den Cherubikos Hymnos.¹³⁷² Nikolaos (6) präsentiert das Gebet, welches hinter dem Ambo gesprochen wird, und Gregor jenes der Epiphonesis.¹³⁷³ Auf dem Altar befindet sich eine Patene mit einem Asteriskos und ein Kelch. Darüber gibt es eine kleine, runde Fensteröffnung. Auf



120 Kroustas, Johannes der Evangelist. Apsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lassithi).

1366 Die originale Ikonostasis in Kroustas ist bedeutend, nicht nur weil auf Kreta nur sehr wenige überdauert haben, sondern auch, weil ihre Malereien gut erhalten sind (Abb. 121–23). Spatharakis 2001, 95. Ein weiteres Beispiel für eine originale Steinikonostasis befindet sich in der Kirche des Erzengels Michael in Sarakina: Tsamakda 2012, Abb. 90. Auch in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 100) sowie in der Panagia in Lampini lassen die Reste auf ein originales Steintemplon schliessen.

1367 Mailis 2020, 117–19.

1368 Spatharakis 1999, 101–11; Mailis 2020, 119. Die archäologische Transformation und die Ausschmückung datieren an das Ende des 14. Jhs.

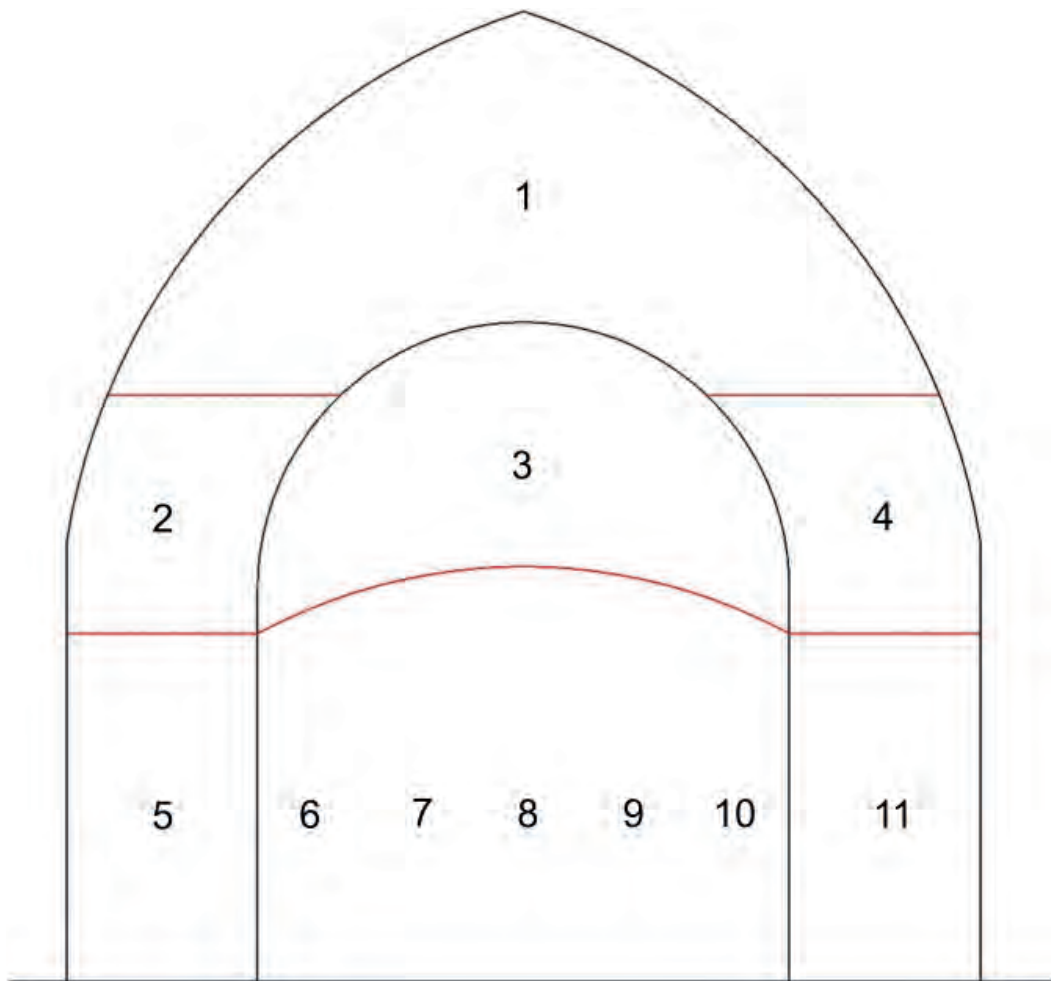
1369 Gerola 1932, 534, n. 34 (mit einer Reproduktion der Inschrift); Gerola 1934/35, 197, n. 571; Borboudakis 1969, 439–40, Taf. 446 (zu den Restaurierungsarbeiten); Spatharakis 2001, 95. Die Kirche wurde 2010 renoviert und die Malereien wurden gereinigt.

1370 Bissinger 1990, 1125; Bissinger 1995, 151–52, n. 115, Abb. 116–7; Tsamakda 2012, 237–39.

1371 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 436–38, Abb. 120–21, 412; Maderakis 2000, 20, 49, 60, 108; Spatharakis 2001, 94–95.

1372 Babić/Walter 1976, 279.

1373 Babić/Walter 1976, 272.



1: Christus Anapeson zwischen einem Engel und der Theotokos (Abb. 23, 120)
 2: Erzengel Gabriel (Verkündigung, Abb. 23, 120)
 3: Deesis (Abb. 120)
 4: Muttergottes (Verkündigung)
 5: Hl. Stephanos, Diakon

6: Hl. Nikolaos
 7: Hl. Johannes Chrysostomos (Abb. 120)
 8: Altar (Abb. 120)
 9: Hl. Basil der Grosse (Abb. 120)
 10: Hl. Gregor von Nazianz (Abb. 120)
 11: Hl. Romanos Melodos, Diakon

dem Tonnengewölbe im Bema ist die Himmelfahrt platziert (Abb. 121).

Im Zenit wird die Mandorla mit Christus Pantokrator von vier Engeln in den Himmel getragen. Die Theotokos steht frontal auf einem Suppedaneum inmitten einer Apostelgruppe und eines Engels auf der Nordseite des Gewölbes, wie dies in den kretischen Freskenmalereien üblich ist.¹³⁷⁴ An den Seitenwänden darunter stehen jeweils drei weitere Bischöfe. Im Norden handelt es sich um den Hl. Cyprian, den Hl. Eleutherios¹³⁷⁵ und den Hl. Kyrill von Alexandria und im Süden neben zwei unidentifizierbaren Bischöfen um den Hl. Athanasios von Alexandria.

Auf der Westwand des östlichen Kompartiments, also auf der steinernen Ikonostasis, flankieren jeweils zwei weitere Heilige den Durchgang zum westlichen Teil der Kirche: im Norden der Prophet Elija¹³⁷⁶ und der Hl. Spyridon, im Süden der Hl. Johannes Eleëmon und der Hl. Antonios. In der Lünette darüber ist an den Rändern ein weiterer Bischof als Brustbild aufgenommen, wobei derjenige im Süden unbekannt ist. Im Norden handelt es sich um den Hl. Hermolaos, der, wie bereits weiter oben ausgeführt, in der kretischen Kunst mit dem Omophorion ausgestattet wird, obwohl er kein Bischof war. In der Mitte, das kleine Fenster einrahmend, stehen die beiden alttestamentlichen Könige Salomon und David (Abb. 122).¹³⁷⁷

In den Händen halten sie je eine offene Buchrolle. Auf derjenigen von Salomon steht der Psalm 71(72):6 und auf derjenigen von David der Psalm 44(45):1. Das Malerhandbuch von Dionysios von Fournä empfiehlt, diesen Psalm David auf den Rotulus zu schreiben, um mit dem Verweis auf Jakob seine Prophezeiung der Geburt erkenntlich zu machen, die auf der anderen Seite der Wand abgebildet ist.¹³⁷⁸

Im westlichen Kompartiment bzw. im Naos werden die Seitenwände von weiteren stehenden Heiligen eingenommen, wobei weibliche auf der Nord- und männliche auf der Südwand erscheinen. Im Norden



121 Kroustas, Johannes der Evangelist. Bema, Bogen, Himmelfahrt Christi. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).



122 Kroustas, Johannes der Evangelist. Bema, Westwand, David und Salomon. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1374 Kalokyris 1957, 79–84; Spatharakis 1999, 305–06; Tsamakda 2012, 161–63.

1375 Beim späteren Einbau der Prothesisnische wurde keine Rücksicht auf die stehende Figur des Eleutherios genommen.

1376 Die Namensbeischrift lautet Ηλιού, wie er sporadisch genannt wird.

1377 Spatharakis 2001, 94–95. Zur Darstellung der beiden alttestamentlichen Könige auf Kreta: Tsamakda 2012, 221–22.

1378 *Hermeneia*, § 77. Hetherington 1981, 28. Dieser Text erscheint verhältnismässig oft auf dem Rotulus von David, etwa in der Georgskirche in Kurbinovo (1191) oder in der Kirche Panagia tou Arakos in Lagoudera (1192). Gravgaard 1979, 28–29; Hadermann-Misguich 1975, 198–99; Winfield 2003, 140, Abb. 69. Der Psalm kommt aber auch besonders in den kretischen Kirchen häufig vor, wie z. B. in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) und in der Panagiakirche in Malles. Psalm 44(45):1: "Du, mein König und mein Gott. Du bist es, der Jakob den Sieg verleih".



123 Kroustas, Johannes der Evangelist. Naos, Ostwand, Geburt Christi. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Latsithi).

handelt es sich um Marina, Paraskevi, Barbara, Katharina und Ioulita und im Süden um Mamas, Theodor Stratilatis, Demetrios – alle drei stehend – und den reitenden Hl. Georg. Darüber ist ein Medaillonfries mit jeweils sechs Heiligenporträts mit derselben Geschlechteraufteilung pro Seite angebracht. Im Süden sind dies Eugenia, Irene, Anastasia, Kyriaki, Photini und Euphemia und im Norden neben den drei Ärzteheiligen Panteleimon, Damianos und Kosmas die beiden Soldaten Menas und Nikitas.¹³⁷⁹ Auf der Ostwand haben auf jeder Seite den Eingang zum Bema flankierend jeweils zwei weitere stehende Heiligenfiguren Platz: im Norden der Märtyrer Kyrikos und der Kirchenpatron Johannes der Evangelist sowie im Süden Christus und die Gottesmutter – die beiden letzteren allerdings in einer Übermalung von 1910.¹³⁸⁰

Der christologische Zyklus mit sechs Szenen beginnt auf dem östlichen Giebfeld der Ikonostasis mit der Darstellung der Geburt (Abb. 123).¹³⁸¹

In dieser Komposition fällt die rare Wiedergabe der Theotokos Galaktotrophousa auf, die den Akzent noch verstärkt auf die menschliche Rolle der Mutter-

gottes bei der Inkarnation legt.¹³⁸² Aufgrund des zentralen Fensters wird die Theotokos mit dem Kind auf die rechte Seite der Lünette transferiert, links kommen die drei Magier, die die drei verschiedenen Alter repräsentieren, als Pendant hinzu. Unter dem Fenster ist Josef mit einem älteren Hirten dargestellt, über ihnen sitzt der junge Hirte mit der Flöte. Die Landschaft, die von vielen Schafen belebt wird, wird nach oben mit einem Gebirge abgeschlossen, hinter dem vier Engel erscheinen. Aus dem Zenit erreicht der göttliche Strahl die Krippe. Ebenfalls hervorzuheben sind die zahlreichen Details etwa in den Gewändern der Magier oder der Hebammen, die in der rechten unteren Ecke das erste Bad vorbereiten. Eine von ihnen besitzt Ohrschmuck. Die Geburt Christi wurde in der Panagia Kera in Chromonastirion an einem ähnlichen Standort wie in Kroustas angebracht.¹³⁸³ Die Konzentration auf das ikonographische Thema der Geburt Christi an diesem Standort, mit deutlichen Bezügen zur Prothesis, schuf wahrscheinlich die Atmosphäre einer Höhlenkirche und unterstrich damit den mystischen Charakter der Liturgie.

Auf dem Tonnengewölbe wurden in vier identischen, rechteckigen Panels vier christologische Szenen dargestellt, so im Südosten die Darbringung im Tempel. Das Geschehen wird von einer Mauer mit zwei Gebäuden und dem zentralen Altar mit Ziborium bestimmt. Rechts hinter

1379 Die Darstellungen der Hl. Euphemia und Eugenia sind relativ selten.

1380 Mailis 2020, 117.

1381 Spatharakis 2001, 95, Abb. 85. Mailis verbindet diese spezifische Lokalisierung mit der Referenz der Szene zum Prothesisritus entsprechend dem liturgischen Kommentar von Germanos († 733), der die Prothesisnische mit der Höhle der Geburt konnektiert, Mailis 2020, 118. Zum Kommentar: S. Germanus Archiepiscopus, *Ἱστορία Ἐκκλησιαστικῆ καὶ μυστικῆ θεωρίας*, PG 98, col. 388. Für den Text: Bornert 1966, 135–42; Mango 1972, 141–43. Zur Interpretation: Schulz 1980, 121; Taft 1980/81, 45–75; Meyendorff 1985, 58, 84; Maguire 1994, 104; Altripp 2002, 33; Ray 2018, 85–87.

1382 Ausser in der Johanneskirche in Kroustas wird in der Geburtsszene die stillende Gottesmutter noch in der Hagios Nikolaos tes Stegis in Kakopetria und in der Omorphi Ekklesia in Aigina (1289) gezeigt. Foskolu 2005, 251–52, Abb. 21.1. Im Narthex des Patriarchats von Peć, welcher kurz vor 1337 unter dem Erzbischof Danilo II. gebaut und ausgeschmückt wurde, thront die stillende Gottesmutter zwischen zwei Engeln: Petković 2009, 33–37. Zur Ikonographie dieses Typus: Hamann-Mac Lean 1976, 89–93; Cutler 1987a, 335–50. Zu späteren kretischen Beispielen, insbesondere zu Ikonen und ohne die Johanneskirche in Kroustas zu besprechen: Leontakianakou 2019, 325–42.

1383 Spatharakis 1999, Abb. 99.

der Mauer schaut der Oberkörper von Hanna hervor, in der Linken hält sie einen offenen Rotulus mit der Prophezeiung. Während der architektonische Hintergrund den kretischen Standards entspricht, ist die Darstellungsweise der Hanna hinter der Mauer ein Unikum.¹³⁸⁴ Unter ihr erwartet Simeon mit offenen Armen das Kind, das von der von links herantretenden Maria dargebracht wird. Hinter ihr geht Josef. In der nächsten Szene im Westen auf dem Südstreifen erweckt Christus, der in der Mitte mit ausgestreckter Rechten steht, Lazarus. Christus wird von einer Gruppe von fünf Aposteln begleitet, von denen zum Teil nur der Nimbus zu erkennen ist. Vor Christus knien die beiden Schwestern von Lazarus, der etwas höher als Christus am rechten Rand als Mumie aus dem Steingrab tritt. Hinter ihm stehen dicht gedrängt mehrere Figuren, wobei der Kopf einer männlichen hinter dem Grabbau aus dem Gestein zu schauen scheint. In der Mitte im oberen Teil ist in einer Bergkuppe eine rote, quadratische, mit vier Türmen befestigte Stadt dargestellt. Auch bei der nächsten Szene, beim Einzug nach Jerusalem im östlichen Feld auf der Nordseite, wird die rechte Hälfte des Feldes von einer reichen Stadtarchitektur eingenommen, vor welcher eine Menschenmenge versammelt ist. Links davon erhebt sich ein Fels und dazwischen wächst ein Baum, auf den ein Kind klettert. Von links reitet Christus im Damensitz auf einem Esel in Richtung Stadt. Er blickt zurück zu einer Gruppe Aposteln, die ihm folgen. Das letzte Feld weiter östlich nimmt schliesslich die Darstellung der Frauen am Grab ein, welche häufig in den kretischen Kirchen vorkommt.¹³⁸⁵ Rechts sitzt auf einem quadratischen Stein ein weiss gewandeter Engel, der auf das Leichentuch neben ihm weist. Darunter kauern vier schlafende Soldaten in voller Rüstung. Drei trauernde Frauen nähern sich dem Engel, wobei die mittlere die letzte umarmt, welche ein Salbgefäss mit sich führt. Das Motiv der Umarmung kommt auch in anderen kretischen Kirchen vor und versinnbildlicht die in den Evangelien genannte Angst der Frauen.¹³⁸⁶ Die erste Frau, inschriftlich als Maria bezeichnet, hat die Hände gefaltet. Den Hintergrund bildet eine Felsenlandschaft mit einzelnen Sträuchern.

Der Zyklus endet schliesslich auf der Westwand, auf deren Tympanon die Kreuzigung abgebildet wurde (Abb. 33). Eine niedrige Architektur – die Mauer von Jerusalem – bildet die Kulisse der symmetrischen Darstellung. Genau im Zentrum ist das grosse Kreuz dargestellt und über dem rechten und linken Querbalken die Personifikationen von Tag und Nacht. Christi Körper ist gebeugt, sein Kopf liegt auf der rechten Schulter. Rechts von ihm trauert Johannes, dahinter stehen der Centurio mit erhobenem rechtem Arm und am äusseren rechten Bildrand ein weiterer Soldat, beide mit Schilden. Das Pendant zu diesen Figuren bilden die Muttergottes, die ihre Hände flehentlich zu ihrem Sohn erhoben hat, und zwei weitere Frauen. Die hinterste streckt beide Arme zu Christus aus. Das Programm ist auf eine betonte Intervisualität ausgelegt: Die beiden Hauptthemen der orthodoxen Doktrin – Geburt und Tod – erfasst der Betrachter über den Raum hinweg als emotionalen Höhepunkt (Abb. 33, 123).

Südlich der Eingangstüre steht der Erzengel Michael und nördlich sind die bereits genannte Stifterinschrift sowie darunter in drei Registern drei Strafszenen platziert, wobei die Darstellung des Jüngsten Gerichts fehlt.¹³⁸⁷ In den beiden oberen rot eingerahmten Streifen befinden sich vor einem weissen Hintergrund nackte, an einem Hacken aufgehängte Verdammte, die jeweils von einer roten und einer schwarzen Schlange eingewickelt und gebissen werden.

1384 Vereinzelt erscheint sie hinter Simeon auf einem höheren Niveau, wie etwa in der Johanneskirche in Selli (1411): Spatharakis 1999, 237–39. Hanna hinter einer Mauer ist zwar selten, aber das Motiv kommt auch in anderen Bildzusammenhängen vor, vgl. etwa die beiden alttestamentliche Könige mit offenen Rotuli hinter einer Mauer bei der Verkündigung an Maria in der Pantanassa in Mistra. Aspra-Bardabakè/Emmanouël 2005, 91–95, Abb. 39.

1385 Tsamakda 2012, 165–66.

1386 Spatharakis 1999, 303.

1387 Maderakis 1981, 69, Abb. 31a; Tsamakda 2012, 205–08; Lymberopoulou 2020, 117–90; Lymberopoulou/Duits 2020, 813–16. In kretischen Freskenprogrammen erscheinen Strafszenen wie die Hölle auch unabhängig von der Darstellung des Jüngsten Gerichts.

Die Attribute illustrieren ihre Vergehen, welche auch in den Legenden thematisiert werden.¹³⁸⁸ Im untersten Register charakterisieren die Würmer auf dunklem Hintergrund den Wurm, der nach Markus 9:49 niemals schläft, und visualisieren damit die Hölle.¹³⁸⁹

Wenngleich für den Anapeson der Anbringungsort an der Apsisstirnseite auf Kreta öfters auftritt, erstaunt der grosse Platz, der für dieses Thema in dieser Kirche reserviert ist (Abb. 120). In der Mitte ruht Christus Emmanuel auf einer dunkelroten Matratze gebettet, welche am oberen sowie am unteren Ende zugeschnürt ist (Abb. 23). Christus stützt mit seinem rechten, gebeugten Arm seinen etwas nach rechts gedrehten Kopf, dennoch ist der Blick auf den Betrachter gerichtet. Ein goldener Heiligenschein umgibt den Kopf mit den kurzen braunen Haaren. Geleitet ist Christus in einen weissen, kurzärmeligen und reich mit kleinen, braunen Kreuzen verzierten Chiton. Ein dunkelblaues Himation bedeckt seinen Unterkörper und lässt nur die nackten Füsse hervorschauen. Um seinen Bauch sowie über seine Schultern ist ein hellblaues Band gespannt. Dieses sollte wohl auf das Priestertum Christi anspielen, könnte aber gleichzeitig auch ein Signum für die königliche Abstammung Christi sein, da David meist mit einem Stoffband gegürtet ist.¹³⁹⁰ Links von Christus nähert sich die beinahe im Profil und gebeugt dargestellte Theotokos, die mit ihrer linken Hand ihre linke Wange berührt und die offene rechte ihrem Sohn entgegenstreckt. Sie trägt eine pastellrote Tunika und ein bräunliches Maphorion. Ihre roten Schuhe sind mit drei weissen Punkten und zwei weissen Strichen dekoriert. Als Pendant zur Theotokos vollzieht auf der gegenüberliegenden Seite von Christus ein Engel einen breiten, hüpfenden Ausfallschritt in die Mitte. Dabei steht er auf dem linken Bein auf den Zehenspitzen und die Sohle ist zu sehen. Der Blick des Engels konzentriert sich auf die rote Vase, die er mit beiden Händen über seinem Kopf präsentiert. Diese enthält ein mit einem Lorbeerkranz geschmücktes Kreuz, eine Lanze sowie den Rohrstab mit Schwamm. Die Kleider des Engels sowie seine Flügel sind in verschiedenen Rottönen gehalten. Erstaunlich ist der Hintergrund des Bildes. Im unteren Teil ist dies eine mit roten und weissen Blumensträuchern übersäte Wiese. Darüber ist eine mit zwei Ornamentstreifen dekorierte Mauer gemalt, die eine rechteckige, vergitterte Fensteröffnung zwischen der Theotokos und Christus und ein rundbogiges, ebenfalls mit Gittern versehenes Fenster hinter der Theotokos aufweist. Genau über Christus ist in der Mitte des obersten Mauerstreifens, der mit weissen Strichen feine vegetale Ornamentik aufzeigt, die Türe der Fassade eines einschiffigen Baus eingelassen. Dem Künstler ist es gelungen, auch die Seitenfassade mit einem Wandfenster und das rote Giebeldach aufzunehmen. Durch die Schrägstellung des Gebäudes wird eine räumliche Tiefe angestrebt. Während die Wiese eine paradiesische Atmosphäre impliziert, ist die architektonische Kulisse mit jener der Kreuzigungs-szene zu vergleichen und damit als Hinweis auf das himmlische Jerusalem aufzufassen. Beidseitig dieses Baus sind auf dunkelblauem Hintergrund Inschriften zu lesen. Links über dem Kopf der Theotokos MP ΘΥ und etwas tiefer den Bau einrahmend IC XC. Darüber, links neben dem Bau an der beschädigten Stelle, kann der erste Teil der Inschrift vermutet werden, die rechts mit den Buchstaben

...ΠΕCΩΝ

endet. Weitere Buchstaben einer Inschrift sind unter den Füßen der Theotokos sowie des Engels zu erkennen, sie gehören aber zur Verkündigung darunter:

O XAIPEΘCMOC.

¹³⁸⁸ Im oberen Register sind die Schwätzerin, der Viehdieb (kopfüber) sowie derjenige, der im Acker seines Nachbarn pflügt, und im unteren der Müller, die Frau, die ihre Kinder nicht stillt, und eine Frau, die falsch gewägt hat, abgebildet.

¹³⁸⁹ Lymberopoulou 2020, 163–65; Lymberopoulou/Duits 2020, 815–16, Abb. 134.

¹³⁹⁰ Siehe Kapitel 4.2.

Die Analyse der Einzelbilder und ihrer Relationen zeigt ein komplexes und mithin latent angelegtes programmatisches Konstrukt. Während die wichtigsten Ereignisse der Heilsgeschichte in den sechs Bildfeldern im Naos einen narrativen Charakter aufzeigen, implizieren die Szenen in der Achse (Anapeson, Geburt, Kreuzigung) zusätzlich die liturgische Realität. Die Platzierung im Kirchenraum sowie die vielfältige Lesbarkeit der Bilder ermöglichen eine Einbindung in den komplexen Ausstattungszusammenhang und die simultane Zugehörigkeit zu mehreren Programmelementen. Die Rhetorik der Antithese evoziert polyvalente Bedeutungen, wobei die Szenen zusätzlich mittels ikonographischer Motive und bekannter Bildformulare aufeinander bezogen werden. Der kleinste Nenner dieser Zusammenstellungen sind die während des Ritus akustisch wahrnehmbaren liturgischen Texte, die sich besonders auf den *Epitaphios Threnos* beziehen.

6.6.8 Ziros, Hagios Nikolaos, Seteia, Lasithi (Mitte 14. Jh.)

Die kleine, tonnengewölbte Einraumkapelle ist mittels eines Gurtbogens in zwei Joche unterteilt (6,90 m x 10,20 m) und wird von einem Satteldach bedeckt. Im Osten ist eine halbkreisförmige, niedrigere Apsis vorgelagert.

Der Eingang – ein rechteckiges Portal mit darüberliegender Bogennische und reicher Profilierung sowie Kreuzreliefs auf dem Türsturz – befindet sich im westlichen Teil der Südmauer, da die Kirche an einem Hang gebaut ist.¹³⁹¹

Die Malereien, die unterschiedlich gut erhalten sind, weisen eine hohe stilistische Qualität auf. Charakteristisch sind die vielfigurigen Szenen, die breite Farbpalette sowie die ausgewogene Proportionierung der voluminösen Körper. Die Gesichter sind mittels feiner Striche emotional akzentuiert und die Figuren führen zumeist eine expressive Gestik aus.¹³⁹² Auffallend sind zudem die detaillierte Ornamentik auf den Objekten und Tüchern. Diese Indizien lassen eine Datierung um die Mitte des 14. Jhs. annehmen. Aufgrund der stilistisch sowie ikonographischen Parallelen könnte es sich um denselben Maler handeln, der in der Johanneskirche in Kroustas gearbeitet hat. Obschon in Ziros die erhaltene Malschicht homogen ist, lässt sich an einigen Stellen zweifelsfrei nachweisen, dass sich darunter eine erste Malschicht befindet.

Die Ausmalung des westlichen Joches ist verloren gegangen und heute weiss übertüncht.¹³⁹³ Das östliche Joch wurde mittels eines steinernen Bogens in zwei Kompartimente eingeteilt. Diesem offenen Bogen, der etwa die gleiche Masse wie die Apsisstirnseite hat und original als Ikonostasis funktionierte, wurde neuzeitlich eine hölzerne, erst kürzlich wieder abmontierte Ikonostasis vorgelagert, die Schäden an den Seitenwänden hinterlassen hat.¹³⁹⁴ Dort ist im Zenit ein Mandylion (26) abgebildet, welches von den Protagonisten der Verkündigung flankiert wird (27).

Die Apsis weist eine komplexe, dreigeteilte Ausschmückung auf (Abb. 124).



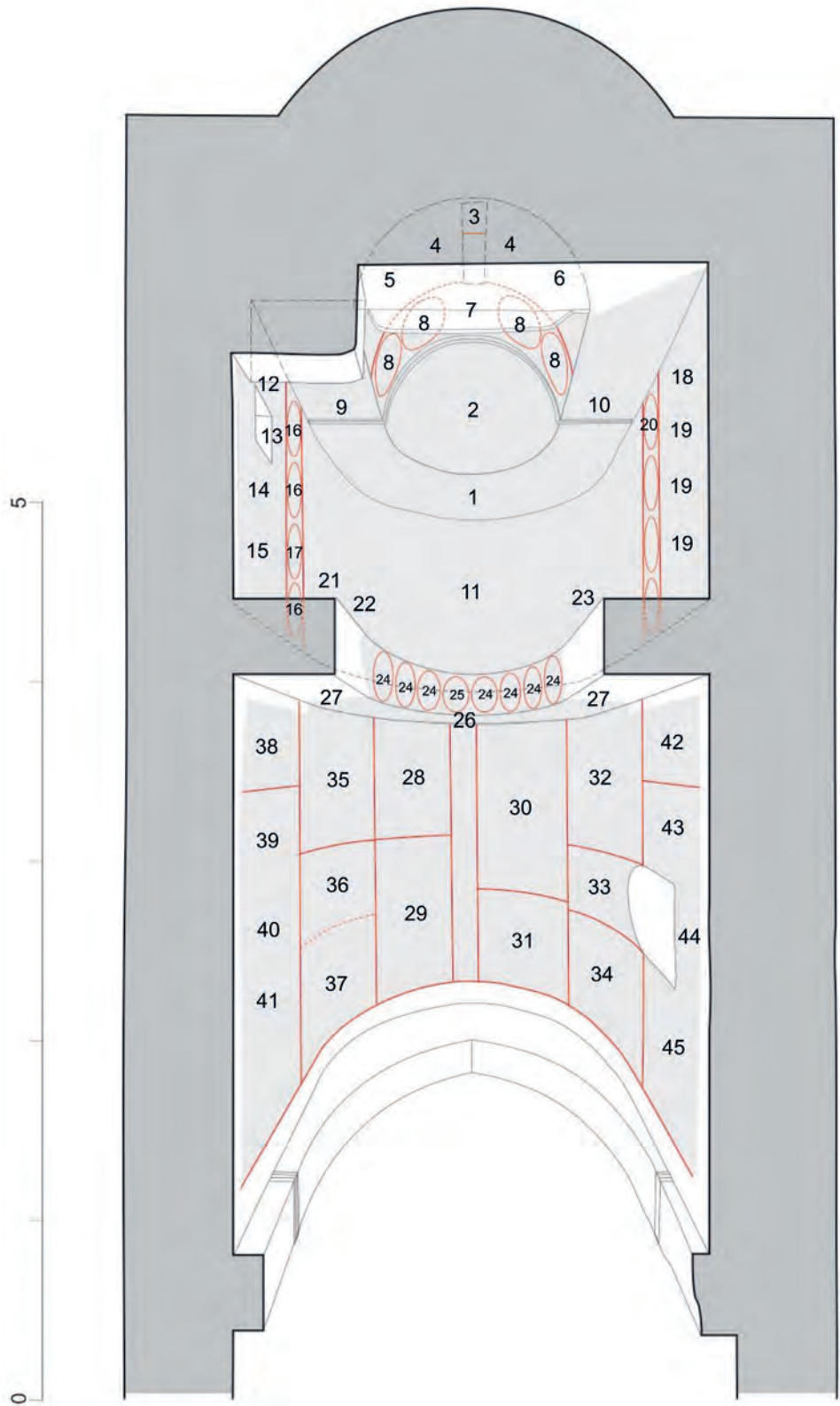
124 Ziros, Hagios Nikolaos. Apsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1391 Der Türsturz ist mit einem plastischen Kreuz in einem Kranz zwischen zwei Blüten dekoriert.

1392 Bissinger 1990, 1125; Bissinger 1995, 151–52, n. 115, Abb. 116–17; Tsamakda 2012, 237–39.

1393 Es könnte aber auch gut möglich sein, dass das Portal wie auch das westliche Joch erst im 15. oder 16. Jh. angebaut wurden.

1394 Der steinerne Bogen ist zwar nicht geschlossen, dennoch separiert er das Bema eindeutig vom Naos.



Plan 14: Ziros, Hagios Nikolaos, Seteia, Lasithi (Mitte 14. Jh.). Georgios Fouteris.

- 1: Christus Anapeson (Abb. 124, 127)
- 2: Deesis (Abb. 124, 127)
- 3: Melismos (Abb. 124)
- 4: Engel-Diakon (Abb. 124)
- 5: Hl. Johannes Chrysostomos (Abb. 124)
- 6: Hl. Basil der Grosse (Abb. 124)
- 7: Seraph (Abb. 124)
- 8: Engel (Medaillon, Abb. 124)
- 9: Hl. Stephanos, Diakon (Abb. 124)
- 10: Hl. Romanos Melodos, Diakon (Abb. 124)
- 11: Himmelfahrt Christi (Abb. 127)
- 12: Hl. Spyridon
- 13: Bärtiger Heiliger
- 14: Hl. Blasius (Abb. 125)
- 15: Hl. Kyrill von Alexandria (Abb. 125)
- 16: Hl. Bischof (Medaillon, Abb. 125)
- 17: Hl. Petrus von Alexandria (Abb. 125)
- 18: Hl. Athanasios (Abb. 125)
- 19: stehender Bischof
- 20: Hl. Hermolaos
- 21: Hl. Antonius (Abb. 125)
- 22: David (Abb. 125)
- 23: Elija
- 24: Heiliger (Medaillon)
- 25: Hl. Menas (Medaillon)
- 26: Mandylion
- 27: Verkündigung
- 28: Kreuzigung (Abb. 126)
- 29: Erweckung des Lazarus (Abb. 126)
- 30: Geburt Christi
- 31: Präsentation im Tempel
- 32: Geburt vom Hl. Nikolaos
- 33: Konsekrationsszene
- 34: Seewunder
- 35: Der Hl. Nikolaos erscheint Konstantin (Abb. 126)
- 36: Der Hl. Nikolaos und die drei Generäle im Gefängnis (Abb. 126)
- 37: Hl. Nikolaos rettet die drei unschuldigen Soldaten (Abb. 126)
- 38: Hl. Nikolaos (Proskynetarion, Abb. 126)
- 39: Hl. Georg, reitend (Abb. 126)
- 40: Hl. Demetrios (Abb. 126)
- 41: Soldatenheiliger (Abb. 126)
- 42: Thronende Muttergottes mit Christuskind (Proskynetarion)
- 43: Stehende Heiligenfigur
- 44: Stehende Heiligenfigur
- 45: Hl. Mönch



125 Ziros, Hagios Nikolaos. Apsis, Nordwand und Bogen. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

In der Konche ist eine Deesis (2) dargestellt, bei der Christus ein geschlossenes Buch in der Linken hält. Die Theotokos sowie Johannes Prodomos sind je in einem Medaillon aufgenommen. Ein Medaillonfries mit vier Engeln (8) und ein mittig platzierter Seraph (7) trennt das unterste Register der Apsis ab. Dort wenden sich die beiden Kirchenväter Johannes Chrysostomos (5) und Basil (6) zum zentralen Melismos (3), der von zwei stehenden Engel-Diakon (4) bewacht wird. Auf einem Altar liegt der nackte Christusknabe in einer blauen Patene. Er hat einen Kreuznimbus, führt mit der Rechten einen Segensgestus aus und hält in der Linken einen geschlossenen Rotulus. Auf dem roten, an der Borde verzierten Altartuch finden sich weitere liturgische Objekte: ein Schwamm, der an einem Rohrstab befestigt ist, ein Kelch mit einem Löffel sowie eine Feder. Der unterste Bereich der Apsisstirnwand ist für die Diakone Stephanos (9) und Romanos (10) reserviert und auf dem oberen Teil erstreckt sich das Anapesonbild (1).¹³⁹⁵ Stephanos schwingt mit der rechten Hand ein Weihrauchfass und hält in der verhüllten linken eine eckige Pyxis. Dagegen präsentiert Romanos mit der rechten eine Kerze und in der linken eine Pyxis mit einem halbrunden Deckel.¹³⁹⁶

Im Tonnengewölbe des Bemajoches ist standardmässig die Himmelfahrt Christi (11) dargestellt. Maria steht frontal auf einem Suppedaneum im Zentrum auf der Nordseite des Gewölbes, begleitet von einer Apostelgruppe und einem Engel. Die Apostel auf der gegenüberliegenden Seite sowie Christus im Zenit sind stark beschädigt. Auf der Nordwand ist eine Prothesisnische eingelassen, über welcher die Büste eines bärtigen Heiligen (13) erscheint (Abb. 125). Drei stehende Bischöfe füllen den restlichen Platz der Nordwand aus, über ihnen sind vier Medaillons mit Büsten von Bischöfen platziert. Zu identifizieren sind unter den stehenden Bischöfen Kyrill (15) und Blasios (14) im Westen und der Hl. Spyridon im Osten neben der Prothesis (12). Im Medaillon über der Prothesis befindet sich das Porträt von Petrus von Alexandria (17).¹³⁹⁷

Dieselbe Struktur wird auf der Südwand übernommen: Über vier stehenden Bischöfen (19) sind vier Medaillons platziert. Im Osten sind der stehende Hl. Athanasios (18) und darüber im Medaillon der Hl. Hermolaos (20) zu erkennen. Analog zu einer Empfehlung im athonitischen Malerhandbuch erscheint er unter den Bischöfen, obwohl er nur Priester war.¹³⁹⁸

Auf der Westwand des östlichen Kompartiments, also auf der steinernen Ikonostasis, steht nördlich des Durchgangs ein Heiliger (21), dessen Text auf seinem offenen Rotulus noch einfach zu lesen ist (Abb. 125):

1395 Das übliche Thema der Verkündigung fehlt an der Apsisstirnwand, da es auf dem Ikonostasisbogen dargestellt ist.

1396 Dieselben Attribute tragen die beiden Diakone beispielsweise in der Georgskirche in Stavrochori (Abb. 147).

1397 Ähnlich erscheint der Heilige ebenfalls im Bema der Georgskirche in Stavrochori (Abb. 147), paläographisch gibt es allerdings Unterschiede. Zur Darstellung des Petrus von Alexandria in der kretischen Malerei: Borboudakis 2013/14, 108; Tsamakda 2012, 155–56.

1398 *Hermeneia*, § 162. Hetherington 1981, 59. Zum Hl. Hermolaos in der kretischen Kunst: Spatharakis 2010, 320–31; Spatharakis/Van Essenberg 2012, 270–71.

Εγώ ουκέτι φοβούμαι τον Θεόν, ἀλλ' ἀγαπῶ Αὐτόν.

Dieser Satz stammt aus einem Arophthegmata, das Antonios zugeschrieben wird (Ant. 32) und absolute Zuwendung zu Gott ausdrückt.¹³⁹⁹ Antonios gehört zu den häufigsten dargestellten Mönchsheiligen in den kretischen Kirchen. Sein Pendant auf der Südseite ist nicht erhalten. Über diesen beiden Heiligen ist jeweils ganzfigurig ein Prophet abgebildet, im Norden David (22) und im Süden Elija (23).¹⁴⁰⁰ Auf dem Rotulus von David ist der Psalm 44(45):1 noch gut zu lesen.

Der obere Teil weist eine ornamentale Verzierung auf. Die Laibung des Bogens ist mit acht Heiligenbüsten in Medaillons (24) verziert, wobei der Hl. Menas (25) auf der Nordseite nachweisbar ist.

Im Joch westlich des Bogens sind im Bodenstreifen verschiedene Heiligenfiguren aufgenommen. Im Norden säumt den Bogen die ikonenhafte Darstellung des Hl. Nikolaos mit zum Gebet erhobenen Händen unter einem roten Baldachin (Abb. 126).

Das besonders hervorgehobene Bildnis des Patrons funktioniert als Proskynetarion (38). Darauf folgt der reitenden Hl. Georg (39), sowie der frontal stehende Hl. Demetrios (40) und ein weiterer Militärheiliger (41). Auf der Südseite hat ein später eingebautes Fenster erheblichen Schaden angerichtet. Schwach zu erkennen ist im Osten – als Pendant zum Hl. Nikolaos – die thronende Muttergottes mit dem Christuskind, die ebenfalls als Proskynetarion zu verstehen ist (42). Die Identifikation der beiden folgenden, stehenden Heiligenfiguren ist nicht mehr möglich. Der Fries wird von einem Hl. Mönch abgeschlossen. Auf beiden Wänden sind im Streifen darüber je drei biographische Szenen des Hl. Nikolaos platziert (32–37). Der Vitazyklus beginnt im Osten der Südwand mit der Geburt (32), die direkt unter der Geburt Christi (30) positioniert ist. Über dem Fenster kann eine gebeugte Figur mit einer Schriftrolle erkannt werden, was auf eine Konsekrationsszene weist (33).¹⁴⁰¹ Die letzte Szene ist ein Seewunder (34).¹⁴⁰²

Gut zu erkennen sind auf der Nordwand die Erscheinung des Heiligen vor Konstantin (35) und die drei Generäle im Gefängnis (36) sowie, von der neuzeitlichen Ikonostasis beschädigt, die Szene wie Nikolaos die drei unschuldigen Soldaten vor dem Henker rettet (37, Abb. 126).¹⁴⁰³ Der Platz, der dem Patronatsheiligen trotz des reduzierten Programms eingeräumt wird, lässt vermuten, dass die Szenen spezifisch als Sinnbild für den Kampf und die Verteidigung des orthodoxen Glaubens gewählt wurden.¹⁴⁰⁴

Das Tonnengewölbe, welches im Zenit mit einem breiten, ornamentalen Streifen verziert ist, weist vier Felder auf. Am besten hat sich die Darstellung im Westen der Nordseite erhalten: die Erweckung des Lazarus (29, Abb. 126). Die beiden Schwestern knien vor Christus, die



126 Ziros, Hagios Nikolaos. Naos, Nordwand. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1399 «Ich fürchte Gott nicht mehr, sondern liebe ihn». Für den Hinweis danke ich Gregor Emmenegger.

1400 In der Johanneskirche in Kroustas sind die Standorte des Hl. Antonios sowie von David identisch. Anstatt Elija erscheint dort allerdings Salomon.

1401 Zur Ikonographie der drei unterschiedlichen Konsekrationsszenen (zum Diakon, Priester oder Bischof): Ševčenko 1983, 76–85.

1402 Zu den biographischen Szenen des Hl. Nikolaos auf Kreta: Spatharakis 1999, 332–34.

1403 Zu diesen Szenen: Ševčenko 1983, 109–26.

1404 Koukiaris 2004/05, 112–18.



127 Ziros, Hagios Nikolaos. Apsiskonche, Deesis, Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

vordere berührt sogar seine Füße. Christus wird von einer dicht gedrängten Apostelgruppe begleitet und von einem Gebäude umfassen. Rechts tritt der in Leinen eingewickelte Lazarus aus seinem Felsengrab, er wird begleitet von mindestens drei Figuren. Im Feld weiter östlich wurde die Kreuzigung (28) dargestellt (Abb. 126). Zu erkennen sind noch mindestens drei trauernde, hinaufblickende Frauen am linken Rand und das Kreuz, an dem Christus mit gebeugtem Körper und auf die rechte Schulter abgestütztem Kopf hängt. Über dem rechten Querbalken ist eine Scheibe auszumachen und darunter am rechten Rand ein Schild eines Soldaten. Auch auf dieser Seite standen mindestens drei weitere Figuren. Im westlichen Feld auf der Südseite des Bogens weisen die wenigen Reste eines zentralen Ziboriums sowie der Figuren von Maria und Josef auf die Präsentation im Tempel (31) hin. Vor dem Ziborium steht der Hohepriester Simeon. Im östlichen Feld auf der Südseite sind unter der Russchicht nur schemenhaft Reste des Esels hinter der Krippe oder, in der unteren rechten Ecke, der beiden Hebammen bei der Vorbereitung des ersten Bades

festzustellen. Dargestellt war hier die Geburt Christi (30). Neben der Verkündigung (27) auf der Ostseite des Bogens gehören die beiden Szenen auf dem südlichen Tonnengewölbe (Geburt und Hypapante) zur Kindheitsgeschichte. Die Lazaruserweckung (29) und die Kreuzigung (28) auf der Nordseite repräsentieren den Wunder- und den Passionszyklus als stellvertretende Darstellungen für Tod und Auferstehung. Wie in der Johanneskirche in Kroustas ist die Geburtsszene sinnträchtig der Kreuzigung gegenübergestellt (Abb. 33, 123). Nicht nur die grosse stilistische Ähnlichkeit mit Kroustas fällt auf, sondern auch eine enge konzeptionelle Verwandtschaft.¹⁴⁰⁵ Zudem sind den beiden Kirchen die steinerne Separation des Bemas und deren identischen Repräsentationen von David (Abb. 122, 125) sowie dem Hl. Antonios eigen.

Die Anapesondarstellung (1) nimmt in der Nikolaoskirche in Ziros wie bereits in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120) einen grossen Platz auf der Apsisstirnseite ein (Abb. 127).

Von dem im Zentrum gegen links liegenden Christusknaben sind vor allem noch die rote Matratze und das weisse Kleid zu erkennen. Zu Dreiecken angeordnete rote Punkte und vier schwarze Punkte, die um eine schwarze Kreislinie ein Kreuz bilden, dekorieren das Gewand. Nackte Beine schauen unter dem Stoff hervor. Im Hintergrund erhebt sich eine bräunliche Mauer mit einem mit Gittern verschlossenen, quadratischen Fenster. Die Hintergrundarchitektur füllt bis auf einen tiefen grünen Bodenstreifen das gesamte Feld aus. Auf der nördlichen Seite steht die Theotokos, links hinter ihr ist ein weiteres, aber rundbogiges Fenster mit Gitter in die Mauer eingelassen. Die Theotokos in Dreiviertelansicht trägt eine blaue Tunika, ein rotes Maphorion und rote, verzierte Schuhe, die verhüllten Hände hat sie zu ihrem Sohn ausgestreckt. Ihr gegenüber bewegt sich auf der südlichen Seite des Bogens ein Engel mit einem grossen Ausfallschritt hinauf zu Christus. Er trägt eine rote Tunika und ein blaues Pallium, mit dem er auch die Hände bedeckt. Was er in den Händen hielt, ist nicht mehr zu erkennen, auch ist sein Kopf verloren gegangen.¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰⁵ Es besteht allerdings ein Unterschied: Während die Geburt (Abb. 12) und die Kreuzigung (Abb. 33) in Kroustas einander dominant über den Raum hinweg gegenüberstehen, sind die beiden Szenen in Ziros in die benachbarten Bildstreifen eingereiht.

¹⁴⁰⁶ Die Komposition ist jener der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23) sehr ähnlich.

Wie in der Johanneskirche in Kroustas korrelieren auch in dieser Kirche die Bilder mit den liturgischen Texten. Für den Gläubigen sind über den Raum hinweg einerseits die Interdependenz von Wort und Bild sowie die Höhepunkte der Liturgie um die Geburt und den Tod Christi einfach zu fassen. Hinzu kommt eine prominente Erzählung des Patrons, der gerade auch ein Modell für den Kampf und die Verteidigung des orthodoxen Glaubens ist. Die im Bema visualisierten Momente haben die Menschwerdung Christi zum Thema.

6.6.9 Malles, Hagios Georgios, Ierapetra, Lasithi (Mitte 14. Jh.)

Die einschiffige Kirche in Hagios Georgios ausserhalb von Malles ist eine der seltenen Kirchen, welche das Nebeneinander byzantinischer und venezianischer Bauformen aus verschiedenen Jahrhunderten dokumentieren.¹⁴⁰⁷

Sie endet im Osten in einer zentralen Apsis, welche von zwei Schlitzfenstern durchbrochen wird. Die dreijochige Einraumkapelle verfügt über symmetrisch angeordnete Seitennischen.¹⁴⁰⁸ An der nördlichen Aussenwand korrespondieren Blendarkaden mit den drei Nischen des Innenraumes.¹⁴⁰⁹ Gallas konnte zeigen, dass die aktuelle Nordwand aufgrund ihrer tektonischen Arkadengliederung sowie die Apsis, deren Fundamente nördlich der heutigen Apsis zu finden sind, einem Sakralbau des 12. oder 13. Jhs. angehörten, der wahrscheinlich beim Erdbeben 1304 zerstört wurde. Im 14. Jh. wurde die grössere Kirche errichtet, wobei nun venezianische Architekturmotive auftreten.¹⁴¹⁰ Der Innenraum der Kirche des 14. Jhs. wurde höher gebaut und mit einem spitzförmigen Gewölbe überspannt, weswegen die breit angelegte Apsis aussen abgestuft ist. Zudem wurde die Kirche mit einem Altar für den lateinischen und einem Altar für den orthodoxen Priester ausgestattet. Dieses Nebeneinander der beiden Konfessionen lässt sich noch an weiteren Beispielen auf Kreta aufzeigen.¹⁴¹¹

In den vielfigurigen Szenen wird eine breite Farbpalette eingesetzt, der Landschafts- und Architekturhintergrund ist schlicht und die weniger voluminösen Körper schliessen sich zu einer Einheit zusammen. Die Köpfe sind mittels feiner Striche und gleichzeitig deutlichen Markierungen charakterisiert.¹⁴¹² Bissinger wie auch Gallas datieren den Grossteil der Malereien in die Mitte des 14. Jhs., es kommen aber zahlreiche Malphasen sowie auch Übermalungen vor.

In der Konche wird eine monumentale Büste des Pantokrators (1) von der stehenden Theotokos sowie dem stehenden Johannes dem Täufer flankiert. Der Grössenunterschied zwischen der Büste und den beiden stehenden Figuren ist frappierend. Im unteren Register wenden sich sechs zelebrierende Patriarchen einem zentralen, unter den Fenstern liegenden Melismos (2) zu.¹⁴¹³ Das nackte Christuskind liegt in einer ornamentierten Patene und unter einem Asteriskos. Daneben steht ein Kelch, über welchen ein rotes Poterokalymma drapiert ist. Der Altar wird von zwei Cherubinen bewacht. Jeder Kirchenvater wird mittels einer ungewöhnli-

1407 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 440–41, Plan 414.

1408 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 60–61.

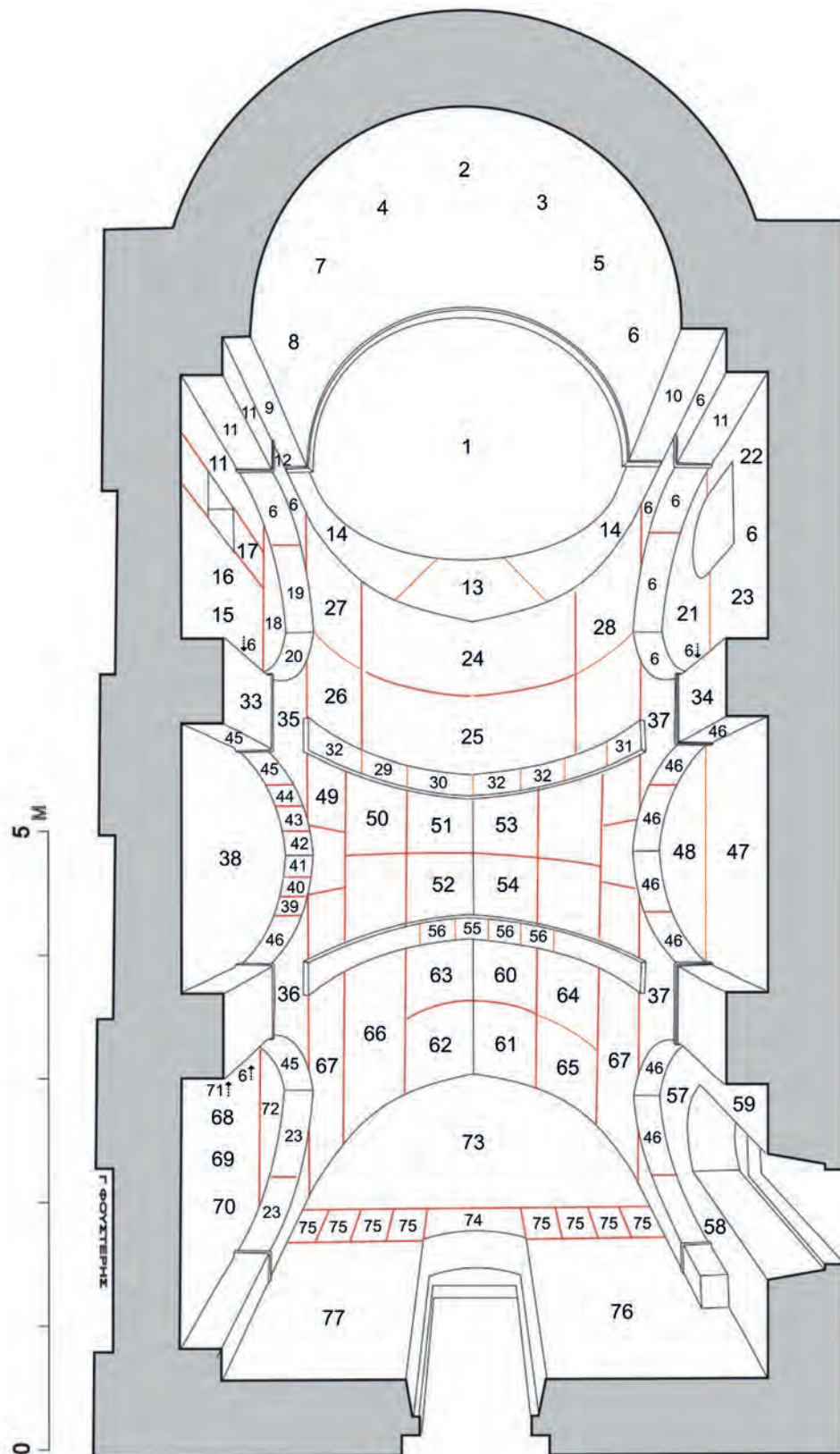
1409 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 440. Die Kirche wird als einziges kretisches Beispiel mit dieser Konstellation aufgelistet.

1410 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 440–41; Gratziou 2010, 81, 167. Die Kapelle im Norden wurde nicht wieder hergestellt.

1411 Gratziou 2009, 19–27; Gratziou 2010, 127–83; Mailis 2018, 183–204.

1412 Gerola 1934/35, n. 749; Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 442; Bissinger 1995, 140–41. Für Gallas sind die Malereien repräsentativ für die Ausbreitung der Makedonischen Schule auf der Insel.

1413 Im Zentrum flankieren Johannes Chrysostomos und Basil der Grosse den Melismos. Hinter Johannes können aufgrund der gut lesbaren Texte auf den Rotuli Gregor von Nyssa und Kyrill von Alexandria identifiziert werden. Allerdings ist es nicht möglich, die Texte der beiden Kirchenväter hinter Basil dem Grossen einem bestimmten Kirchenvater zuzuweisen (Gebet des zweiten Antiphon sowie Gebet der Erhebung des Brotes). Babić/Walter 1976, 271–72. Wahrscheinlich handelt es sich beim mittleren Kirchenvater auf der Südseite um den Hl. Nikolaos.



Plan 15: Malles, Hagios Georgios, Ierapetra, Lasithi (Mitte 14. Jh.). Georgios Fousteris.

- | | |
|--|---|
| 1: Deesis | 39: Hl. Georg Vita: im Gefängnis |
| 2: Melismos | 40: Hl. Georg Vita: Kratz-Martyrium |
| 3: Hl. Basil der Grosse | 41: Hl. Georg Vita: vor den Archonten |
| 4: Hl. Johannes Chrysostomos | 42: Hl. Georg Vita: Rad-Martyrium |
| 5: Hl. Nikolaos | 43: Hl. Georg Vita: Feuerofen |
| 6: Kirchenvater | 44: Hl. Georg Vita: Sieden |
| 7: Hl. Gregor von Nyssa (Abb. 128) | 45: Hl. Märtyrerin |
| 8: Hl. Kyrill von Alexandria (Abb. 128) | 46: Heiliger |
| 9: Hl. Stephanos, Diakon (?) | 47: Koimesis |
| 10: Hl. Romanos Melodos, Diakon | 48: Opferung Isaaks (?) |
| 11: Diakon | 49: Joachim und Anna an der goldenen Pforte |
| 12: Seraph | 50: Präsentation von Maria im Tempel (?) |
| 13: Gastmahl des Abraham | 51: Taufe Christi |
| 14: Verkündigung | 52: Verklärung |
| 15: Hl. Onouphrios | 53: Geburt Christi (Abb. 131) |
| 16: Hl. Gregor Thaumaturgos (Abb. 128) | 54: Präsentation im Tempel (Abb. 131) |
| 17: Christus Emmanuel (Büste, Abb. 128) | 55: Mandylon |
| 18: Frauen am Grabe (Abb. 128) | 56: Zehn Märtyrer von Kreta (Büste) |
| 19: Hl. Kyrikos von Kreta | 57: Drei Jünglinge im Feuerofen |
| 20: Hl. Eleutherios | 58: Hl. Zosimas |
| 21: Chairete | 59: Hl. Maria von Ägypten |
| 22: Erzengel | 60: Elkomenos |
| 23: Hl. Mönch | 61: Errichtung des Kreuzes |
| 24: Himmelfahrt | 62: Kreuzigung |
| 25: Pfingsten | 63: Judasverrat |
| 26: Kreuzabnahme | 64: Parabel der klugen und törichten Jungfrauen |
| 27: Threnos | 65: Paradies |
| 28: Ungläubiger Thomas | 66: Reihe von Heiligen |
| 29: Samuel | 67: Apostel und Engel |
| 30: Moses | 68: Hl. Theodor, reitend |
| 31: Daniel | 69: Hl. Georg, reitend |
| 32: Prophet | 70: Hl. Demetrios, reitend |
| 33: Theotokos Glykophilousa (Proskynetarion, Abb. 129) | 71: Stifter (?) |
| 34: Christus Pantokrator (Proskynetarion) | 72: Christus Anapeson (Abb. 132) |
| 35: Evangelist Markus | 73: Wurzel Jesse |
| 36: Evangelist Johannes | 74: Jesse |
| 37: Evangelist | 75: Philosophen |
| 38: Hl. Georg, reitend (Abb. 130) | 76: Erzengel und Stifterinschrift |
| | 77: Konstantin und Helena |



128 Malles, Hagios Georgios. Nordwand, östliche Nische. Frauen am Grabe, Christus Emmanuel, Patriarch, Diakon und Seraph sowie zwei Kirchenväter in der Apsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

chen Bogenarkade um seinen Nimbus hervorgehoben (Abb. 128). Das Bild im Zenit der Apsisstirnseite zeigt die Philoxenie (13), darunter sind beidseitig die Protagonisten der Verkündigungsszene (14) platziert. In die direkt auf die Apsis anschließende nordöstliche Blendennische ist die mit Ornamenten geschmückte Prothesisnische eingelassen. Der Hl. Onouphrios (15), Gregor Thaumaturgos (16), Christus Emmanuel (17) sowie ein Diakon wenden sich alle zur Apsis hin (Abb. 128).

Der tonsurierte Diakon hält mit der Linken die Ketten eines Weihrauchfasses über seinem Kopf, während er mit dem rechten Zeigefinger den Inhalt prüft.¹⁴¹⁴ Im untersten Fries der Apsisstirnseite ist die Figur im Norden sehr schlecht erhalten. In Analogie zu anderen Beispielen sowie als Pendant zum Hl. Romanos Melodos (10), welcher am gleichen Standort im Süden abgebildet ist, kann hier der Diakon Stephanos (9) angenommen werden. Der Diakon Romanos ist tonsuriert und hält eine Pyxis sowie eine Kerze in den Händen. Neben dem weissen, verzierten Sticharion und dem roten Mantel hat er ein Orarion um die rechte Schulter gelegt, auf welchem die dreifache In-

schrift *ΑΓΙΟC* lesbar ist.¹⁴¹⁵ Die Worte des seraphischen Hymnos, den Jesaja in seiner Vision des Herrn im Tempel hörte (Jes. 6:2–3), leitet die Konsekration des Brotes und des Weines während der Eucharistie ein, die von den Diakonen durchgeführt wird. Der Seraph (12) auf der Nordwand passt ebenfalls in diesen liturgischen Kontext. Die drei Diakone gehören zusammen mit drei weiteren, in der Nähe der Apsis dargestellten Diakonen zu einer verkürzten Darstellung des Grossen Einzugs.¹⁴¹⁶ Die beiden Diakone im Norden unter der Darstellung des Seraphs halten eine Patene sowie eine Pyxis und ein Weihrauchfass. Da die sechs Diakone (9–11) keine Flügel haben, handelt es sich eher um die Wiedergabe des irdischen und nicht des himmlischen Einzugs. Die ungewöhnlich hohe Anzahl von Kirchenvätern in diesem Bereich spricht ebenfalls für diese Deutung.

Im obersten Segment der nordöstlichen Blendennische werden die Frauen am Ostersonntag (18) dargestellt. Auf dem Bogen sind vier weitere Kirchenväter porträtiert, darunter der Hl. Kyrikos von Kreta (19) und der Hl. Eleutherios (20). Die Malereien der gegenüberliegenden Wandnische sind sehr schlecht erhalten, erkennbar sind noch zuoberst einige Reste der Chairete-Szene (21). Darunter, stark vom später eingebauten Fenster beschädigt, stehen unter den dekorativen Bogenarkaden ein frontal dargestellter Erzengel mit einem offenen Rotulus (22), ein weiterer Kirchenvater sowie ein Mönchsheiliger mit einem offenen Rotulus (23). Auf dem Blendenbogen sind wiederum vier stehende Kirchenväter dargestellt.

Im Tonnengewölbe des östlichen Joches erscheint die sehr seltene gemeinsame Anordnung der Himmelfahrt Christi (24) im Osten sowie Pfingsten (25) im Westen. Im Norden sind darunter die Abnahme vom Kreuz (26) sowie die Threnos-Szene (27) abgebildet. Das Pendant im Süden bilden der ungläubige Thomas (28) sowie eine weitere Szene, von welcher aufgrund der starken Russverschmutzung nur eine frontal stehende Christusfigur erkennbar ist. Mit Aus-

1414 Das bildliche Schema dieses Diakons entspricht jenem der seltenen Wiedergabe des unwürdigen Priesters: Spatharakis 1999, 32; Tsamakda 2012, 156–59.

1415 Zu den mit dem Trisagion beschrifteten Oraria und der Bedeutung dahinter: Woodfin 2012, 7.

1416 Spatharakis 1996, 303–05, Abb. 20. Zu dieser Metapher für den Grossen Einzug: Tomić Đurić 2014, 134–37.

nahme der Verkündigung erzählen die restlichen acht christologischen Szenen Episoden nach dem Tod Christi bzw. aus der nachösterlichen Zeit.

Auf dem Gurtbogen zwischen dem östlichen und dem mittleren Joch befinden sich sechs stehende Propheten (32). Von ihnen ist Samuel (29) sowie Moses (30) mittels ihrer Attribute (Horn und Vase) identifizierbar. Die Inschrift (Dan. 7:9) auf dem Rotulus des Propheten ganz im Süden weist auf Daniel (31).¹⁴¹⁷

Im Norden zwischen den beiden Nischen ist im untersten Register eine Theotokos Glykophilousa (33, Abb. 129) porträtiert, die einem thronenden Christus auf der Südwand entspricht (34).

Sie besitzt denselben Hintergrundschmuck wie die Patriarchen, und die beiden Bilder sind folglich als Proskynetaria zu verstehen. Die besondere Hervorhebung ist bei beiden Bildern aufgrund des Stuckreliefs auf den Heiligenscheine evident. Über der Glykophilousa kann der Evangelist Markus (35) und im Segment zwischen der mittleren und der westlichen Nische auf der Südseite der Evangelist Johannes (36) identifiziert werden. Ihnen werden auf den gegenüberliegenden Segmenten die Evangelisten Matthäus und Lukas (37) entsprochen haben.

Der mittlere Blendbogen der Nordwand ist dem Kirchenpatron vorbehalten. Auf dem Sattel seines Pferdes ist ebenfalls Stuckrelief angebracht. Während der Hl. Georg zu Ross (38) den Drachen tötend und von Christus gekrönt die gesamte Wandfläche einnimmt, zieren sechs kleine Szenen aus dem Synaxarion des Heiligen die Bogenlaibung (39–44, Abb. 130).¹⁴¹⁸

Unterhalb des Gesims werden die Vita-Szenen mit stehenden Heiligenfiguren komplettiert, im Osten sind es zwei Märtyrinnen. In der gegenüberliegenden, südlichen Nische ist die Koimesis (47) dargestellt. Gallas schlägt für die fragmentarische Szene im Segment darüber die Opferung Isaaks (48) vor.¹⁴¹⁹ Auf dem mittleren Tonnengewölbe lassen sich noch mariologische Szenen sowie Episoden aus der Kindheitsgeschichte Christi erahnen, wobei sich am besten die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte (49) im nordöstlichen Feld, die Taufe (51) im obersten Register auf der Nordseite sowie die Geburt Christi (53) und Präsentation im Tempel auf der Südseite erhalten haben (54, Abb. 131).

Simeon hält das Christuskind. Direkt unter den beiden Protagonisten ist eine Altartüre zu sehen, welche mit einem Erzengel dekoriert wurde.¹⁴²⁰

Das Mandylion (55), welches von Büsten (56) eingerahmt wird, schmückt den Zenit des Gurtbogens. Wahrscheinlich sind hier die zehn Hl. Märtyrer von Kreta porträtiert.

Im oberen Segment über der Türe der südwestlichen Wandnische ist das auf Kreta seltene Thema der drei Hebräischen Jünglinge im Feuerofen (57) angebracht. Zosimas (58) sowie Maria von Ägypten (59) flankieren die Türe. Beide Heilige sind wiederum unter einer dekorativen Bogenarkade platziert, und der Kelch von Zosimas, den er in der linken Hand hält, ist wie der Kelch neben dem Melismos mit einem Poterokalymma bedeckt. Während die Apostelkommu-



129 Malles, Hagios Georgios. Nordwand, Theotokos Glykophilousa. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1417 Gravgaard 1979, 25.

1418 Gefängnis, Kratz-Martyrium, vor dem Archonten, Räder, Feuerofen, Sieden.

1419 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 442.

1420 Die beiden Szenen im Register darunter sind nicht identifiziert. Gallas schlägt die Lazaruserweckung sowie den Einzug in Jerusalem vor: Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 442.



130 Malles, Hagios Georgios. Nordwand, zentrale Nische. Hl. Georg. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).



131 Malles, Hagios Georgios. Südgewölbe zentrales Joch, Geburt Christi, Präsentation im Tempel. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

Büste Christi. Die monumentale Darstellung der Wurzel Jesse (73) wurde auf der Westwand dem Jüngsten Gericht vorgezogen, dessen Heilsszenen wie das Paradies (65) und die Apostelreihen (67) auf den Seitenwänden präsent sind.

nion in der Apsis für die Kleriker gilt, ist jene der Hl. Maria von Ägypten für die Laien gedacht. Beim Verlassen der Kirche wenden sie sich wie Maria Zosimas zu.

Im Zenit des westlichen Tonnengewölbes sind der Elkomenos (60), die Errichtung des Kreuzes (61), der Judasverrat (63) sowie die Kreuzigung (62) dargestellt. Im zweiten Register auf der Südseite wird die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen (64) gezeigt. Zusammen mit dem daneben dargestellten Paradies (65) vermittelt die Parabel einen eschatologischen Charakter.¹⁴²¹ Die auf der Nordseite im mittleren Bildfeld aufgenommene Reihe von Heiligen (66) sowie die auf beiden Seiten im untersten Register dargestellten Apostel und Engel (67) korrespondieren inhaltlich mit dem Paradies.

In der nordwestlichen Nische wird nochmals der Hl. Georg zu Ross (69) porträtiert, dieses Mal wird er allerdings vom Hl. Theodor (68) auf einem schwarzen und vom Hl. Demetrios (70) auf einem roten Ross begleitet. Auf dem Bogen sind Hl. Männer und Frauen platziert. Zuunterst im Osten wendet sich ein bärtiger Mann mit Heiligenschein, weisser Tunika und rotem Mantel den Reiterheiligen zu (71). Dabei ragen seine ausgestreckten Hände aus dem Rahmen des Bildes heraus. Diese intime Anbetung dieser Person führt zur Hypothese, dass es sich um den Stifter handeln könnte.

Im Segment über den drei Reiterheiligen ist der Christus Anapeson dargestellt (72, Abb. 132).

Auf der Westwand sind im untersten Register neben der Türe vier stehende Heiligenfiguren platziert, Konstantin und Helena (77) auf der nördlichen sowie ein Fragment eines Erzengels (76) auf der anderen Seite sind gut zu identifizieren. Rechts vom Erzengel befindet sich die lange, fragmentarische Stifterinschrift, die kein Datum mehr liefert. Direkt über der Türe liegt Jesse (74), neben ihm sind in den drei Feldern rechts und den vier Feldern links Philosophenfiguren (75) – die Ahnen Christi – vertreten.¹⁴²² Über Jesse wächst die Wurzel (73) in die Höhe. Die sieben zentralen Rondelle enthalten alle je einen stehenden Propheten, in den seitlichen sind entweder alt- oder neutestamentliche Szenen aufgenommen. Zuunterst zeigt Gideon gleichzeitig auf das Vlies wie auf eine

1421 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 442.

1422 Die Komposition ist vergleichbar mit jener im Refektorium des Lavraklosters auf dem Berg Athos (1537). Semoglou 2013, 197.

Im oberen Segment der nordöstlichen Wandnische unter dem Register mit den Aposteln liegt der jugendliche Anapeson auf seinem rechten Arm gestützt auf einer roten Matratze (72, Abb. 132). Er hat braune, kurze Haare, einen Kreuznimbus sowie ein hellblaues Band um den Bauch. Unter seinen nackten Füßen ist zudem ein blaues Himation drapiert. Beidseitig seines Kopfes sind noch folgende Buchstaben zu lesen:

IC IX
...ΠΕС...

Christus Anapeson wird ungewöhnlicherweise von vier Figuren begleitet, welche sich ihm alle mit zum Gebet erhobenen Armen zuwenden. Obschon der Kopf der Figur direkt neben dem Kopf Christi zerstört ist, kann sie aufgrund des Gewands (blaue, lange Tunika und purpurnes Maphorion) und der ausgestreckten Hände der Theotokos gleichgesetzt werden. Ihr gegenüber befindet sich eine bärtige Figur, die mit der rechten Hand auf Christus weist. Folglich wird es sich um Josef handeln. Aufgrund weniger Reste, welche Flügel andeuten, liegt die Vermutung nahe, dass die beiden Gestalten hinter der Theotokos und Josef Engel sind. Der Engel hinter Josef präsentiert mit verhüllten Händen ein Kreuz und weitere Geräte. Eine allfällige Vase ist dagegen nicht mehr zu erkennen. Der Engel hinter der Theotokos hält ebenfalls ein Objekt in seinen verhüllten Händen. Da dieses rund und goldfarben ist, könnte es sich eventuell um ein Rhipidion handeln.¹⁴²³

Die Nischen rhythmisieren den Raum und dienen simultan zur Hervorhebung von Bildern, die sich somit besonders zur Verehrung anbieten. Die beiden östlichen Nischen, welche noch zum Bemabereich zu zählen sind, präsentieren eine Thematik rund um die Auferstehung und die Liturgie. Auf der Südseite wird neben den alttestamentlichen Szenen in den oberen Segmenten insbesondere die Koimesis (47) in den Fokus gerückt. Die beiden korrespondierenden Nischen im Norden sind dagegen für den Kirchenpatron reserviert, der hier ungewöhnlicherweise zweimal erscheint. Der Anapeson (72) korreliert schliesslich mit den alttestamentlichen Motiven der oberen Segmente, passt aber auch zu den Heilsdarstellungen des Jüngsten Gerichts (64–67) und der Wurzel Jesse (73) im westlichen Bereich der Kirche. Es ist naheliegend, dass vor den Blendenarkaden besondere Gebete intoniert wurden. Da sich das Anapesonbild im Naos



132 Malles, Hagios Georgios. Nordwand, westliche Nische. Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).



133 Kato Rouma, Panagia. Apsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Herakleion).

1423 Die Kombination von Passions- und Eucharistieattributen bei den Engeln, die den Anapeson begleiten, kommt nur noch im Vatopedi vor (Abb. 12).

befindet, war es somit den Gläubigen einfacher zugänglich, was wohl auch die Wiedergabe der zahlreicheren Begleiter des Anapesons provozierte. Zudem ist die Stifterdarstellung direkt unter dem Anapeson aufgenommen (71). Das polyvalente Anapesonbild korrespondierte mit mehreren Anliegen, welche sich auf die Inkarnation, das Heil und die Auferstehung beziehen, diente aber auch dem persönlichen Gebet.

6.6.10 Kato Rouma, Panagia, Monofatsi, Herakleion (Mitte 14. Jh.)



134 Kato Rouma, Panagia. Apsisstirnwand. Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Herakleion).

Die einschiffige Kirche (5,60 m x 3,85 m) befindet sich in der verlassenen Siedlung Rouma in der Nähe der Dörfer Alagni und Patsideros. Der Innenraum wird mittels eines Gurtbogens mit Konsolen in zwei Joche getrennt.

In der Kirche haben sich insbesondere in der Apsis Reste einer qualitätvollen Ausschmückung erhalten (Abb. 133).¹⁴²⁴ Für eine Datierung der Malereien um die Mitte des 14. Jhs. sprechen die vielfigurigen, kompositorisch ausgewogene Szenen (Apostelkommunion), die breite Farbpalette sowie die feinen Gesichter mit den kleinen Mündern, langen, geraden Nasen und ausdrucksstarken Augen.

Einzelne Bruchstücke der Malerei, wie etwa eine offene Buchrolle, weisen darauf hin, dass stehende Propheten auf dem Gurtbogen dargestellt sind. Der Kopf eines Hirten auf der südlichen Wand des ersten Joches lässt sich einer Geburtsszene zuordnen.

Die Apsiskonche schmückt eine halbfigurliche Theotokos Blachernitissa (3, Abb. 133).

Vor ihrer Brust ist das Christuskind mit ebenfalls ausgebreiteten Armen abgebildet. Sie werden von zwei

kleiner dargestellten Engeln (4) flankiert, über welchen die Abbrüviaturen der Theotokos in zwei roten Scheiben platziert sind. Unter dem Gesims der Konche ist beidseitig eines kleinen Schlitzfensters die Kommunion der Apostel gezeigt. Dicht hintereinander gedrängt bewegen sich die Apostel auf jeder Seite auf eine Christusfigur zu. Auf der nördlichen Seite ist noch gut zu sehen, wie Christus Petrus das Brot reicht (5). Die Kommunion mit Wein ist südlich des Fensters platziert (6). Darunter sind noch Basil der Grosse (7) sowie zwei frontal stehenden Kirchenväter (8) zu erkennen.

Auf der Apsisstirnseite sind die Malereien auf der südlichen Seite freigelegt (Abb. 134).¹⁴²⁵

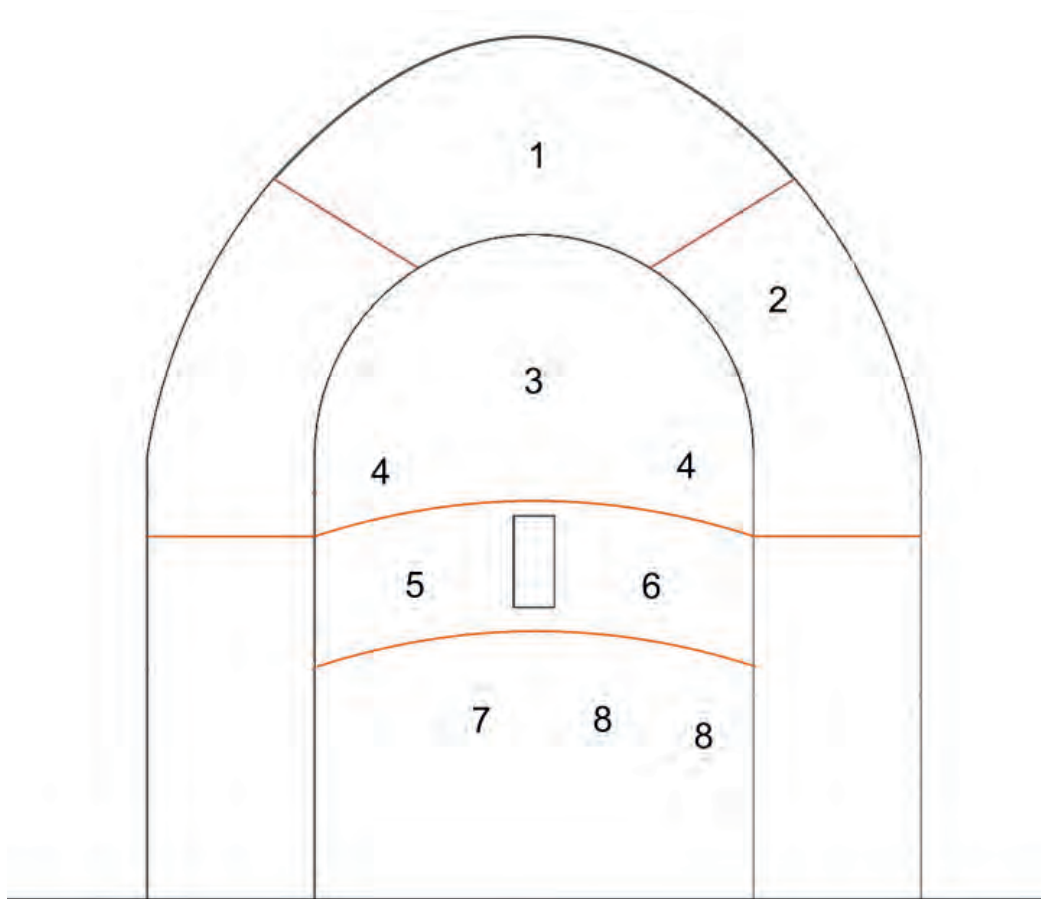
Während sich die zwei Personen im Zenit einer Anapesonszene (1) zuweisen lassen, gehört die mittels einer schrägen, roten Linie abgetrennte Theotokos darunter zur Verkündigung (2). Damit entspricht diese Komposition vielen Parallelen auf Kreta.¹⁴²⁶

Von der Anapesonszene ist der untere Teil einer roten Matratze zu sehen. Auf dieser liegt der Christusknabe, dessen kurzärmeliges, blaues Kleid bis zu den Knien reicht. Die linke Hand

1424 Die Kirche ist nicht publiziert. Vasiliki Tsamakda danke ich für den Hinweis.

1425 Es kann angenommen werden, dass sich unter dem weissen Putz auf der restlichen Flächen auch noch Malereien befinden.

1426 Vergleichsbeispiele: Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 100), Marinakirche in Chalepa (Abb. 105), Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39), Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120), Panagia in Sklavopoula (Abb. 144), Georgskirche in Stavrochori (Abb. 149).



1: Christus Anapeson (Abb. 133–34)

2: Theotokos (Verkündigung, Abb. 133–34)

3: Theotokos Blachernitissa mit Christuskind (Abb. 133)

4: Halbfigürlicher Engel (Abb. 133)

5: Apostelkommunion (Brot, Abb. 133)

6: Apostelkommunion (Wein, Abb. 133)

7: Basil der Grosse (Abb. 133)

8: Kirchenvater (Abb. 133)

ruht auf dem linken Knie und die nackten Beine sind gekreuzt.¹⁴²⁷ Diese Haltung bezieht sich symbolisch auf die Passion.¹⁴²⁸ Rechts wendet sich eine männliche Figur dem Christusknaben zu, welche weder Flügel noch Attribute aufweist. Es handelt sich wohl um Josef, wie dies auch für weitere Beispiele auf Kreta anzunehmen ist.¹⁴²⁹ Die Höhe der Apsisstirnwand ist 102 cm, der Anapeson nahm in dieser kleinen Kirche einen prominenten Platz ein.

6.6.11 Hagia Irini, Soter, Selino, Chania (1357/58)



135 Hagia Irini, Soter. Naos, Südwand. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

Der Naos der einschiffigen Kirche (5,60 m x 3,10 m) ausserhalb des Dorfes Hagia Irini in Selino besitzt ein Satteldach. Der Innenraum, den ein Gurtbogen mit Konsolen in zwei Joche trennt, ist mit einem Spitzbogengewölbe ausgestattet.¹⁴³⁰ Dem Bau wurde zu einem späteren Zeitpunkt ein Narthex (6 m x 4,50 m) hinzugefügt.¹⁴³¹ Auf der Nordwand im Naos liefert eine teilweise erhaltene Inschrift das Gründungsjahr 6866 (1357/58). Ausserdem erwähnt sie die Stifter der Kirche: Ioannis Pattaktenis mit seiner Frau und seinen Kindern, Leon Pattaktenis mit seiner Frau, der Mönch Kostattios, Georg Pattaktos, Georg Pattaktenis und Kali.¹⁴³²

Der Stil dieser Kirche wird in der Forschung mit dem Stil der um zehn Jahre älteren Johanneskirche in Kroustas verglichen.¹⁴³³ Im Gegensatz zu dieser sind die Malereien in Hagia Irini von einem stärkeren Linearismus geprägt. Die Köpfe sind einheitlich, fein modelliert, die Hintergrundstrukturierung ist schlicht und die Farben weich.

Die Apsiskonche ist mit einem Christus Pantokrator und die Apsiswand mit nur zwei zelebrierenden Bischöfen, Johannes Chrysostomos und Basil dem Grossen, geschmückt. Die Namensabbreviaturen der Heiligen sind in weisser Farbe in den roten Medaillons geschrieben. Zwischen den Kirchenvätern ist unter einem kleinen Schlitzfenster ein leerer Altar dargestellt. Dieses Fenster war ursprünglich die einzige Lichtquelle der Kirche, das Fenster im westlichen Teil der Südmauer wurde erst später eingesetzt und zerstörte die Figur der Hl. Marina. Auf dem

1427 Gekreuzte Beine kommen beim Anapeson noch in weiteren kretischen Kirchen vor: Panagia in Lampini (Abb. 102), Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137), Panagia in Malles (Abb. 139), Panagia in Kato Rouma (Abb. 134).

1428 Corrie 1996, 43–65; Baltoyanni 1994, 17–20; Schellewald 2008b, 61–62; Ranoutsaki 2011, 144–45.

1429 Josef kommt in kretischen Kirchen noch bei weiteren Anapesondarstellungen vor: in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137), in der Georgskirche in Malles (Abb. 132) und in der Georgskirche in Stavrochori (Abb. 149).

1430 Lassithiotakis 1970, 359, n. 107, Abb. 83; Maderakis 2000, 86; Spatharakis 2001, 103.

1431 Spatharakis 2001, 103–05, n. 36. Die Malereien im Narthex befinden sich in einem relativ schlechten Zustand und gehören wohl ins 15. Jh. Die geringe Grösse des Naos bedingte einen reduzierten Festtagszyklus, daher ergänzte der Maler im Narthex diesen später mit einigen Szenen der Passion Christi (Einzug in Jerusalem, letztes Abendmahl, Lazaruseweckung, Verrat, Christus vor Pilatus, Grablegung, Koimesis). Über dem Eingang des Narthex zum Naos, der ursprünglich der Hautpeingang war, befindet sich eine Nische. Zu erkennen sind darin noch die Reste eines Heiligenscheins, der wohl dem Pantronatsheiligen gehörte, welcher oft an diesem Ehrenort platziert wird. Kalokyris 1954, 394. Auch der Pauluskirche in Prodromi wurde zu einem späteren Zeitpunkt ein Narthex vorangestellt (Abb. 114).

1432 Gerola 1908, 342–43, n. 18, IV, 465, n. 45; Gerola 1934/35, 162, n. 176.

1433 Bissinger 1990, 1138; Bissinger 1995, 161–62, n. 132, Abb. 130.

erhaltenen Steinaltar sowie dem Prothesistisch sind die originalen, ein Tuch imitierenden Malereien zum Teil noch zu erkennen.

Da die Verklärung das in dieser Kirche gefeierte Hauptfest war, wurde diese prominent und grossflächig auf der Apsisstirnseite angebracht.¹⁴³⁴ Darauf folgt an den Seiten die Verkündigung, Gabriel wie die Theotokos sind vor einer detaillierten Architektur dargestellt. Für die Diakone blieb auf der Ostwand kein Platz mehr, weshalb die Figur des Stephanos auf die Nordwand transferiert wurde. Neben ihm stehen die Bischöfe Nikolaos und Polykarp von Smyrna und diesen gegenüber im Süden ein unbestimmter Bischof im auffallend schwarz-weiss karierten Phelonion, der Hl. Eleutherios und – in einem grösseren Massstab – der Erzengel Michael halb unter der Konsole des Gurtbogens (Abb. 135).¹⁴³⁵

Im Gewölbe des Ostjoches ist die Himmelfahrt abgebildet. Während sich die Gestalten der Apostel sowie der frontal dargestellten Muttergottes und der Engel an den unteren Rändern gut erhalten haben, ist die Figur Christi fast komplett zerstört. Zwischen die Himmelfahrt und den Gurtbogen zwängt sich ein Fries mit zehn roten Rahmen, die die Büsten der zehn Märtyrer von Kreta enthalten (Abb. 137).¹⁴³⁶ Alle sind in reich geschmückte Mäntel gekleidet und halten jeweils ein Märtyrerkreuz.

Auf dem Gurtbogen befindet sich im oberen Teil David und Salomon und im unteren Aaron, der einen trockenen Stab mit einem wachsenden Trieb hält, sowie Moses mit dem Stab. Das westliche Joch präsentiert an den Wänden wiederum ganzfigurige Heilige. Im Süden folgen auf den Erzengel die Hl. Marina, Paraskevi und Kyriaki – die erste vom eingebauten Fenster halb zerstört und letztere im prächtig verzierten Gewand (Abb. 135). Ihnen gegenüber sind die drei reitenden Soldatenheiligen allerdings schlechter erhalten. Auf der Westwand südlich des Eingangs sind in der untersten Zone drei Bildstreifen vor weissem Hintergrund gesetzt, welche Sünder zum Inhalt haben, obschon das Jüngste Gericht in dieser Kirche fehlt. Eventuell kann die Psychostasia im mittleren Feld als Abbreviation des Jüngsten Gerichts verstanden werden.¹⁴³⁸ Im Feld darüber liegt das sündige Ehepaar, das den sonntäglichen Gottesdienst verschläft, im Bett (Abb. 136). Dies scheint ein besonders schlimmes Vergehen gewesen zu sein. Unter der Psychostasia sind vier nackte Sünder zu sehen, wie sie mit hinter dem Rücken



136 Hagia Irini, Soter. Naos, Westwand, Kreuzigung. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1434 Spatharakis 2001, 104. Die Wichtigkeit des Anbringungsortes ist somit gesichert und lässt signifikante Rückschlüsse auf das Anapesonbild zu, das hier oft platziert wird.

1435 Im Gegensatz zu Eleutherios, der in der kretischen Malerei einer der am häufigsten dargestellten Bischöfe ist (Studer-Karlen 2014a, 551–61), kommt Polykarp, der Bischof von Smyrna war, nur sehr selten vor. Spatharakis 1999, 273. In der *Hermeneia* wird Polykarp als alter Mann mit einem runden Bart beschrieben: *Hermeneia*, § 155. Hetherington 1981, 54. Zwischen Eleutherios und dem Erzengel Michael war das originale, heute verlorene Tempel eingebaute, damit gehören die beiden Bischöfe noch in den Bemabereich, während der Erzengel als Wächter fungiert.

1436 Der unterste im Norden kann als der Hl. Eunikianus identifiziert werden. Unter diesem befindet sich die Stifterinschrift. Zur Physiognomie der zehn Märtyrer von Kreta: *Hermeneia*, § 159–60. Hetherington 1981, 58. Zu diesen lokalen Heiligen und deren Darstellung in den Kirchen Kretas: Spatharakis 2010, 319; Tsamakda 2012, 216–18.

1437 Während den Vespern wird die Theotokos mit diesen Attributen identifiziert, um ihre Rolle bei der Inkarnation zu glorifizieren. Ladouceur 2006, 45.

1438 Lymberopoulou/Duits 2020, 473–76.



137 Hagia Irini, Soter. Naos, westliches Joch, Südseite, Christus Anapeson, Geburt, Christus erscheint den beiden Frauen. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

verbundenen Händen zur Hölle geführt werden.¹⁴³⁹ Ihre Taten sind an den Inschriften wie zum Teil an den Attributen zu erkennen: die männliche Hure, der Müller, der Dieb sowie der Bauer, der über die Grenze pflügte.¹⁴⁴⁰

Im Norden der Türe stehen ein unbestimmter Soldatenheiliger sowie der Hl. Mamas. Im Tympanon ist die Kreuzigung platziert, wie dies oft in kretischen Kirchen vorkommt (Abb. 136).¹⁴⁴¹ Die Christusfigur im Zentrum ist wegen eines Wassereintritts stark beschädigt. Links stehen Maria und vier weitere Frauen, rechts haben sich hinter Johannes mehrere Soldaten gruppiert.

Das Tonnengewölbe des westlichen Kompartiments präsentiert im Süden drei und im Norden vier Szenen. Den gesamten oberen Bildstreifen im Süden nimmt die Geburt Christi ein (Abb. 137).

Unter diesem Thema haben zwei separate Felder mit dem Christus Anapeson und der Erscheinung Christi vor den beiden Marien Platz gefunden. Der vor einer Berglandschaft frontal im Zentrum zwischen zwei knienden Frauen dargestellte Christus thematisiert den Sieg über den Tod. Der nördliche Teil des Tonnengewölbes ist mit der Tempelpräsentation

und der Taufe im oberen Abschnitt ausgefüllt. Bei der Präsentation im Tempel steht Maria in der Mitte der Komposition, und Simeon hält das Kind. Der Fokus liegt auf der Theotokos bzw. ihrer Rolle im Heilsplan. Im darunterliegenden Bildfeld wird die Theotokos von den Priestern gesegnet, und die drei Marien kommen am Ostersonntag zum leeren Grab.

Die geringe Grösse der Kirche reduzierte die Anzahl der Festbilder auf dem Tonnengewölbe, zumal der östliche Teil komplett von der Himmelfahrt eingenommen wird. Umso erstaunlicher ist es, dass im Westen die Wahl anstatt auf eine der fehlenden Szenen – wie etwa die Lazaruserweckung, den Einzug in Jerusalem oder die Anastasis – auf das Anapesonthema fiel (Abb. 137). Auf Kreta kommt die Szene an diesem Anbringungsort sonst nie vor. Die Geburt, Hypapante und Taufe auf dem zentralen Bildstreifen des westlichen Tonnengewölbes vertreten die Kindheitsgeschichte Christi. Die Segnung der Theotokos steht für die mariologischen Szenen. Nach der Kreuzigung bleiben zwei nachösterliche Szenen, das leere Grab sowie die Erscheinung Christi, die thematisiert werden. Das Anapesonbild integriert sich in den Passionszyklus und vermag die Episoden zwischen Kreuzigung und leerem Grab zusammenzufassen. In diesem Zyklus ist dem Bild die Auferstehung Christi immanent, womit ihm eine thematisch integrale Funktion zukommt. Dieses Beispiel beweist, dass das Anapesonbild als fester Bestandteil des Zyklus verstanden werden muss. Die direktere Einbindung in den Zyklus steht mit der narrativeren Ausbildung der Komposition in Zusammenhang.

In der unteren Hälfte des hochrechteckigen Bildfeldes mit dem Christus Anapeson ist eine Blumenwiese zu sehen (Abb. 25, 137). Christus Emmanuel ist mittig vor dem hellen Hintergrund der oberen Hälfte dargestellt, seine Füße berühren gerade noch den Wiesengrund. Er sitzt aufrecht mit gekreuzten, nackten Beinen, die linke Hand auf dem linken Knie liegend und die rechte unter seinem Kinn. Den Kopf, der von einem Kreuznimbus umfassen wird, hat er nach links gebeugt. Diese frontale Darstellung Christi erinnert an das Bild in der Panagia in

1439 Maderakis 1978, 194, 222, 224; 2: 23–30, Abb. 14–16a; 3: 52, 97.

1440 Lymberopoulou/Duits 2020, 475, Abb. 14.

1441 Kalokyris 1957, 71–74; Spatharakis 1999, 297–99; Tsamakda 2012, 183–84.

Lampini (Abb. 102), allerdings fehlt hier die Matratze hinter Christus, was sehr selten der Fall ist.¹⁴⁴² Gekleidet ist Christus in einen hellgrünen, weissen Chiton, der im unteren Teil mit purpurfarbenen Sternen verziert ist. Um seinen Bauch sowie um seine Schultern hält ein Band von der gleichen Farbe sein Gewand zusammen. Die offenen Augen blicken zum Betrachter, eine Inschrift gibt es nicht. Auf der linken Seite steht in etwa Dreiviertelansicht die Theotokos mit erhobenen, ihrem Sohn entgegenstreckten Armen. Sie hat einen goldenen Nimbus und trägt über der blauen Tunika ein purpurnes Maphorion. Ihr als Pendant gegenüber steht eine männliche Gestalt mit ebenfalls einem goldenen Heiligenschein, der sich mit derselben Geste wie die Theotokos Christus zuwendet. Der Heilige hat kurze graue Haare und einen kurzen Bart. Aufgrund der Physiognomie und da er kein Attribut, wie etwa einen Rotulus, präsentiert, handelt es sich nicht um einen Propheten, sondern wahrscheinlich um Josef.¹⁴⁴³ Über dem Mann erscheint in der oberen rechten Ecke die Halbfigur eines Engels. Dieser hält in seinen Händen ein Kreuz und einen Stab mit Schwamm sowie vier Nägel. Trotz Zweifarbigkeit des Hintergrunds fehlt es dem Bild an Kontextualisierung, so ist Christus im Vergleich zu seinen Begleitfiguren zu gross abgebildet. Die frontale, in den Mittelpunkt des Bildes gesetzte Christusfigur korrespondiert mit der Erscheinung Christi daneben. Die Komposition verrät zudem eine narrative Konzeption des Themas, die aufgrund der Integration in den Zyklus bedingt ist.

6.6.12 Malles, Panagia Mesochoritissa, Ierapetra, Lasithi (achtes Jahrzehnt 14. Jh.)

Bei der Kirche der Panagia Mesochoritissa handelt es sich um einen einschiffigen Raum mit einem Spitztonnengewölbe und einem Satteldach (10,70 m x 4,60 m). Zwei transversale Gurtbögen unterteilen den Naos in drei Joche, die halbkreisförmige Apsis in der Ostwand ist mit zwei Stufen erhöht (Plan 17).¹⁴⁴⁴ Das Mauerwerk der Einraumkapelle besteht aus Bruchstein und weist einige Spolien auf, so in der Nische über dem südlichen Eingang. Ein weiterer Eingang befindet sich im Westen der Kirche.

Die Ausmalung der Kirche erfolgte in zwei Phasen. Die fragmentarisch erhaltene Inschrift im Inneren der Kirche über dem westlichen Eingang liefert den Namen des Stifters, Georg Markatantos, sowie das Datum der Errichtung und Ausmalung der Kirche: 6942 (1431/32).¹⁴⁴⁵ Diese Angaben gelten allerdings für die zweite Malschicht, die im westlichen Joch überdauert hat.¹⁴⁴⁶ Auf dessen Tonnengewölbe sind in zwölf Feldern Szenen aus der Kindheitsgeschichte der Theotokos zur Darstellung gekommen. Es handelt sich dabei um einen der detailreichsten und ausführlichsten mariologischen Zyklen auf Kreta.¹⁴⁴⁷ Im Tympanon der Westwand ist über der Stifterinschrift die Koimesis platziert, während die Erzengel darunter den Eingang flankieren (Abb. 138).

1442 Ein weiteres Beispiel findet sich im Tetraevangelium 45 im Stavronikitakloster auf dem Berg Athos (fol. 12^v), in welchem die Gottesmutter hinter Christus die Matratze ersetzt (Abb. 13).

1443 Spatharakis (Spatharakis 2001, 104) nennt die Erscheinung von Josef in dieser Szene eine Ausnahme. Allerdings ist Josef in Zusammenhang mit dem Anapeson noch in folgenden kretischen Kirchen anwesend: in der Panagia in Kato Rouma (Abb. 134), in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Panagiakirche in Sklavopoula (Abb. 145) sowie in der Georgskirche in Malles (Abb. 132).

1444 Borboudakis 1973/74, 937–38, Taf. 703 a–b; Aspra-Bardabakè 1991, 172–75, Abb. 1–3; Spatharakis 2001, 178. Der dreijochige Raum ist auf Kreta relativ selten vertreten: Gallas 1990, 940; Ranoutsaki 2007, 41.

1445 Gerola 1908, 376; Gerola 1932, 578–79, n. 1; Gerola 1934/35, 211, n. 743. Er sprach sich noch für die Jahresangabe 6940 aus. Aspra-Bardabakè (Aspra-Bardabakè 1991, 175, Taf. 18a) erkannte Spuren eines «B» am Ende des Datums und plädierte für die Jahresangabe 6942. Spatharakis 2001, 178.

1446 Zu dieser Schicht: Bissinger 1990, 1159; Maderakis 1991a, 283, 277; Bissinger 1995, 231–32, n. 208, Abb. 193; Spatharakis 2001, 178–80, Abb. 159–60.

1447 Zur Beschreibung des Zyklus mit der Nennung von weiteren kretischen Kirchen mit mariologischen Szenen: Aspra-Bardabakè 1991, 213–28.



138 Malles, Panagia Mesochoritissa. Naos, Tympanon Westwand, Koimesis und Stifterinschrift. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

An der Süd- wie der Nordwand stehen im untersten Register Heilige und die Medaillons der zehn Märtyrer von Kreta wurden in der Laibung des westlichen Gurtbogens angebracht.

Im mittleren und östlichen Joch wurden unter der zweiten Schicht stark beschädigte Malereien der ersten Malphase entdeckt. Insbesondere die Malereien im Apsisbereich sind schlecht erhalten.

Zudem hat der Einbau der modernen Ikonostasis grossen Schaden verursacht. Der heterogene Stil dieser Malereien aus dem 14. Jh. lässt auf zwei Künstler schliessen.¹⁴⁴⁸ Aspra-Bardabakè konnte in ihrer ausführlichen Studie zeigen, dass die Malereien in das achte Jahrzehnt des 14. Jhs. gehören.¹⁴⁴⁹ Das Fehlen der Expressivität in den Gesichtern wie in den Bewegungen weist auf einen Realismus hin, der mit jenem in der Panagia in Roustika (1391) verwandt ist.¹⁴⁵⁰

In der Apsiskonche wird die thronende Platytera mit dem Christuskind von den Erzengeln Gabriel und Michael eingerahmt (4).¹⁴⁵¹ Im Zenit der Apsisstirnseite erscheint der Christus Anapeson (1), und in den

bipolaren Segmenten darunter sind zwei gekrönte, männliche Porträts dargestellt. Die beiden haben ihre Rechte erhoben und halten in der Linken einen offenen Rotulus. Aspra-Bardabakè konnte die Inschriften auf den Rotuli entziffern: Auf der Buchrolle von Salomon (3) steht der Psalm 71(72):6 und auf jener von David (2) der Psalm 44(45):1.¹⁴⁵² Wie bereits weiter oben ausgeführt, bezog Dionysios von Fournä diesen Psalm aufgrund des Hinweises auf Jakob auf die Prophezeiung der Geburt.¹⁴⁵³ Damit ist in dieser Kirche die Platzierung von David mit diesem Psalm über der Verkündigung signifikant. Unter den Segmenten mit den Büsten der alttestamentlichen Könige stehen sich die Protagonisten der Verkündigung gegenüber: die Theotokos (6) unter David und Gabriel (5) unter Salomon. Unter Gabriel hat noch ein unbekannter Diakon Platz gefunden (7).

Die Seitenwände des Naos sind wie üblich mit ganzfigurigen Heiligen geschmückt. Im Norden sind dies die reitenden Militärheiligen Demetrios, Theodor, Georg sowie im östlichen Joch Zosimas und Maria von Ägypten, der Hl. Johannes und der Hl. Nikolaos. Eine Reihe von rechteckigen Ikonen mit acht weiblichen Heiligen ist zusätzlich auf der Nordseite über den Militärheiligen im mittleren Joch eingefügt.¹⁴⁵⁴ Die Heiligendarstellungen auf der Südseite sind

1448 Die Figuren des Johannes und des Nikolaos sowie die Ausmalung des Bemas weist Aspra-Bardabakè dem ersten Künstler und den Rest dem zweiten Maler zu.

1449 Aspra-Bardabakè 1991, 229–42. Wie schon Gallas (Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 438–39) plädierte Bissinger aufgrund des Vergleichs mit den Malereien der Johanneskirche in Kroustas noch für eine Datierung in die Mitte des 14. Jhs.: Bissinger 1990, 1126; Bissinger 1995, 153, n. 118, Abb. 119.

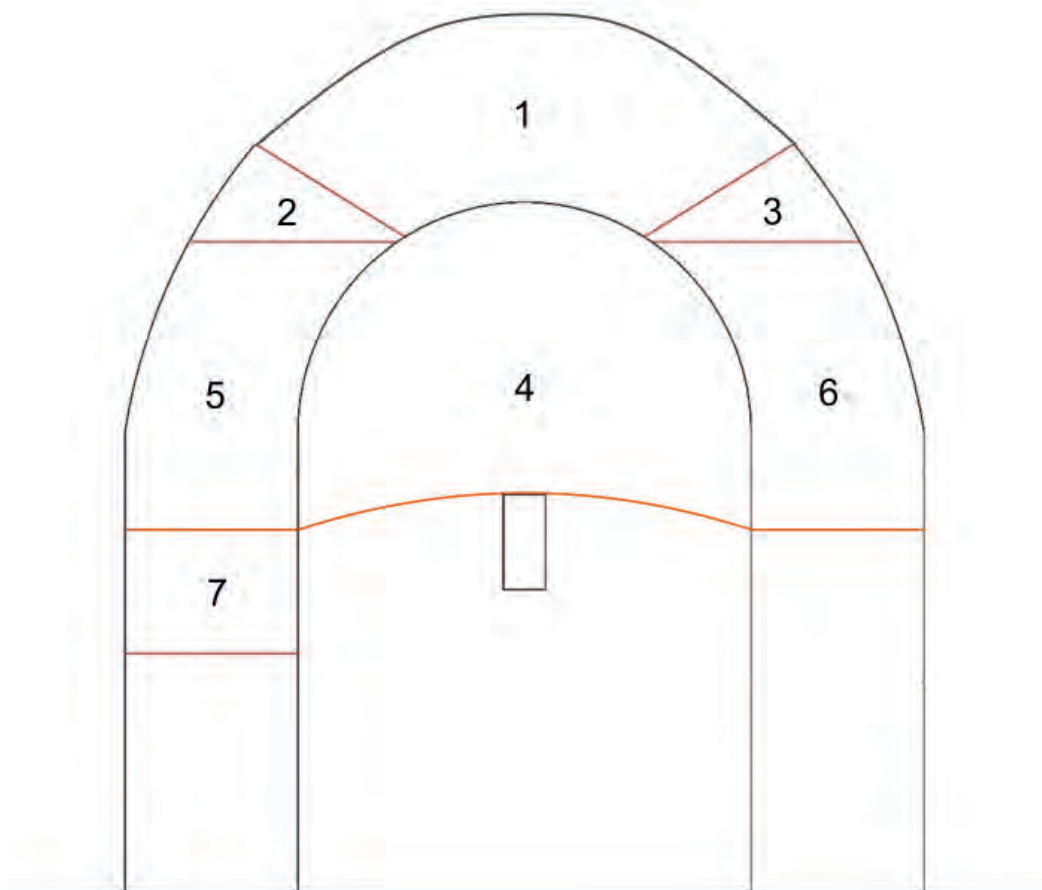
1450 Aspra-Bardabakè 1991, 201, 211, 217, 240, 250. Zur Panagia in Roustika (1391): Spatharakis 1999, 179–224; Spatharakis 2001, 137–41, Abb. 122–27. Weitere Parallelen sind einige westliche Elemente in der Ikonographie beider Kirchen, etwa bei der Kreuztragung.

1451 Der untere Teil der Apsis ist mit einem neuzeitlich eingebauten Altar verdeckt.

1452 Zur Darstellung der beiden alttestamentlichen Könige auf Kreta: Tsamakda 2012, 221–22. Zu den Inschriften auf den Rotuli von David: Gravgaard 1979, 28–29.

1453 *Hermeneia*, § 77. Hetherington 1981, 28.

1454 Unter anderem sind die Hl. Photini, Ioulita, Barbara, Polychronia, Irene (?) und Thekla dargestellt. Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 439. Die Hl. Polychronia ist die Mutter des Hl. Georg. Sie wird in den Quellen als gelehrte und schöne Jungfrau aus Kappadokien beschrieben, die Gerontios geheiratet hatte. Delehaye 1909, 66–67. Ausser in dieser Kirche kommt das eher seltene Porträt der Polychronia auf Kreta beispielsweise noch auf der Westwand in der Georgskirche in Melampes vor (Abb. 154).



1: Christus Anapeson (Abb. 139)

2: David

3: Salomon

4: Platytera thronend mit dem Christuskind
zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael

5: Erzengel Gabriel (Verkündigung)

6: Theotokos (Verkündigung)

7: Diakon



139 Malles, Panagia Mesochoritissa. Naos, Apsistirnseite, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

nicht erhalten. Im Zenit der beiden Joche des Tonnengewölbes ist ein Medaillonfries mit zwölf Propheten angebracht. Ihre auf den offenen Rotuli geschriebenen Texte nehmen Bezug auf einige dargestellte Szenen (Abb. 139).¹⁴⁵⁵

Im östlichen Tonnengewölbe sind sieben Festtagsszenen platziert.¹⁴⁵⁶ In der südlichen Hälfte sind dies im oberen Bereich die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten sowie darunter die Präsentation im Tempel und die Geburt der Theotokos. Im nördlichen Pendant wurden die Himmelfahrt und weiter westlich zwei übereinanderliegende, nicht mehr identifizierbare Szenen aufgenommen.¹⁴⁵⁷

Im mittleren Joch im Süden sind im oberen Register von Osten nach Westen die Taufe, die Transfiguration und die Lazaruserweckung abgebildet sowie darunter der Verrat Judas, Christus vor Hannas und Kaiphäs und die Flagellation. Auf der Nordwand sind oben von Westen nach Osten der Einzug nach Jerusalem, die Grablegung und die Beweinung dargestellt sowie darunter der Helkomenos, die Kreuzigung und die Präsentation der Maria im Tempel.¹⁴⁵⁸ Die beiden

stehenden Frauen links in der Szene der Kreuztragung gehören zur zweiten Schicht. Die hohe Anzahl der Szenen aus der Leidensgeschichte Christi – zumal auch sonst selten auf Kreta vorkommende Szenen, wie etwa die Flagellation oder Christus vor dem Synedrium, auftreten – legt den Akzent deutlich und dramatischer auf die Passion.¹⁴⁵⁹

Auf der Apsistirnseite ist das Anapesonbild nur fragmentarisch erhalten geblieben, die meisten Farben sind verwaschen (Abb. 139).¹⁴⁶⁰

Der jugendliche Christus liegt auf seinem rechten Arm aufgestützt auf einer roten Matratze. Er hat einen goldenen Heiligenschein und offene Augen. Er trägt einen Chiton, ein goldenes Himation ist noch hinter seinem Rücken und über seinen Beinen zu erkennen, darunter schauen die nackten Füße hervor. Ausserdem kann ein rötliches Band um seinen Bauch sowie um seine Schultern angenommen werden. Links von Christus sind schwach noch die Umrisse der stehenden Theotokos, die sich mit bittenden Händen zu Christus hinunterbeugt, auszumachen. Auf der anderen Seite von Christus steht ein nimbierter Engel. Mit beiden Händen hält er eine verzierte Vase mit den Passionsinstrumenten.¹⁴⁶¹ Neben dem Vasenhals sind vier Nägel nach-

1455 Aspra-Bardabakè 1991, 177–80.

1456 Eine detaillierte Beschreibung des Zyklus: Aspra-Bardabakè 1991, 183–229, Plan 4–5, Abb. 2–17. Selten für die kretischen Kirchen ist, dass die Himmelfahrt Christi nicht das gesamte östliche Tonnengewölbe ausfüllt, sie ist aber die einzige Szene, die sich auf zwei Zonen ausbreitet. Besonders die Szenen des unteren Teils des östlichen Joches haben unter dem Einbau der modernen Ikonostasis gelitten.

1457 Aspra-Bardabakè (Aspra-Bardabakè 1991, 248, Plan 4) nimmt unter der Himmelfahrt die Philoxenie sowie die Anastasis an, dies konnte bei der Autopsie der Kirche nicht bestätigt werden. Dieser Teil wurde durch die Ikonostasis besonders stark beschädigt.

1458 In dieser Schicht vertritt diese Szene den mariologischen Zyklus.

1459 Diese Szenen kommen etwa auch in der kleinen Kirche Christus Esauomenos in Vorizia in der Nähe von Zaros vor (14. Jh.): Zarras 2016, 266–67.

1460 Aspra-Bardabakè 1991, 184–86, Abb. 2a. Sie nennt als Vergleichsbeispiele für denselben Anbringungs-ort des Themas auf Kreta nur die Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120) und die Panagia in Sklavopoula (Abb. 144).

1461 Bei den Passionsinstrumenten scheint es sich um ein Kreuz und eine Lanze zu handeln. Aspra-Bardabakè 1991, Abb. 2a. Der Engel und die Vase sind auf dieser älteren Fotografie im Gegensatz zur Abb. 139 noch sehr gut zu erkennen.

zuweisen. Wenige Reste deuten im Hintergrund des Bildes eine Architektur an. Zwischen dem Engel und Christus ist wie in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 33, 120) oder in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127) ein Stück einer Mauer zu erkennen. Das Anapesonbild (1) kann in diesem Zyklus als dramatischer, symbolträchtiger Höhepunkt des detaillierten Passionszyklus verstanden werden.

6.6.13 Drys, Hagios Prokopios, Selino, Chania (Ende 14. Jh.)

Die Kirche des Hagios Prokopios befindet sich ausserhalb des Dorfes Drys. Es handelt sich um eine Einraumkirche mit zwei Jochen, die von einem transversalen Gurtbogen mit Konsolen voneinander getrennt werden.¹⁴⁶² Grosse Teile des Innenraumes sind noch weiss übertüncht, Malereien wurden dagegen in der Apsis, an der Nordwand sowie an der Westwand freigelegt.

Der Stil bzw. die Datierung der Kirche ist aufgrund des Erhaltungszustandes schwierig zu definieren. Die langen Figuren haben kleine Köpfe, es gibt kaum scharfe Konturen, Akzente werden vor allem mit den prägnanten Farbabstufungen bzw. weissen Flächen gesetzt. Die Figuren führen dynamische Bewegungen aus. Die erhaltenen Szenen sind vielfigurig und detailreich ausgestattet.

In der Apsiskonche ist eine frontal dargestellte Büste eines Pantokrators zu sehen. Er ist in einen roten Mantel gehüllt, die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben und in der Linken hält er ein offenes Buch. Auf der Apsiswand ist im Zentrum ein Schlitzfenster eingelassen, unter welchem ein Altar gemalt ist. Auf dem Altartuch sind noch ein Kelch samt Poterokalymma sowie ein Messer zu erkennen. Vier zelebrierende Kirchenväter bewegen sich auf den Altar zu, wobei es sich aufgrund der physiognomischen Merkmalen beim vorderen im Norden um Johannes Chrysostomos und beim hinteren im Süden um Gregor von Nazianz handeln wird. Die beiden anderen, nicht identifizierbaren Patriarchen sind in Polystavria gekleidet. Die Texte auf den offenen Rotuli sowie allfällige Beischriften sind verloren. Auf der Apsisstirnseite sind zuunterst im Norden der Hl. Stephanos und im Süden der Hl. Romanos dargestellt. Romanos ist tonsuriert und hält in der rechten Hand eine Kerze samt Kerzenständer. Die Ornamentik des Sticharions der beiden Diakonen ist identisch.¹⁴⁶³ In den beiden Panelen über ihnen sind die Protagonisten der Verkündigung platziert, über welchen eine schräge Linie das Mittelfeld abtrennt – in diesem liegt der Christus Anapeson (Abb. 141). Gabriel sowie die Theotokos sind vor einer detaillierten Architektur abgebildet.

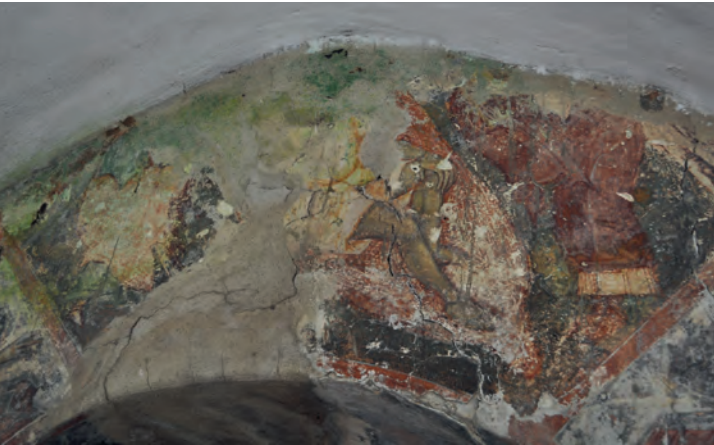
Das unterste Register der Nordwand nehmen traditionsgemäss Heiligenfiguren ein. Die Figur ganz im Osten – ein Bischof – wurde von einer wohl später eingebauten Prothesisnische beschädigt. Auf ihn folgen zwei weitere, ebenfalls unbekannte Bischöfe, wobei der zweite hinter



140 Drys, Hagios Prokopios. Nordwand. Hagios Prokopios. Antje Steiner (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

¹⁴⁶² Die Kirche ist mit Ausnahme eines kurzen Eintrages bei Gerola nicht publiziert. Gerola 1932, 37, n. 137. Ich danke Antje Steiner für den Hinweis und die Fotografien.

¹⁴⁶³ Die auffällige Dekoration findet sich z.B. auch in der Soterkirche in Kissos (um 1330). Spatharakis 2015, 86–91, Abb. 181.



141 Drys, Hagios Prokopios. Apsisstirnseite. Christus Anapeson. Antje Steiner (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie von Chania).

der modern eingebauten Ikonostasis fast vollständig verschwunden ist. Der nächste Heilige ist der Patron (Abb. 140). Der Hl. Prokop in Soldatenkleidern trägt auf dem Rücken ein Schild und hält in beiden Händen einen Pfeil. Er ist von einem roten Rahmen eingefasst, womit er als Proskynetarion zu verstehen ist.

Schliesslich sind im westlichen Joch drei reitende Soldatenheilige angebracht. Während sich ihre drei weissen Rösser in die Richtung des Hl. Prokop bewegen, schauen alle drei Reiter frontal zum Betrachter und ihre Mäntel flattern hinter ihnen im Wind. In der rechten oberen Ecke vor dem ersten Reiter kommt die göttliche Hand aus einem Himmelsegment. Da darunter auf dem Boden schwach noch ein Drache zu erahnen ist, könnte es sich beim ersten Reiter um den Hl. Georg handeln. Höchstwahrscheinlich sind seine Begleiter Demetrios und Theodor, Beischriften oder weitere Charakteristika sind allerdings nicht mehr erhalten. Die drei Reiter intensivieren die Bedeutung des Patrons und allgemein der Soldatenheiligen, auf welchen vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen mit den Besetzern die Hoffnungen lagen.

Im zweiten Register der Nordwand ist über den Bischöfen die Anastasis platziert. Christus zieht Adam und Eva mit beiden Händen gleichzeitig aus ihren Sarkophagen. Hinter Eva stehen Abel sowie vier weitere, unbekannte Figuren. Hinter Adam sind die Könige David und Salomon sowie Johannes der Täufer auszumachen. Hinter Christus ist eine helle Aureole mit fünf roten Zacken gemalt.¹⁴⁶⁴ Im Feld über der Anastasis ist nur noch ein dünner Streifen mit Füßen zu sehen, welche allerdings die Präsenz der Himmelfahrt im Bemabogen garantieren. Im Feld über dem Hl. Prokop ist die Taufe zur Darstellung gekommen. Rechts hinter Christus, welcher sich nach links zu Johannes wendet, stehen mindestens drei Engel. Im Jordan schwimmen verschiedene Fische und Personifikationen. Darauf folgt der Gurtbogen, auf welchem noch die Büste des untersten Märtyrers erhalten ist. Auf der Konsole befindet sich die heute nicht mehr lesbare Stifterinschrift. Die beiden Felder im westlichen Joch beherbergen zwei Episoden des Jüngsten Gerichts: die Personifikation der Erde sowie die Personifikation des Meeres, die die Toten frei lassen. In der rechten oberen Ecke des ersten Feldes bläst ein Engel eine Trompete.

Auf der Westwand ist in der Lünette die vielfigurige Szene der Koimesis platziert, die wohl beim Einbau der neuen Türe im unteren Bereich beschädigt wurde. Die Türe wird von zwei Erzengeln bewacht. Das Counterpart zur Koimesis bildet über den Raum hinweg der Christus Anapeson (Abb. 141).

Christus Anapeson liegt auf einer roten Matratze. Seine linke Hand hat er auf sein linkes, angewinkeltes Knie gelegt. Gekleidet ist Christus in einen weissen Chiton, der die Knie freilässt. Der Oberkörper von Christus ist verloren. Auf der rechten Seite beugt sich eine Figur mit verhüllten Händen zu Christus. Da am rechten Rand noch Flügel zu erkennen sind, handelt es sich

1464 Diese besondere Hervorhebung der göttlichen Vision kommt entweder bei der Transfiguration oder Anastasis vor, in den kretischen Kirchen allerdings nicht häufig. Beispiele: Soterkirche in Myrthios (um 1400, Transfiguration), Nikolaoskirche in Vatos (um 1400, Transfiguration), Hagias Trias in Hagia Trias (um 1400), Kirche der Hl. Photini in Preveli (Anfang 15. Jh., Anastasis). Spatharakis 1999, Abb. 15; Spatharakis 2015, Abb. 419, 464, 521. Die Komposition mit Kreis, Quadrat und Raute wird "hesychastische Mandorla" genannt: Andreopoulos 2005, 66–75, 228–35. Diese spezifische Mandorla erscheint zum ersten Mal im Manuskript Paris, BnF, ms. gr. 1242, fol. 92^v. Die Datierung ist zwischen 1370 und 1375. Zum Manuskript im Kontext des Hesychasmus: Sterzova 2014, 81–129. Dieses ikonographische Detail unterstützt die Datierung dieser Kirche ans Ende des 14. Jhs.

um einen Engel. Was er in den Händen hielt, lässt sich jedoch nicht mehr definieren. Er trägt eine rote Tunika mit hellem, verzierten Saum, einen roten Mantel und rote Schuhe. Auf der anderen Seite Christi steht ebenfalls ein Engel, allerdings ist dieser kleiner dargestellt als sein Pendant. Er hat eine türkisfarbene Tunika.

Obschon nur ein Teil der Malereien freigelegt ist, können Aussagen zum Programm gemacht werden. Für die Ausschmückung der Apsis sowie Apsisstirnseite gibt es einige Parallelen.¹⁴⁶⁵ Im Bema waren nachösterliche Szenen platziert und im östlichen Teil des Naos weitere Festszene. Der westliche Bereich wird von Episoden des Jüngsten Gerichts eingenommen. Der Christus Anapeson fügt sich in die eschatologische und nachösterliche Bedeutungsebenen ein und symbolisiert als Metapher des *Epitaphios Threnos* den Höhepunkt der orthodoxen Eucharistie.

6.6.14 Kefali, Hagios Athanasios, Kisamos, Chania (1393)

Die kleine Einraumkirche (6,50 m x 4,45 m) hat ein Satteldach und einen Eingang im Westen. Der Naos, der mit einem Spitztonnengewölbe überdeckt ist, wird von einem transversalen Gurtbogen in zwei Joche getrennt.¹⁴⁶⁶ Ein Fenster ist im westlichen Teil der Südwand eingelassen. Die zum Teil erhaltene Inschrift auf der inneren Westwand nennt als Einweihungsdatum den 6. November 6902 (1393).¹⁴⁶⁷ Eine weitere Inschrift im Westen der Nordwand zitiert die Namen des Nikitas Nikiphoropoulos und des Priesters Vardas. Die beiden weiblichen Porträts einer Mutter und ihrer Tochter im Westen der Südwand werden mittels der Beischriften als die Stifterinnen Anna und Moskana identifiziert.¹⁴⁶⁸ Anna trägt ein blaues Gewand, ein weisses Kopftuch und Ohrringe und ihre Tochter Moskana ein ockerfarbenes Gewand.

Die Figuren sind elegant und schlank und in symmetrischen Kompositionen gruppiert. Das Körpervolumen wird mittels der Drapierungen betont und die weichen Köpfe werden differenziert ausgeführt.¹⁴⁶⁹ Malerisch modellierte Hintergrundberge und bunte, vielgestaltige Architekturkulissen bestimmten die Kompositionen. Die stilistische Ähnlichkeit, insbesondere bei der Gestaltung der Köpfe, mit der Panagia in Meronas wurde bereits von Borboudakis und Bissinger festgestellt.¹⁴⁷⁰ Stilistische wie ikonographische Parallelen lassen sich zudem zur Panagia in Sklavopoula (Abb. 143–45) ziehen, so dass eine identische Werkstatt angenommen werden kann.¹⁴⁷¹

In der Apsiskonche ist Christus Pantokrator über der Kirchenväterliturgie platziert.¹⁴⁷² Auf der Apsisstirnseite sind im Zenit Christus Anapeson, und darunter in den bipolaren Feldern die Theotokos und Gabriel aus der Verkündigungsszene und schliesslich noch zwei Diakone zur Darstellung gekommen. Im Norden handelt es sich um den Hl. Stephanos. Im Zenit des Gurtbogens, der die beiden Joche unterteilt, ist das Mandylion zu sehen. Darunter befin-

1465 Exakt gleiche Komposition der Apsisstirnseite: Hagia Trias, Hagios Georgios Galatas (Abb. 100), Chalepa, Hagia Marina (Abb. 104), Prodromi, Hagios Pavlos (Plan 12), Kroustas, Johannes der Evangelist (Abb. 120), Kefali, Hagios Athanasios (Abb. 142), Stavrochori, Hagios Georgios (Plan 17).

1466 Papadaki-Ökland 1966, 431–32, Abb. 469a–c; Lassithiotakis 1969, 217–18, Plan 18, Abb. 73–76.

1467 Gerola 1932, 417–18, 611, n. 14 (mit einer Reproduktion der Inschrift); Gerola 1934/35, 146–47, n. 41; Spatharakis 2001, 146.

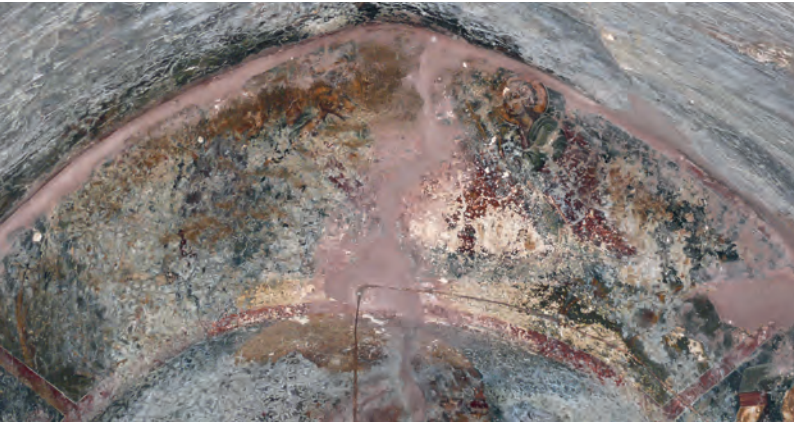
1468 Gerola 1908, 328, n. 1, Taf. 8.1; Maderakis 1980, 46.

1469 Bissinger 1990, 1149; Bissinger 1995, 192–93, n. 163, Abb. 154.

1470 Borboudakis 2013/14, 113; Bissinger 1995, 193, 199–200, n. 175.

1471 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 218, 287; Bissinger 1995, 202; Spatharakis 1999, 51, 59–60, 68–69, 136, 191–92, 304; Spatharakis 2001, 139, 146, 154.

1472 Spatharakis 2001, 145: Neben einem unbekanntem Kirchenvater sind Johannes Chrysostomos, Basil und Gregor von Nazianz abgebildet.



142 Kefali, Hagios Athanasios. Naos, Apsisstirnseite, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

den sich die Büsten von zehn weiblichen Heiligen.¹⁴⁷³ Unter der südlichen Konsole sind der Hl. Antonios und unter der nördlichen der Hl. Onouphrios porträtiert. Auf dem untersten Register der Wände sind ganzfigurige Heilige aufgenommen. Östlich des Fensters steht der Erzengel Michael. Ihm gegenüber auf der Nordwand werden drei reitende Militärheilige abgebildet: Georg, Theodor und Demetrios. Theodor hat seinen Arm um die Schulter von Demetrios gelegt, was sporadisch bei den Militärheiligen auf Kreta vorkommt.¹⁴⁷⁴ Auf der Westwand flankieren der Prophet Elija im Süden und ein reitender Militärheiliger im Norden den Eingang.¹⁴⁷⁵ Auf der nördlichen Bemauwand ist insbesondere der thronende Patronatsheilige Athanasios von Alexandria hervorzuheben, neben ihm stehen die Bischöfe Eleutherios und Poly-

karp¹⁴⁷⁶ und auf der Südwand haben sich die Figuren von Kyrill von Alexandria, Spyridon und Nikolaos erhalten.¹⁴⁷⁷

Im Tonnengewölbe ist ein ausführlicher Festtagszyklus illustriert. Im Scheitel des Gewölbes werden die Himmelfahrt sowie Pfingsten gezeigt.¹⁴⁷⁸ Der Hl. Geist ist auf einem grossen Buch im Zenit des Bogens dargestellt. Darunter sind im Süden die Erscheinung Christi vor den Aposteln¹⁴⁷⁹ und der Tempelgang von Maria und im Norden die Anastasis sowie der ungläubige Thomas angebracht. Beinahe identische, symmetrisch aufgebaute Kompositionen mit der zentralen Christusfigur finden sich in der Panagia in Roustika (1391),¹⁴⁸⁰ in der Georgskirche in Artos nordwestlich des Dorfes Hagios Konstantinos (1401)¹⁴⁸¹ und in der Panagia in Sklavopoula. Spatharakis denkt, dass die Künstler dieser Kirchen alle zur selben Werkstatt gehörten, die zuerst im Süden aktiv war, bevor sie nach Rethymno kam.¹⁴⁸²

Das Gewölbe im Naos präsentiert acht Szenen: im Süden die Geburt Christi, Hypapante, die Taufe Christi und die Lazaruserweckung und im Norden den Helkommenos, den Verrat des

1473 Spatharakis 2001, 146. Folgende können identifiziert werden: Katharina, Photini, Irene, Barbara, Marina und Paraskevi. Weitere Kirchen mit dem Mandylion im Zentrum des Bogens: Spatharakis 1999, 239, 270.

1474 Spatharakis 1999, 196, 224, 335–36. Eine parallele Haltung nehmen der Hl. Georg und der Hl. Theodor beispielsweise in der Panagia in Roustika ein (1391).

1475 Als stehender Heiliger ist Elija im 14. Jh. in den kretischen Kirchen nur vereinzelt an den Wänden repräsentiert worden, z. B. in der Johanneskirche in Kroustas (1347/48), in der Nikolaoskirche in Ziros (Mitte 14. Jh.), in der Elijaskirche in Skaloti (1355/56) sowie in der Athanasioskirche in Kefali (1393). Spatharakis 2001, 94, 101–02, 144–46.

1476 Eleutherios wird auch in der Soterkirche in Hagia Irini (1357/58, Abb. 135) sowie in der Paraskevikirche in Vouvas (Ende 14. Jh., Abb. 151) neben Polykarp porträtiert. Beide Bischöfe haben im 2. Jh. den Märtyrertod erlitten.

1477 Spatharakis 2001, 145–46.

1478 Die Pfingstszene kommt auf Kreta zwar seltener vor, sie ist aber nicht völlig unüblich, wie noch von Sucrow behauptet: Sucrow 2007, 53. Zur Szene in den kretischen Kirchen ausserdem: Spatharakis 1999, 305–06; Spatharakis 2010, 295–97; Tsamakda 2012, 50, 146–47. In den hier besprochenen Beispielen ist die Szene noch in folgenden Kirchen vertreten: in der Marinakirche in Chalepa (Abb. 104) und in der Panagia in Sklavopoula.

1479 Joh. 20:19, mit der Beischrift: EIPHNH YMIN.

1480 Spatharakis 1999, 191, 304, Abb. 240–77; Spatharakis 2001, 137–47.

1481 Spatharakis 1999, 47–71, Abb. 21–54; Spatharakis 2001, 153–56.

1482 Spatharakis 1999, 51, 59–60, 68–69, 136, 191–92, 304, Abb. 43, 350; Spatharakis 2001, 139.

Judas, den Einzug nach Jerusalem und die Fusswaschung.¹⁴⁸³ Die erhaltene Figur eines Soldaten auf der Westwand spricht für eine Kreuzigung. Auffällig sind die hohe Anzahl der Passionszzenen sowie das Fehlen der Transfiguration.

Das Anapesonbild auf der Apsisstirnseite ist schlecht erhalten geblieben (Abb. 142).

In der Mitte ist der jugendliche Christus auf eine rote Matratze gebettet. Hinter dem Kopf Christi ist ein goldener Zierstreifen auf der Matratze auszumachen. Christus hat kurze hellbraune Haare und schrägstehende Augen. Der rechte angewinkelte Arm stützt seinen Kopf. Mit seinem rechten kleinen Finger berührt Christus sein rechtes Auge, sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sein Kopf wird von einem Kreuznimbus umfassen. Christus trägt einen weissen Chiton, dessen Ärmel ihm bis zum Ellbogen reichen, und wird von zwei Figuren flankiert. Von rechts nähert sich ein proskynierender Engel. Er trägt ein Kreuz sowie eine Lanze in seinen verhüllten Händen und ist in eine pastellgrüne Tunika sowie in ein rotes Pallium gekleidet. Als Pendant entsprach ihm links von Christus eine Figur in identischer Position. Die Vergleichsbeispiele mit derselben Komposition in weiteren Kirchen von Kreta lassen vermuten, dass diese Figur entweder mit der Theotokos oder mit einem weiteren Engel identifiziert werden kann.¹⁴⁸⁴

Ähnlich wie in der Panagia in Malles (Abb. 139) integriert sich der Anapeson als symbolisches, polyvalentes Bild in den detaillierten Passionszyklus. Mittels Platzierung und Kontextualisierung mutiert er zum Höhepunkt des dramatischen Geschehens und stellt eine Relation zur Auferstehung her, was für die Gläubigen von grosser Bedeutung war.

6.6.15 Sklavopoula, Panagia, Selino, Chania (Ende 14. Jh.)

Die Panagiakirche befindet sich etwa 100 m ausserhalb des Dorfes Sklavopoula. Die Einraumkirche besitzt zwei Joche, die von einem transversalen Gurtbogen mit Konsolen voneinander getrennt werden, eine halbrund im Osten hervortretende Apsis, ein leicht zugespitztes Spitztonnengewölbe und ein Satteldach (7,36 m x 2,98 m).¹⁴⁸⁵ Der Bemabereich ist gegenüber dem Naos eine Stufe erhöht.¹⁴⁸⁶ Die Haupttüre befindet sich in der Westwand. Die Ikonostasis, die zwei Strebepfeiler an der Südwand sowie das Fenster östlich der südlichen Gurtbogenkonsole sind neuzeitliche Eingriffe, die die jeweiligen Malereien in diesen Bereichen zerstört haben.¹⁴⁸⁷

Die Malereien werden aufgrund der hervorragenden Qualität an das Ende des 14. Jhs. gesetzt.¹⁴⁸⁸ Die verantwortliche Werkstatt könnte eventuell auch in der Panagia in Meronas, in der Athanasioskirche in Kefali und in der Georgskirche in Artos tätig gewesen sein.¹⁴⁸⁹ Die Gesichter sind durch eine sorgfältige und feine farbliche Abstufung gekennzeichnet, die har-

1483 Lassithiotakis 1970, 217–18, Abb. 73–76; Spatharakis 2001, 145–47, Abb. 130; Spatharakis 1999, 51, 59, 68, 136, 191–92, 196, 224, 239, 270, 304, 336, Abb. 350; Tsamakda 2012, 76, 87, 213, 263. Die Komposition der Fusswaschung ist verwandt mit jenen in der Panagiakirche in Meronas sowie der Panagiakirche in Roustika (1381): Borboudakis 2013/14, 107.

1484 Zwei Engel ohne Theotokos kommen in der kretischen Malerei beim Anapesonbild allerdings seltener vor, Beispiele finden sich in der Panteleimonkirche (Abb. 39) sowie in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119). Dagegen begegnet das Trio mit einem Engel und der Theotokos häufiger: Marinakirche in Chalepa (Abb. 105), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120), Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), Panagiakirche in Malles (Abb. 139).

1485 Lassithiotakis 1970, 155, Plan 48.

1486 Als Stufe wurde eine Marmorplatte wiederverwendet.

1487 Albani 2016, 167. Auf dem Steinrahmen des Haupteingangs steht das Jahr 1893. Zu diesem Zeitpunkt wurde wahrscheinlich diese Wand renoviert.

1488 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 214–15: «Akademische Kunstrichtung byzantinischer Herkunft, repräsentativ für das Kunstniveau in den Lehnsgütern der Kallergis»; Bissinger 1995, 202, Nr. 179: «Wohl das Beste aus der kretischen Malerei der 1390-er Jahre. Gegen 1395?»; Albani 2016, 172–73. Zudem: Gerola 1934/35, 151, n. 87; Bissinger 1990, 1148–49; Spatharakis 1999, 68–69; Spatharakis 2001, 139, 146, 154.

1489 Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 218, 287; Bissinger 1995, 202; Spatharakis 1999, 51, 59–60, 68–69, 136, 191–92, 304; Spatharakis 2001, 139, 146, 154; Albani 2016, 173.



143 Sklavopoula, Panagia. Naos, nordwestliche Ecke, Verdammte, Stifter, berittener Militärheiliger. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

monischen Proportionen der Körper treten unter den Stoffen hervor. Mit Schatten und Licht wird eine voluminöse Modellierung erreicht.

Im untersten Register im Westen der Nordwand steht eine Inschrift neben dem Stifterporträt. Die Inschrift wurde bereits von Gerola entziffert und von Albani analysiert, die zum Schluss kommt, dass eine kollektive Stiftung für die Kirche verantwortlich war, nämlich Ioannis, Alexios, dessen Frau sowie Kinder und Theodor.¹⁴⁹⁰ Ein männlicher Stifter steht frontal mit dem Kirchenmodell in seiner linken Hand, während er die rechte erhoben hat, auf der Nordwand (Abb. 143).

Er trägt eine graue, gegürtete Tunika und einen dunkelbraunen auf der Brust zusammengehaltenen Mantel, dessen Kapuze er über den bärtigen Kopf gezogen hat.¹⁴⁹¹ Da in seinem Gurt ein reich verziertes Schwert steckt, wird es sich um Ioannis handeln, der in der Inschrift πορτάρις genannt wird. Diese Angabe sowie das Attribut zeichnen ihn als hohen Offizier aus, der vermutlich mit der Aufsicht über die sich in der Nähe befindliche Befestigungsanlage betraut

war.¹⁴⁹² Auf sein Porträt folgen weiter östlich die reitenden Militärheiligen Demetrios, Theodoros Teron und Georg, welche vom Offizier Ioannis vermutlich besonders verehrt wurden.¹⁴⁹³

In der Apsiskonche ist die Halbfigur der Panagia Blachernitissa mit dem Christuskind vor ihr zwischen zwei miniaturhaft dargestellten Engeln abgebildet (Abb. 144).¹⁴⁹⁴

Separiert mittels eines Schmuckbandes und einer Inschrift stehen darunter vier zelebrierende Bischöfe beidseitig des Fensters, unter dem der Melismos auf einem gemalten Altartisch liegt. Es handelt sich von links nach rechts um Athanasios von Alexandria, Johannes Chrysostomos, Basil der Grosse und eventuell Gregor von Nazianz. Der Melismos liegt unter dem Asteriskos in einer Patene, links daneben befinden sich die Lanze und rechts der Schwamm und der Kelch, der zum Teil vom Aër bedeckt wird. Die Inschrift zitiert einen Auszug eines Hymnos, welcher von Kosmas dem Hymnographen zu Ehren der Theotokos komponiert und während zahlreichen mariologischen und christologischen Festtagen gesungen wurde.¹⁴⁹⁵

An der Apsisstirnwand ist Christus Anapeson über den Protagonisten der Verkündigung platziert. Unter diesen ist jeweils eine Büste eines Bischofs abgebildet und schliesslich in der untersten Zone im Norden der Diakon Stephanos und im Süden Romanos Melodos. Eine Prothesisnische befindet sich im östlichen Bereich der Nordwand.

Die Himmelfahrt wird im östlichen Gewölbe des Bemas dargestellt, Christus erscheint im Scheitel des Gewölbes. Aufgrund ihres eucharistischen Gehalts wird an der Südwand des Bemas die Präsentation der Theotokos im Tempel platziert. Im untersten Register ist nur die Figur des Hl. Kyrill in Dreiviertelposition erhalten, er dreht sich nach links in Richtung des Bemas. In diesem Bereich hat der Einbau des modernen Fensters erhebliche Schäden verursacht. Auf der Nordwand sind unter der Himmelfahrt die Frauen am Grabe Christi sowie östlich davon wiederum

1490 Gerola 1932, 433, n. 4; Albani 2016, 168.

1491 Gerola 1908, 330; Albani 2016, 168 (mit Vergleichsbeispielen).

1492 Albani 2016, 168.

1493 Dagegen gibt es in der Kirche – mit Ausnahme der Theotokos – keine Repräsentationen von weiblichen Heiligen.

1494 Lassithiotakis 1970, 155–60, Abb. 188–95; Albani 2016, 167–76 (mit der Nennung aller Beischriften).

1495 Lassithiotakis 1970, 156; Albani 2016, 168.

eine eucharistische Szene, das Abrahamsopfer, visualisiert. In der untersten Zone dieser Wand gibt es viele Fehlstellen. Rechts neben der Prothesisnische ist nur noch ein frontal dargestellter Bischof zu erkennen, dessen Physiognomie für den Hl. Eleutherios spricht.¹⁴⁹⁶ Weiter westlich nach einer Fehlstelle befindet sich die thronende Muttergottes mit dem Christuskind.¹⁴⁹⁷

Im westlichen Teil des Gewölbes sind im Zenit Pfingsten im Süden und der ungläubige Thomas im Norden mittels eines dekorativen Bandes separiert. In der zweiten Reihe befinden sich die Anastasis unter der Thomasszene und die betende Anna unter der Pfingstdarstellung. Das Mandylion schmückt das Zentrum des Gurtbogens. Es wird im Norden von David und im Süden von Salomon sowie von zwei weiteren ganzfigurigen Propheten flankiert. David hält einen offenen Rotulus mit dem Psalm 43(44):1 in den Händen. In der oberen Zone auf dem westlichen Tonnengewölbe werden im Norden die Präsentation im Tempel und der Judasverrat und im Süden die Geburt Christi thematisiert. Das westliche Feld neben der Geburt wird von einer sehr schlecht erhaltenen Kreuzigung ausgefüllt.¹⁴⁹⁸ Im mittleren Register zeigen die beiden kleineren Felder im Westen mario-logische Szenen, welche auf die Patronin der Kirche referenzieren: im Süden die Geburt der Maria und im Norden die Segnung der Maria durch die Hohepriester. Die westlichen Bereiche dieser Zone sind jeweils dem Aposteltribunal vorbehalten. In zwei Gruppen verteilt rahmen sie auf dem Tonnengewölbe die angrenzende westliche Lünette. Jeweils sechs sitzende Apostel mit einem aufgeschlagenen Codex auf den Knien schauen gegen Westen, über ihren nimbierten Köpfen stehen ihre Namensbeischriften.¹⁴⁹⁹ Der schlechte Erhaltungszustand der Westwand lässt die Darstellung der Deesis nur noch erahnen.¹⁵⁰⁰ Zusammen mit dem Aposteltribunal bildet diese den zentralen Moment des Weltgerichts in der byzantinischen Kunst.¹⁵⁰¹ Unter der Deesis befinden sich auf einer weitgehend zerstörten Fläche einige Reste von Engelschören. Auf der südlichen Westwand neben der Eingangstüre sind die Personifikation der Erde und darunter die Personifikation des Meeres dargestellt.¹⁵⁰² Auf dem nördlichen Pendant sind unter dem Bild des reitenden Teufels mit Judas die Strafszenen in zwei Reihen und darunter drei Kompartimente mit den Höllenstrafen platziert.¹⁵⁰³ Im ersten Register der Strafszenen sind von links nach rechts nackt und aneinander gekettet der reiche Mann, der Dieb mit einer Ziege auf dem Rücken (die er gestohlen hat), derjenige, der im fremden Acker pflügt, die Hexe und eine männliche



144 Sklavopoula, Panagia. Naos, Apsis. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

1496 Zur Darstellung dieses Heiligen in den kretischen Kirchen: Studer-Karlen 2014a, 551–61.

1497 An der heutigen Fehlstelle war wahrscheinlich das originale Templon gebaut, die thronende Muttergottes funktionierte als Proskynetarion.

1498 Wie in der Marinakirche in Chalepa und in der Panagiakirche in Meronas sind neben Christus zwei Medaillons mit den Personifikationen der Sonne und dem Mond inkludiert. Borboudakis 2013/14, 112.

1499 Albani 2016, 169–71.

1500 Lymberopoulou/Duits 2020, 591. Parallele Platzierungen kommen auf Kreta öfters vor. Beispiele: Tsamakda 2012, 198.

1501 Maderakis 2005, 246.

1502 Albani 2016, 170.

1503 Maderakis 1979, 27, 33–34, 47, 51, Abb. 22; Spatharakis 1999, 317–18; Tsamakda 2012, 197–208; Lymberopoulou/Duits 2020, 562–64.



145 Sklavopoula, Panagia. Naos, Apsisstirnseite, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

Hure abgebildet. Darunter folgen diejenigen, die am Sonntag verschlafen, der Mörder, derjenige, der keine Prosphora in die Kirche bringt und der Wucherer.¹⁵⁰⁴

Im untersten Register an der Südwand sind neben einem stehenden Heiligen noch der Hl. Nikolaos – der Interzessor par excellence – und der Erzengel Michael zu erkennen. Westlich von diesem, wirksam dem Stifter gegenüber, ist das Paradies dargestellt mit Abraham, der Theotokos und dem guten Schächer.

In der Mitte der Apsisstirnwand ist ein Bildfeld für die Anapesondarstellung ungleich abgetrennt, südlich reicht es weiter hinunter als nördlich (Abb. 145).

In der Mitte ruht Christus Emmanuel in der üblichen Position, die linke Hand liegt locker auf seinem gestreckten linken Knie. Er hat offene Augen, einen goldenen Heiligenschein und gelockte braune Haare. Er liegt auf einer roten Matratze, die am unteren Zipfel eine weisse Verzierung aufweist. Christus ist in einen weissen, bis zu den Knien reichenden Chiton gekleidet. Der Hintergrund scheint einer Landschaft

mit Steinen nachgeahmt zu sein, allerdings ist keine Flora zu erkennen. Im oberen Teil des Bildes ist blauer Hintergrund auszumachen. Links von Christus kommt mit einem Ausfallschritt ein geflügelter Engel in einem roten Mantel mit einem Kantharos in den verhüllten Händen auf Christus zu. In diesem Gefäss befinden sich neben einem Kreuz, einem Rohrstab mit Schwamm und einer Lanze auch vier Nägel. Auf der anderen Seite von Christus sind zwei Figuren abgebildet. Die Theotokos in Dreiviertelposition wendet sich hinter Christus stehend mit ausgestreckten Armen ihrem Sohn zu. Neben ihr weiter unten hat ein grauhaariger, bärtiger Mann mit einem roten Heiligenschein und mit ebenfalls ausgestreckten Armen seinen Blick auf Christus gerichtet. Am wahrscheinlichsten ist diese Figur mit Josef zu identifizieren.¹⁵⁰⁵

Neben der Hoffnungsvermittlung, die das Anapesonbild im Passionszyklus übernimmt, steht es in dieser Kirche in Antithese zum Jüngsten Gericht, womit der eschatologische Charakter betont wird. In diesen Zusammenhang passt, dass der Stifter Johannes vis-à-vis dem Paradies platziert wurde. Die Interaktion der Szene ist über den Raum hinweg einfach zu erfassen.

6.6.16 Stavrochori, Hagios Georgios, Seteia, Lasithi (Ende 14. Jh.)

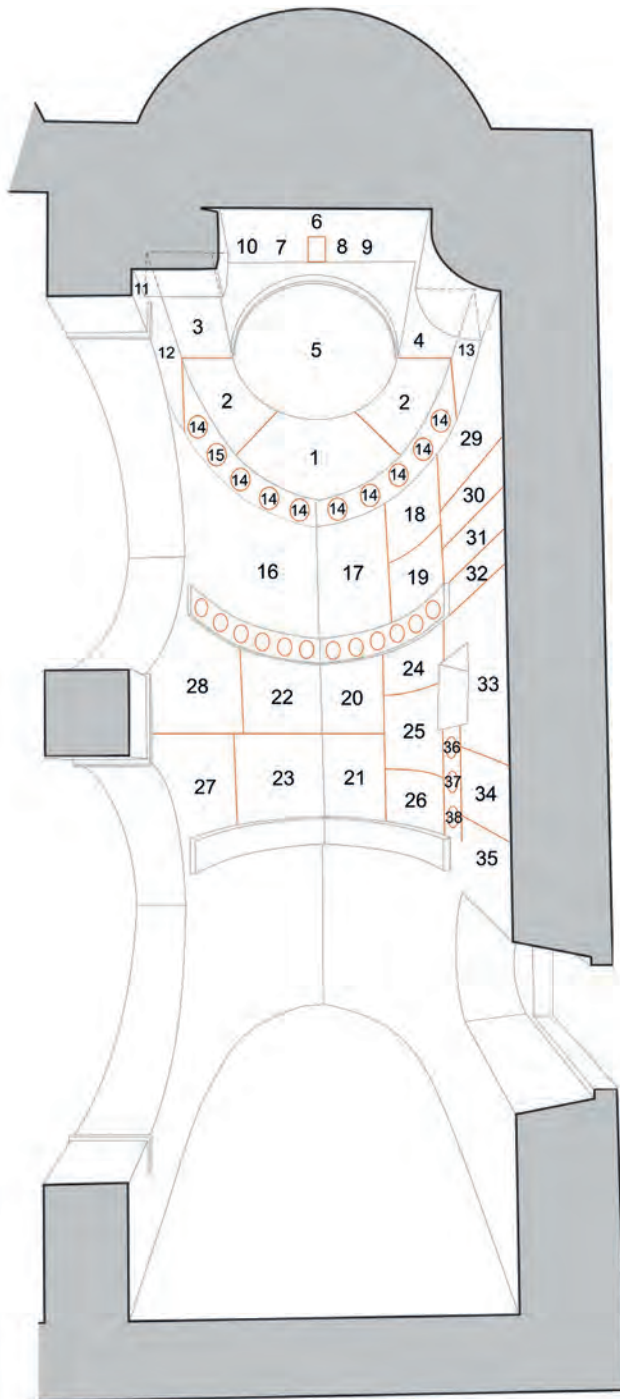
Die Doppelkirche in Stavrochori besitzt zwei nahezu gleich grosse Schiffe, welche im Osten je in einer halbrunden Apsis mit kleinem Schlitzfenster enden (10,23 m x 12,60 m).¹⁵⁰⁶

Eine Tür führt in das Nordschiff und eine zweite befindet sich im westlichen Teil der Südwand. Im mittleren Joch der Südwand wurde zu einem späteren Zeitpunkt ein Fenster eingelassen, welches die Malereien im Inneren zerstörte. Zwei gemauerte Pfeiler, die drei gedrückte Spitzbögen tragen, trennen die beiden Schiffe. Über den beiden östlichen Bogenspitzen beginnt

¹⁵⁰⁴ Albani 2016, 170.

¹⁵⁰⁵ Ebenfalls als Josef identifiziert: Borboudakis/Gallas/Wessel 1983, 214. Josef kommt in kretischen Kirchen noch bei weiteren Anapesondarstellungen vor: in der Panagia in Kato Rouma (Abb. 133, 134), in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137) und in der Georgskirche in Malles (Abb. 132).

¹⁵⁰⁶ Gerola 1934/35, 214, n. 785. Die Addition zweier gleich grosser und gleich gerichteter, an einer Längswand verbundener Längskirchen ist auf Kreta ebenfalls beliebt. Gallas 1990, 947–49 (Typus A 4/1).



- 1: Christus Anapeson (Abb. 149)
- 2: Verkündigung (Abb. 146)
- 3: Hl. Stephanos, Diakon (Abb. 147)
- 4: Diakon
- 5: Platytera
- 6: Melismos zwischen zwei Engeln (Abb. 15)
- 7: Hl. Basil der Grosse
- 8: Hl. Johannes Chrysostomos
- 9: Hl. Gregor Thaumaturgos
- 10: Patriarch
- 11: Hl. Romanos Melodos, Diakon (Abb. 147)
- 12: Hl. Petrus von Alexandria (Büste, Abb. 147)
- 13: Hl. Kyrill von Alexandria (Büste)
- 14: Prophet (Medaillon)
- 15: Prophet Daniel (Medaillon)
- 16: Himmelfahrt Christi
- 17: Geburt Christi
- 18: Präsentation im Tempel
- 19: Taufe
- 20: Transfiguration
- 21: Erweckung des Lazarus
- 22: Kreuzigung?
- 23: unbekannte christologische Szene
- 24: Hl. Georg Vita: vor dem Kaiser
- 25: Hl. Georg Vita: von Fackeln gequält
- 26: Hl. Georg Vita: im Kessel mit siedendem Blei
- 27: Hl. Georg Vita: Enthauptung
- 28: Hl. Georg Vita: unbekannte Szene
- 29: Zwei Bischöfe und ein Asket
- 30: Ornamentstreifen
- 31: Heiliger
- 32: Johannes der Täufer
- 33: Drei männliche, unbekannte Heilige
- 34: Hl. Konstantin und Helena (Abb. 148)
- 35: weibliche Märtyrerin
- 36: weibliche Heilige (Medaillon, Abb. 148)
- 37: Hl. Kyriaki (Medaillon, Abb. 148)
- 38: Hl. Anastasia Pharmakolytria (Medaillon, Abb. 148)



146 Stavrochori, Hagios Georgios. Apsisstirnseite Norden, Engel. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

je ein Gurtbogen auf Konsolen. Im Nordschiff, welches später zu einem unbekanntem Zeitpunkt angebaut wurde, sind keine Malereien vorhanden. Im südlichen Schiff sind die Malereien westlich des zweiten Gurtbogens verloren gegangen und jene östlich davon haben sich unter einer Russsschicht nur noch schlecht erhalten.

Die dünnen, langen Figuren sind sorgfältig und plastisch modelliert und die weichen Gesichter sind fein ausgearbeitet. Die Fresken können aufgrund des Stiles an das Ende des 14. Jhs. datiert werden.¹⁵⁰⁷

In der Apsiskonche deuten die wenigen Reste unter der schwarzen Schicht auf eine Platytera (5). Vor der Büste der Theotokos ist ein rotes Medaillon abgebildet, in dem sich die Büste des Christuskindes befindet. Unter einem Gesims auf der Apsiswand liegt unter dem zentralen Schlitzfenster der Melismos (6) in einer Patene auf einem rot gedeckten Altar (Abb. 15). Christus führt mit der Rechten einen Segensgestus aus und hält in der Linken einen geschlossenen Rotulus. Die Ränder der Patene sowie des Altars sind mit pseudo-kufischem Ornament verziert. Zudem befinden sich auf dem Altar noch ein Asteriskos, ein verzierter Kelch, eine Lanze sowie ein Schwamm, der an einem Rohrstab befestigt ist.¹⁵⁰⁸ Das Objekt zwischen der Patene und dem Kelch vervollständigt die Gruppe der Passionsinstrumente: Mit Hilfe dieser Zange wurden bei der Kreuzabnahme die Nägel herausgezogen.¹⁵⁰⁹ Die zahlreichen Passionsinstrumente beim Melismos betonen die Opferung. Hinter dem Altar flankieren zwei kleinflügelige Engel mit Rhipidia das Fenster und wenden sich dem Melismos zu. Je zwei zelebrierende Kirchenväter kommen von jeder Seite zum Altar, sie halten in beiden Händen offene Rotuli mit ihren Standardtexten, Johannes Chrysostomos (8) das Gebet der Prothesis und Basil der Grosse (7) den Cherubikos Hymnos.¹⁵¹⁰ Die Inhalte der beiden Gebete korrespondieren mit dem Opferthema der Apsis. Die zwei zentral abgebildeten Kirchenväter werden je von einem weiteren Patriarchen begleitet. Während jener (10) auf der Nordwand sehr schlecht erhalten ist, weist der Text auf dem Rotulus jenes Patriarchen auf der Südwand auf Gregor Thaumaturgos (9).¹⁵¹¹

Das Zenit der Apsisstirnseite wird vom Anapeson (1) eingenommen, darunter folgen bipolar nach einer schrägen Abtrennung die Protagonisten der Verkündigung (2, Abb. 146), wobei von der Theotokos fast nichts mehr zu sehen ist.

Beide Figuren werden von einer reichen Architektur umfassen. Der Diakon Stephanos (3) im Norden und ein unbekannter Diakon (4) im Süden schliessen die Komposition nach unten ab. Auf dem an das Porträt von Stephanos angrenzenden Nordwandvorsprung wurde auf

1507 Bissinger 1995, 189.

1508 Parallelen für den Schwamm auf dem Altar sind häufig in der kretischen Malerei anzutreffen, so etwa in der Hagia Trias, Hagia Trias (1360/80, Spatharakis 1999, 15, Taf. 1; Tsamakda 2012, 152), in der Hagios Nikolaos in Ziros oder in der Panagiakirche in Sklavopoula (Abb. 144).

1509 Vgl. etwa mit den Werkzeugen bei der Kreuzabnahme der Kirche des Hl. Andreas an der Treska. Prolović 2017, 159–60, Abb. 42, 45, mit weiteren Parallelen.

1510 Babić 1968b, 375–76; Taft 1975, 120–21, 135–36; Walter 1982, 204. Diese beiden Gebete bleiben die am meisten verwendeten für diese beiden Bischöfe. Zum ersten Mal sind sie in der Panteleimonkirche in Nerezi (1164) nachgewiesen.

1511 Babić/Walter 1976, 271, 274.

gleicher Höhe Romanos (11) platziert und über ihm die Büste des Petrus von Alexandria (12, Abb. 147).¹⁵¹²

Darüber beginnt der Bildstreifen mit zehn Heiligenmedaillons, der im Gewölbe direkt vor der Apsis angebracht ist. Dieser endet auf der Südwand mit der Büste des Kyrill von Alexandria (13) als Pendant zu Petrus von Alexandria (12). Da die männlichen Figuren alle einen offenen Rotulus mit ihrer linken Hand präsentieren, wird es sich am ehesten um Propheten handeln. Aufgrund der Physiognomie ist der zweitunterste auf der Nordseite als Daniel (15) zu deuten.

Westlich des Medaillonstreifens und der Büste von Kyrill von Alexandria (13) füllen stehende Heiligenfiguren das unterste Register der Südwand aus.¹⁵¹³ Unter der Präsentation im Tempel (18) folgt auf zwei frontal dargestellte Bischöfe ein Asket (29). Die weiter westlich später eingebaute Ikonostasis zerstörte die ursprünglichen Malereien. Zu erkennen ist aber noch ein dünner Ornamentstreifen (30), der als originale Abtrennung des Bemas verstanden werden kann.¹⁵¹⁴ Weiter westlich sind eine unbekannte männliche Heiligenfigur (31) und Johannes der Täufer (32) unter der Konsole porträtiert. Schliesslich beschädigte das moderne Fenster die weiteren Malereien, von drei stehenden männlichen Heiligen (33) ist der Kopf verloren gegangen. Dagegen sind die darauffolgenden Figuren von Konstantin und Helena (34) sowie einer weiblichen Märtyrerin (35) gut erhalten (Abb. 148).

Westlich des Fensters befinden sich die Büsten von drei weiblichen Heiligen in Medaillons: eine unbekannte Heilige mit einer Krone (36), Kyriaki (37) und Anastasia Pharmakolytria (38). Der östliche Gurtbogen wird mit weiteren Heiligenmedaillons geschmückt. Als Pendant zu Johannes dem Täufer (32) wurde ein unbekannter Bischof unter der nördlichen Konsole platziert.

Das nördliche Feld des Tonnengewölbes zwischen der Apsis und dem ersten Gurtbogen wird von der Himmelfahrt (16) ausgefüllt. Das südliche Pendant ist in zwei Bildstreifen unterteilt, wobei der obere die Geburt (17) aufnimmt und der untere die Präsentation im Tempel (18) sowie die Taufe (19). Weitere christologische Szenen befinden sich in der oberen Zone im Kompartiment zwischen den beiden Gurtbögen. Im Süden sind die Transfiguration (20) und die Erweckung des Lazarus (21) dargestellt und im Norden eventuell die Kreuzigung (22) und eine weitere Szene, deren Identifikation nicht mehr möglich ist (23). In den Feldern darunter befinden sich auf der Südwand drei Darstellungen aus der Vita des Patrons, die jeweils von einer identischen Architekturkulisse umfassen werden.¹⁵¹⁵ Die erste zeigt den Heiligen vor dem Kaiser (24), die zweite, wie der Heilige mit Fackeln gequält wird (25) und die dritte, wie er in einen Kessel mit siedendem Blei gesteckt wird (26). Auch auf der Nordwand sind zwei Märtyrerszenen abgebildet, wobei es sich bei jener weiter westlich um die Enthauptung des Heiligen handeln könnte. Diese Szenen nehmen einen relativ grossen Raum im re-



147 Stavrochori, Hagios Georgios. östliches Joch, nord-östliche Ecke, Petrus von Alexandria, Diakone Romanos und Stephanos. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

1512 Zur Darstellung des Petrus von Alexandria in der kretischen Malerei: Borboudakis 2013/14, 108; Tsamakda 2012, 155–56.

1513 Auf der Nordwand zwischen den beiden Gurtbögen sind keine Malereien erhalten.

1514 Diese Konzeption ist vergleichbar mit der Separation in der Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 112).

1515 Spatharakis 1999, 330–32.



148 Stavrochori, Hagios Georgios. Naos, Südwand, Konstantin und Helena, weibliche Heilige. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

instrumente auf die Passion fokussiert, lässt zudem annehmen, dass auch der Anapeson die Passion, die Inkarnation und die Erlösung impliziert.

6.6.17 Vouvas, Hagia Paraskevi, Sfakion, Chania (Ende 14. Jh.)



149 Stavrochori, Hagios Georgios. Apsisstirnseite Zentrum, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Lasithi).

Beiden Kirchen ist zudem das zweifarbige Zickzackmotiv zwischen der Konche und dem Register der Patriarchen eigen. Vergleichbar sind zudem die langen Finger der Gestalten, sowie die mit einem dunklen sowie weissen Rand eingerahmten goldenen Heiligenscheine, wie dies auch in der Georgskirche in Stavrochori

duzierten Kirchenprogramm ein. Der Hl. Georg steht als Verteidiger für den orthodoxen Glauben; als Idol reflektiert er die Wünsche und Anliegen der Stifter in der aktuellen schwierigen Situation.¹⁵¹⁶

Das Anapesonbild befindet sich im Zenit der Apsisstirnseite (1, Abb. 149).

Auf einer roten Matratze stützt der Christusknabe mit Kreuznimbus seinen Kopf in die rechte Hand. Ein blaues Band um seinen Bauch und über seine Schulter fixiert seine rote Tunika. Das Himation, das über seinen Unterkörper gelegt ist, ist goldfarben. Links von Christus wendet sich die Theotokos als Brustbild mit verhüllten Händen ihrem Sohn zu. Wenige Reste lassen vermuten, dass auf der anderen Seite ein Pendant vorhanden war. Zur Identifikation dieser zweiten Büste lassen sich allerdings aufgrund des schlechten Erhaltungszustands keine Hypothesen mehr wagen.

Wie die Vitaszenen des Hl. Georg steht auch das Anapesonthema als symbolisches Bild für den orthodoxen Glauben und den orthodoxen Ritus. Das besser erhaltene Melismosbild, welches mittels der Marter-

Es handelt sich um eine einschiffige Kirche (7,89 m x 2,96 m) mit einem Satteldach. Aus moderner Zeit stammte der Glockenturm in der südwestlichen Ecke und das kleine Fenster in der Südwand. Original ist die Haupttüre im Westen.¹⁵¹⁷ Die Malereien im Inneren sind nur an wenigen Stellen bewahrt, so ein Segment im unteren Bereich der nördlichen Westwand und etwa die Hälfte der Nordwand. Weitere Malereien befinden sich zudem im Bema, welches mittels einer neuzeitlichen Ikonostasis vom Naos separiert wird.

Die voluminösen Figuren zeichnen sich durch ihre sorgfältig gemalten Gesichter aus, über den langen, geraden Nasen fallen die dunklen, dicken Augenbrauen auf. Die Gewandbehandlung zeigt neben einfacher Gestaltung der Drapierung auch anspruchsvoller modellierte Falten. Eng verwandt sind die Haar- und

¹⁵¹⁶ Koukiaris 2004/05, 112–18.

¹⁵¹⁷ Lassithiotakis 1971, 116, n. 136.



150 Vouvas, Hagia Paraskevi. Apsiswand, Gregor von Nyssa. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).



151 Vouvas, Hagia Paraskevi. Bema, Nordwand, Himmelfahrt, Propheten, Patriarchen. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

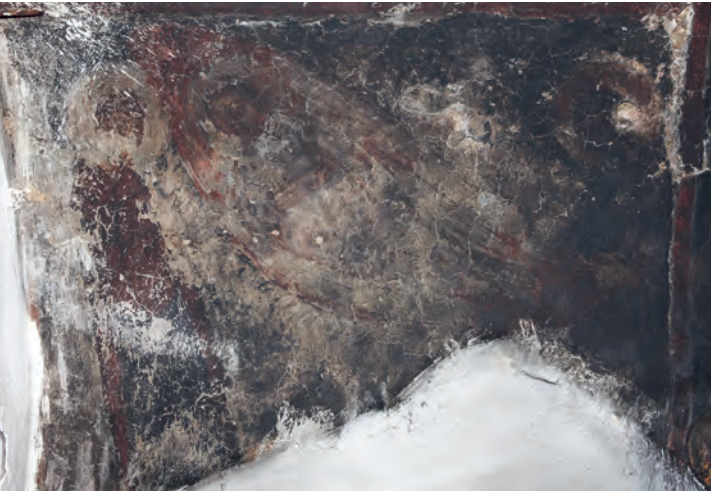
der Fall ist. Die Hintergrundelemente sind malerisch modelliert, z. B. bei der Himmelfahrt. Diese stilistischen Merkmale verweisen auf den expressiven Stil am Ende des 14. Jhs.¹⁵¹⁸

Von den sieben frontal stehenden Heiligenfiguren auf der Nordwand sind der Kopf sowie die Füße verloren gegangen.¹⁵¹⁹ Die jeweilige Kleidung verweist, beginnend im Westen, auf eine Asketin, eine Heilige in königlichem Gewand, Konstantin und Helena, einen Asketen, einen Soldatenheiligen sowie einen Erzengel. Die Themen der Felder auf derselben Höhe der nördlichen Westwand rechts neben der Eingangstüre stammen aus dem Repertoire des Jüngsten Gerichts. Das obere Feld illustriert den Feuerfluss der Hölle und das untere individuelle Strafen.¹⁵²⁰ In zwei Registern, welche mit einer horizontalen schwarzen Linie getrennt sind, sind kopfüber auf-

1518 Bissinger 1995, 189; Tsamakda 2012, 237–39.

1519 Gerola 1934/35, 48, n. 220; Gerola 1932, 612.

1520 Gerola 1908, 343, n. 23; Lymberopoulou/Duits 2020, 598–99, Abb. 60. Wahrscheinlich war die gesamte Westwand der Kirche mit dem Jüngsten Gericht geschmückt.



152 Vouvas, Hagia Paraskevi. Bema, nördliches Gewölbe, Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Chania).

gehängte Sünder dargestellt. Dank der Inschrift lässt sich im oberen Streifen der Bauer, der über die Grenze gepflügt hat, sowie die Hexe identifizieren. Der dritte Sünder sowie die Fragmente des zweiten Registers lassen sich allerdings nicht sicher definieren.¹⁵²¹ Die Strafszenen wurden bewusst auf Augenhöhe platziert, damit die aus der Kirche heraustretenden Gläubigen sie gut sehen konnten.¹⁵²²

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Konche lässt sich nicht mehr entscheiden, ob es sich um eine Büste von Christus oder der Theotokos handelte. Darunter folgt nach einem ornamentalen Band die Wiedergabe von ursprünglich sechs zelebrierenden Kirchenvätern, wobei von jenen auf der Südwand nur noch der unterste Bereich der Beine erhalten ist. Bei den drei Patriarchen auf der Nordseite ist der erste links ebenfalls nicht mehr zu erkennen, ihm gehen Gregor von Nyssa und Johannes Chrysostomos voran.¹⁵²³

Sie wenden sich alle gegen den im Zentrum der Apsis unter dem Fenster auf einer hohen Patene liegenden Melismos zu. Auf der Apsisstirnseite ist die

fragmentarische Philoxenie gezeigt und in den bipolaren Registern darunter die Verkündigung, wobei die Theotokos verloren gegangen ist. Die wenigen Reste im Feld unter Gabriel lassen auf einen Diakon schliessen.

Im Gewölbe über dem Altar ist die Himmelfahrt platziert. Im Zenit wird Christus in einer Aureole von vier Engeln in den Himmel getragen, auf der Nordseite darunter steht die Theotokos auf einem roten Suppedaneum zwischen sechs Aposteln und einem Engel, der mit dem Zeigfinger auf die Himmelfahrt aufmerksam macht. Die gegenüberliegende Gruppe auf der Südseite mit einem Engel und den restlichen Aposteln ist viel schlechter erhalten. Darunter sind die Malereien auf der Südwand komplett verloren gegangen. Auf der Nordwand sind in einem Streifen unter der Himmelfahrt die frontalen Büsten von vier Propheten abgebildet (Abb. 151).

Mit ihrer rechten erhobenen Hand zeigen sie auf die Szene über ihnen, während sie mit ihrer linken einen offenen Rotulus präsentieren. Die Identitäten des jugendlichen Propheten ganz links ist nicht mehr zu bestimmen. Dagegen nennen die Legenden die restlichen drei Propheten: Nahum, Maleachi und Elija. Auf dem Rotulus von Nahum wird die Stelle Nah. 1:6 und auf jener von Maleachi Mal. 3:19 zitiert, die beide einen eschatologischen Charakter haben.¹⁵²⁴ Im untersten Register befinden sich schliesslich drei frontal stehende Patriarchen, welche alle ein geschlossenes Buch in der linken Hand halten. Es handelt sich von links nach rechts um Eleutherios, Polykarp und Epiphianos. Unter Polykarp ist die Prothesisnische eingelassen.

Im Gewölbe weiter westlich als die Himmelfahrt haben sich zwei weitere Szenen fragmentarisch erhalten, wobei jene auf der Südseite aufgrund der Russverschmutzung kaum zu erkennen ist. Die beiden zum Zentrum hin gebeugten Figuren lassen am ehesten an eine Geburtsszene denken. Am oberen Rand der Darstellung befindet sich eine lange, heute nicht mehr

1521 Lymberopoulou vermutet aufgrund der wenigen Reste im unteren Streifen das Ehepaar, welches den Sonntag verschlafen hat. Lymberopoulou/Duits 2020, 599.

1522 Dies ist ein üblicher Anbringungsort in den kretischen Kirchen, vgl. etwa auch mit der Johanneskirche in Kroustas. Gerstel 2002, 211–17; Tsamakda 2012, 205–08; Lymberopoulou 2020, 159–60.

1523 Die Namensinschrift von Gregor ist verloren, aber auf seinem Rotulus ist das Gebet der ersten Antiphon geschrieben, welches auf ihn verweist. Babić/Walter 1976, 271, 273.

1524 Zum Zitat: Gravgaard 1979, 75, 81. Die Prophetenbilder sind als liturgischer Kommentar gedacht: Schnitzer 1996, 240–42. Die Buchstaben auf der Buchrolle von Elija sind nicht mehr lesbar.

entzifferbare Inschrift. In der nördlichen Hälfte – über der Prothese – ist der Christus Anapeson platziert (Abb. 152).

Christus Emmanuel liegt auf seinen rechten Arm gestützt auf einer roten Matratze. Sein weisser Chiton wird von einem roten Band, welches er um die Schultern wie um den Bauch geschlungen hat, zusammengehalten. Er hat offene Augen und einen Kreuznimbus. An der Kopfseite Christi steht seine Mutter, die die Hände bittend zu ihm ausstreckt. Sie ist gekleidet in eine blaue Tunika sowie in ein purpurnes Maphorion, welches sie auch über den Kopf gelegt hat. Dieser ist mit einem Heiligenschein umgeben. Ihr gegenüber wendet sich eine nimbierte Figur ebenfalls mit ausgestreckten Händen Christus zu. Bei dieser Figur handelt es sich wohl um einen Engel. Am rechten, oberen Rand – zwischen den Köpfen Christi und des Engels – ist eine weisse Inschrift nur sehr schwach zu entziffern (Abb. 45):

...KIM.....TIC ΕΓ.... CE BACIAEY.

Die letzten Wörter dieser Inschrift sind wie bei jener in Berende (Abb. 44) identisch mit der Frage nach dem Idiome *τίς ἐγερῆ σε βασιλεῦ*. Das «ihn» des Genesistextes wird mit BACIAEY ersetzt und Christus als Herrscher betont. Damit reflektiert dieser leicht modifizierte alttestamentliche Text explizit Teile aus dem Offizium des Karsamstags. Dies beweist auch in Vouvas die direkte Inkorporation des Bildes in die Liturgie und die prononcierte Korrelation zwischen liturgischem Text und Darstellung im Raum. Ferner ist der Anapeson in dieser Kirche wiederum in der Nähe der Prothese platziert.¹⁵²⁵

Obschon der Anapeson nicht auf dem für Kreta etablierten Standort, der Apsisstirnseite, angebracht wurde, ist seine Lokalisierung im Bemabereich bedeutend. Die Philoxenie sowie der Melismos unterstreichen den eucharistischen Charakter des Bemabereichs, während die Propheten auf den eschatologischen Gedanken der Himmelfahrt referenzieren. Der Anapeson vertritt die Opfer- sowie Jenseitsvorstellung und interagiert zwischen Inkarnation, Passion, Auferstehung und Heil.

6.6.18 Melampes, Hagios Georgios, Hagios Basileios, Rethymno (Beginn 15. Jh.)

Die Kirche befindet sich 9 km südlich des Dorfes Melampes in Küstennähe. Die kleine, dem Hl. Georg geweihte Einraumkapelle besitzt zwei Joche und ist innen mit einem Tonnengewölbe und aussen mit einem Satteldach ausgestattet (3,80 m x 5,60 m).¹⁵²⁶ Wegen den geologischen Gegebenheiten ist der Bau nicht stabil und hat sich stark nach Süden geneigt, woraus erhebliche Schäden auch im Inneren resultierten. Dank später hinzugefügter Strebebögen an der Südwand sowie an der Ostwand wurde die Kirche vor dem Zusammenbruch bewahrt.¹⁵²⁷ Das Fenster in der Südwand ist ebenfalls jüngerer Datums, während jenes der Apsis, welches ein einfaches Masswerk imitiert, wohl aus der Bauzeit stammt.

Die Malereien, die zwei verschiedenen Schichten zugeordnet werden können, haben sich nur schlecht erhalten (Abb. 153).

Die ältere Schicht wird von Spatharakis aufgrund der Farbpalette mit Kirchen aus dem Beginn des 14. Jhs. verglichen.¹⁵²⁸ Die zweite kann aufgrund der plastischen, voluminösen Ausarbeitung und der harmonischen Proportionen der Körper sowie der feinen farblichen Abstufung

1525 Die Prothesisnische ist an der Nordwand darunter lokalisiert.

1526 Pelantakis 1973, 48; Spatharakis 2015, 137, Abb. 312–14. (Die Kirche wird in Gerola 1934/35 nicht genannt.) Ihr Epithet Finokali bekam sie aufgrund der umgebenden Finokalia Büsche.

1527 Die Ephorie hat auch die Malereien restauriert. Spatharakis 2015, 137.

1528 Spatharakis 2015, 137. So etwa mit der Panagiakirche in Diblochori (Beginn 14. Jh.) und der Panagiakirche in Drymiskos (1317/1318): Spatharakis 2015, 51–52, 67–69, Abb. 74–139, n. 6–7. Zur Kirche in Drymiskos: Schmid 2020, 48–68.



153 Melampes, Hagios Georgios. Naos, Blick gegen Osten. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

fung der Gesichter an den Beginn des 15. Jhs. gesetzt und etwa den Malereien in der Panagia in Sklavopoula (Abb. 143–45) gegenübergestellt werden.¹⁵²⁹ Im westlichen Teil der Nordwand sind auf der Höhe der Heiligenköpfe Graffiti aus dem Jahr 1481 eingeritzt.

Die gesamte Südseite hat bis auf wenige Reste im untersten Register im Westen keine Malereien bewahrt und ist heute weiss verputzt. Zur älteren Schicht gehören die drei am westlichen Ende der Nordwand stehenden Soldatenheiligen wie auch die Figur unter dem Gurtbogen, welcher sich die in kleinerem Massstab dargestellte Stifterfigur in rotem Gewand und Kopfbedeckung mit erhobenen Händen zuwendet. Auf dem untersten Teil des Gurtbogens ist die Büste der Anastasia Pharmakolytria dargestellt. Über ihr gibt es Fragmente von weiteren, aber nicht mehr identifizierbaren Heiligenbüsten.

Ins 15. Jh. datieren die Reste der Ausschmückung der Apsis. Im Zenit der Stirnwand sind eine fragmentierte Anapesondarstellung und darunter in der Konche der obere Teil eines Nimbus, sowie an der Apsiswand wenige Reste von zelebrierenden Kirchenvätern bewahrt. Neben dem Bema stehen ein Bischof und weiter westlich neben dem Gurtbogen der Erzengel Michael. Auf der Westwand ist schliesslich noch die Figur der Hl. Polychronia, der Mutter von Georg, erhalten (Abb. 154).¹⁵³⁰

Die über der Hl. Polychronia angebrachte, fragmentierte Stifterinschrift liefert weder einen Namen noch ein Datum. Auf der Südwand stehen drei Märtyrer mit Kreuzen in den Händen, wobei der Einbau des Fensters die dritte Figur zerstört hat.

Auf dem Gewölbe sind nur noch im westlichen Nordteil Malereien zu sehen. Eine Kreuzabnahme gefolgt von einer Threnossszene sind über den Szenen des Martyriums des Hl. Georg dargestellt. Auf der Lünette der Westwand ist die symmetrische Komposition der Kreuzigung abgebildet.¹⁵³¹ Auf der linken Seite des hängenden, schmerzverzerrten Körpers Christi am Kreuz wird Maria von mindestens drei trauernden Frauen begleitet. Ihr gegenüber steht Johannes, hinter ihm streckt eine schlecht erhaltene Figur den rechten Arm akklamierend zu Christus. Der Heiligenschein der Figur lässt auf den Centurio schliessen. Vor Johannes direkt neben Christus steht eine kleinfigurige, ebenfalls schlecht erhaltene Gestalt, bei der es sich wohl um Longinus handelt. In der erhobenen Rechten führt er die Lanze an die Brustseite Christi. Unter den Kreuzbalken ist noch die Inschrift nach Joh. 19:26–27 zu entziffern. Dieser Anbringungsort der Kreuzigung ist in den kretischen Kirchen keine Seltenheit.¹⁵³² Wie bereits in anderen kretischen Kirchen tritt die Kreuzigung in Antithese zum Anapeson, wodurch ein Spannungsg-

1529 Spatharakis 2015, 137. Spatharakis zieht zudem stilistische Parallelen zu den Malereien in der Kirche Hagios Konstantinos in Artos (1401) und in der Kirche des Hl. Johannes des Evangelisten in Selli (1411): Spatharakis 1999, 47–71, 235–59, n. 4, 20, Abb. 21–57, 293–331; Spatharakis 2001, 153–56, 163–66, n. 51, 54, Abb. 135–37, 146–50. Zu dieser Gruppe: Borboudakis 2013/14, 105–18.

1530 Ausser in Melampes kommt das eher seltene Porträt der Polychronia auf Kreta beispielsweise noch auf der Nordwand in der Panagia in Malles vor.

1531 Spatharakis 2015, 137. Erhalten hat sich insbesondere der obere Teil der Komposition.

1532 Kalokyris 1957, 71–74; Spatharakis 1999, 297–99; Tsamakda 2012, 183–84

feld von Tod und Auferstehung über den Raum hinweg evoziert wird.¹⁵³³

Der Christus Anapeson ist auf der Stirnseite des Apsisbogens platziert (Abb. 42).¹⁵³⁴ Auf dem blauen Hintergrund werden mit hellen Strichen Grasbüsche angedeutet. Zu erkennen ist nur noch der rechte Teil des Bildes bzw. der untere Teil der auf einer roten Matratze liegenden Christusfigur sowie eine männliche Person, die rechts unter Christus abgebildet ist. Das hellgrüne Kleid reicht Christus bis zu den Knien, seine Füße sind nackt. Die sich zu Christus hinwendende, männliche Figur, deren Kopf verloren ist, ist in eine hellgrüne Tunika sowie in ein rotes Pallium gekleidet, hat den rechten Arm aufgestützt und präsentiert mit der Linken eine offene Buchrolle. Die Einfügung des Propheten in diese Szene ist auf Kreta unikal,¹⁵³⁵ der Text ist allerdings schwierig zu entziffern:

E..KYM..
ΛΕΩΝ ΟC ΙΟ
ΔΑ..ΒΛΑΟΤΟ
..VI...

Aus den Resten lässt sich rekonstruieren, dass hier wie in der Johanneskirche in Serres (Abb. 41) der Hinweis auf die messianische Verheissung des Propheten Jesaja (Jes. 11:1) dem Genesisvers vorgezogen wurde, der hier im Gegensatz zur Johanneskirche allerdings nicht notiert wurde.¹⁵³⁶ Die Stelle aus der Offenbarung des Jesajas verweist inhaltlich auf den Löwen Judäa und vermag zusätzlich noch die messianische Ankunft zu vermitteln.¹⁵³⁷



154 Melampes, Hagios Georgios. Naos, Westwand, Hl. Polychronia und Stifterinschrift. Manuela Studer-Karlen (mit freundlicher Genehmigung der Ephorie in Rethymno).

6.6.19 Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der kretischen Kirchen

Bei den auf der Insel Kreta beinahe 1000 offiziell dokumentierten ausgemalten Kirchenbauten¹⁵³⁸ ist der Anteil der achtzehn Kirchen, in denen die Anapesonszene auftritt, statistisch gesehen sehr klein.¹⁵³⁹ Das Thema ist auf Kreta ab dem Beginn des 14. bis an den Beginn des 15. Jhs.

1533 Weitere Beispiele: Marinakirche in Chalepa (Abb. 104); Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 33, 123), Soter in Hagia Irini (Abb. 136), Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142); Panagia in Sklavopoula (Abb. 145).

1534 Spatharakis 2015, 136–37, Abb. 315.

1535 Parallele Darstellungen finden sich im Vatopedikloster (Abb. 12) sowie in der Johanneskirche in Serres (Abb. 41, 69).

1536 Spatharakis 2015, 136, Abb. 315. Er bezeichnet den Text als Beginn der Genesispassage, was nicht korrekt ist.

1537 Zur Interpretation: Harl 1986, 308. Dieser alttestamentliche Verweis bildet einen integralen Bestandteil des Ritus des *Epitaphios Threnos*.

1538 Die bis heute angefertigten Listen der Kirchen sind nicht vollständig (Gerola 1934/35; Lassithiotakis 1969; Lassithiotakis 1970; Lassithiotakis 1971). Zum Forschungsstand: Ranoutsaki 2011, 1; Tsamakda 2012, 13. Etwa ein Drittel der Kirchen sind heute in einem sehr schlechten Erhaltungszustand.

1539 Spatharakis 2001, 95. Gerola nennt die Szene in seiner Aufzählung nicht (Gerola 1934/35). Es ist anzunehmen, dass bei der zukünftigen Freilegung von Malereien neue Repräsentationen des Anapeson bekannt werden. Des Weiteren haben sich viele Beispiele nicht erhalten. In der Panagia Eleousa in Kitharida (14. Jh.) ist der Bogen vor der Prothesis mit den Protagonisten der Verkündigung und einer zentralen Darstel-

vertreten. Da aber achtzehn der der 38 in der byzantinischen Monumentalmalerei bekannten Anapesonbilder zwischen dem Beginn des 14. und der Mitte des 15. Jhs. auf Kreta vorkommen, ist die Insel in Bezug auf das Thema ein Sonderfall.

In der Forschung wird angenommen, dass die paläologische Malerei Kreta um 1300 erreicht hat.¹⁵⁴⁰ Neben den stilistischen Eigenheiten gilt dies ebenfalls für die ikonographischen Innovationen, zu denen auch der Christus Anapeson gehört, welcher ab dem Beginn des 14. Jhs. in der byzantinischen Kunst nachweisbar und schon früh in der Georgskirche in Hagia Trias auf Kreta präsent ist (Beginn 14. Jh., Abb. 101).

In der überwiegenden Mehrheit der Kirchen mit einem Anapeson handelt es sich baupologisch um klein proportionierte Einraumkapellen, deren Naos zumeist von einem und weit seltener von zwei transversalen Gurtbögen in Joche eingeteilt wird. Die Ausmalung des Raumes folgt der Trennung der Architektur, wobei die Nord-, West- und Südwände stehenden Heiligen und das Tonnengewölbe sowie das Westtympanon Festszenen und Vitazyklen vorbehalten sind.¹⁵⁴¹ In die Ostwand ist üblicherweise eine tiefer angelegte, aus dem Rechteck des Grundrisses halbrund herausragende Apsis eingelassen. Die Apsisstirnseite gerät bei diesem architektonischen Typus in den Fokus.¹⁵⁴² Die heute noch erhaltene Steinikonostasis in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 121) sowie der Bogen in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) schliessen aussergewöhnlicherweise mit einem bis zum Gewölbe hinaufreichenden Tympanon ab. Die steinernen Tempel auf Kreta werden in der neueren Forschung als Teil einer grösseren kulturellen Umgestaltung und auch als starkes symbolisches und materielles Zeugnis der orthodoxen Identität der Gemeinde gedeutet.¹⁵⁴³

Die Apsiskonche zeigt meistens die Panagia, die Platytera oder den Pantokrator – manchmal im Verbund einer Deesiszene – und darunter zelebrierende Kirchenväter. Konstant besetzen die Protagonisten der Verkündigungsszene die bipolaren Bildfelder der Ostwand.¹⁵⁴⁴ Steht Platz zur Verfügung, werden darunter häufig die Diakone Stephanos und Romanos Melodos platziert.¹⁵⁴⁵ Häufiger als das Anapesonthema wird an der Stirnseite der Apsis in den kretischen Kirchen die Philoxenie Abrahams oder das Mandyllion angebracht.¹⁵⁴⁶ Die Visualisierung der Trinität und der Inkarnation wie auch die eucharistische und theophanische Bedeutung rechtfertigen diese prominente Platzierung. Zudem war die Position des Mandyllions über Passagen aufgrund seiner Schutzfunktion beliebt.¹⁵⁴⁷ So wird um die Mitte des 14. Jhs. im Zenit der Ostwand der Steinikonostasis in der Nikolaoskirche in Ziros das Mandyllion zwischen der Ver-

lung vor weissem Hintergrund geschmückt. Diese ist sehr schlecht erhalten, jedoch sind die am unteren Rand gemalten Blüten ein Indiz für die Hypothese, dass hier ein Anapeson abgebildet war.

1540 Tsamakda 2012, 111–14.

1541 Bissinger 1990, 940.

1542 Koukiaris 2004/05, 111. Fehlt die Kuppel, wird die Stirnseite zum Brennpunkt des liturgischen Raumes.

1543 Mailis 2015, 111–43; Mailis 2020, 41–42, 117–19. Reste eines Tempels sind zudem in der Georgskirche in Hagia Trias (Abb. 101), in der Panagia in Lampini (Abb. 102), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 135) sowie in der Panagia in Sklavopoula zu eruieren.

1544 Die Verkündigung steht am Anfang der Inkarnation und wird von daher im Kirchenprogramm immer dargestellt. Koukiaris 2004/05, 113. Was den Standort betrifft, ist die Nikolaoskirche in Ziros eine Ausnahme. Die Verkündigung wird auf der Westwand der steinernen Ikonostasis thematisiert, dafür wird dem Anapesonbild auf der Apsisstirnwand ein besonders grosser Platz zugewiesen.

1545 Zu den Regeln der Verteilung des Bildprogramms in kretischen Kirchen: Kalokyris 1954, 392–94; Tsamakda 2012, 251. Zur Ikonographie der beiden Diakone in der kretischen Malerei: Tsamakda 2012, 60–63.

1546 Kalokyris 1954, 393; Bissinger 1990, 1012–13; Maderakis 1991b, 104–14; Spatharakis 1999, 270–71, 343–34, 347–48; Spatharakis 2010, 261, 333–34; Tsamakda 2012, 152–54. Es kommen Ausnahmen vor, wie etwa der Gnadenstuhl in der Panagia in Roustika (1391) (Spatharakis 1999, 348–49) oder die Verkündigung in der Soterkirche in Hagia Irini oder die Präsentation der Theotokos im Tempel in der Panagia in Prodromi (Spatharakis 2001, 92–93).

1547 Gerstel 1999, 71–77; Hadermann-Misguich 2005b, 224–26. Gerstel vergleicht die Platzierung des Mandyllions am Apsisscheitel mit der Anbringung des Gorgoneions oberhalb des Eingangs zu antiken Städten, da beiden Bildern ein starker apotropäischer Charakter eigen ist.

kündigung gegenüber dem Anapesonbild auf der Apsisstirnseite platziert. Oftmals ist das Mandylion auch gut sichtbar in der Mitte eines Gurtbogens gesetzt.¹⁵⁴⁸ Bissinger interpretierte das häufige Vorkommen des Mandylions als Beweis, dass gerade Kreta vor dem Hintergrund des Anspruchs des Westens nach 1204 seine Orthodoxie besonders betonen musste.¹⁵⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist aufschlussreich, dass der zweite Künstler in der Marinakirche in Chalepa um 1330 das Mandylion aus der Mitte des 13. Jhs. mit einem Anapeson ersetzte (Abb. 105). Bei diesem Beispiel ist eindrucklich nachzuvollziehen, dass die kretische Kunst Tradition und Innovation verarbeiten kann und einen hohen Grad an Unabhängigkeit aufzeigt.¹⁵⁵⁰ Die Kirche gehörte zudem der Kallergisfamilie, die sich besonders für die Orthodoxie einsetzte. Zum Zeitpunkt der ersten Schicht aus der Mitte des 13. Jhs. war der Ritus des *Epitaphios Threnos*, in welchen ab dem Beginn des 14. Jhs. die Genesisstelle (Gen. 49:9) in der ersten Stasis integriert wurde, noch nicht bekannt. Ein Jahrhundert später hat diese Zeremonie für die orthodoxen Gläubigen an Bedeutung gewonnen, sodass in Analogie zur textlichen Quelle die Einfügung der bildlichen Quelle in das Programm erwünscht war: der Christus Anapeson. Denn während des Grossen Einzugs wird der Epitaphios aus der Prothesis durch den Naos, den Narthex und am Ende durch die Königliche Pforte auf den Altar getragen – direkt unter der Apsisstirnseite.¹⁵⁵¹ Christus Anapeson bezieht sich auf den letzten Satz des Cherubikos Hymnos, der während des Grossen Einzugs intoniert wird. Dort wird Christus als Opfernder wie als Geopferter definiert. Diese Realität vergegenwärtigen in der Georgskirche in Malles ausserdem die Diakone neben dem Bema, welche eine verkürzte Darstellung des irdischen Grossen Einzugs repräsentieren (Abb. 128). Die Analyse der Einzelbilder und ihrer Relationen definieren zwei wesentliche programmkonstituierende Strukturprinzipien. Neben der vieldeutigen Qualität des Einzelbildes im Sinne seiner polyvalenten Lesbarkeit, die aus seiner Einbindung in den komplexen Ausstattungszusammenhang und seiner simultanen Zugehörigkeit zu mehreren Bildelementen resultiert, enthüllen die Zusammenstellung und Platzierung der Bilder eine enge Bindung des Programms an den rituellen Funktionsraum. Das Anapesonbild wird integraler Bestandteil des liturgischen Geschehens. Die gesamte Zeremonie ist auf Visualität und Interaktion ausgelegt, was auch für das tägliche Offizium der Proskomide gilt. Der Anapeson auf der Apsisstirnseite befindet sich nämlich auch in der Nähe der Prothesis, wo während der Feier der Proskomide der leidende Christus als Opferlamm (Jes. 53:7; Joh. 19:34–35) thematisiert wird.¹⁵⁵² Das Anapesonbild ist dieser leidende Christus, es interagiert mittels rituellen Verknüpfungen im Funktionsraum und offenbart einen emotionalen Realismus.

Da der Anapeson bildlich die orthodoxe Liturgie bezeugt, wird er zu deren Symbol, mit Hilfe dessen der orthodoxe Glaube propagiert und vom lateinischen abgegrenzt wird.¹⁵⁵³ Dieses Bedürfnis erklärt sich in den kretischen Kirchen durch die historischen Gegebenheiten. Schon sehr früh ist zu Beginn des 14. Jhs. der Anapeson in zwei Kirchen präsent und tritt um die Mitte des 14. Jhs., als sich die Aufstände gegen die lateinische Unterdrückung vervielfachen, besonders häufig auf (neun Kirchen). Eine weitere Intensivierung lässt sich nach der Intervention des Philotheos Kokkinos ab 1365 feststellen, der die Inselbewohner motivierte, ihrem Glauben treu zu bleiben. Dies war die Antwort auf die Revolte, welche Mitglieder der Kallergisfamilie mit dem Ziel der Wiedervereinigung mit Konstantinopel initiiert hatten. Drei Feststellungen sind in diesem Kontext von Bedeutung: 1) der prominente Auftritt von Philotheos Kokkinos ging sicher mit der Etablierung seiner Texte einher, insbesondere seiner Diataxis, in welcher der *Epitaphios Threnos* erwähnt wird. Wie bereits für andere Regionen gesehen, kann von einer

1548 In den hier untersuchten Kirchen ist dies in der Athanasioskirche in Kefali, der Panagia in Sklavopoula sowie in der Georgskirche in Malles der Fall.

1549 Bissinger 1990, 1012–13.

1550 Tsamakda 2012, 252.

1551 Andronikof 1985, 150–85. Siehe Kapitel 2.2.

1552 Stăfănescu 1936, 45–55; Congourdeau 2009, 292; Hawkes-Teeples 2014, 323–24; Marinis 2014, 33.

1553 Zur Resistenz gegen die Doktrin der Lateiner in den Bildern: Chotzakoglou 2018, 205–10.

Simultanität der Verbreitung der Texte wie der Bilder ausgegangen werden. 2) Auffälligerweise wird das Anapesonbild häufig in den Gebieten rezipiert, welche den Initianten der Revolte, der Kallergisfamilie, gehörten.¹⁵⁵⁴ 3) Das Bild war nicht von einer Werkstatt abhängig. So nimmt es beispielsweise die Pagomenos-Werkstatt nicht in all ihren Programmen auf. Dieser Umstand favorisiert die bereits besprochene Hypothese, dass es vor allem die Priester waren, die die Bildausstattung bestimmten – und welchen wohl auch die relevanten Texte bekannt waren.

Der auf der Apsisstirnwand zur Verfügung stehende Platz begünstigt die Aufnahme von Begleitpersonen beidseitig von Christus. Aufgrund der Symmetrie werden zwei Figuren bevorzugt, wobei die Komposition mit der Theotokos zur Rechten und einem Engel zur Linken Christi die beliebteste ist.¹⁵⁵⁵ Meistens trägt der Engel Passionsinstrumente (Lanze, Schwamm, Kreuz mit Dornenkrone am Querbalken, Nägel) zu Christus, in drei Fällen präsentiert er diese in Vasen.¹⁵⁵⁶ Dieser Grundtypus scheint sich für Kreta etabliert zu haben. Zwei Engel flankieren Christus, wenn die Theotokos fehlt, was sehr selten ist.¹⁵⁵⁷ Das Mandylion wurde an der Apsisstirnseite oft von den Büsten Annas und Joachims eingerahmt.¹⁵⁵⁸ Diesem Bildformular folgend, flankieren beim frühesten bekannten kretischen Beispiel in der Georgskirche in Hagia Trias (Beginn 14. Jh., Abb. 101) Halbfiguren das Anapesonbild. Es handelt sich um einen Mann und eine Frau, wobei aufgrund der Reste (weder Flügel noch Passionsinstrumente sind zu erkennen) ein Engel ausgeschlossen werden kann. Die Kleidung und die Gestik der Frau links von Christus entspricht jener der Theotokos. Ihre Abbildung scheint hier gesichert. Neben der Theotokos und einem Engel kommt in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137) und in der Panagia in Sklavopoula (Abb. 145) noch eine männliche, bärtige Figur ohne Attribute vor. Es handelt sich weder um einen zweiten Engel noch um einen Propheten,¹⁵⁵⁹ daher kann bei allen drei Beispielen Josef angenommen werden. Die Präsenz von Josef bei der Anapesonszene ist für Kreta typisch, da nur ein ausserkretisches Vergleichsbeispiel, nämlich in der Panagia in Kalamoti (Abb. 32), aufgezählt werden kann. In der Georgskirche in Malles begleiten ungewöhnlicherweise vier Figuren den Anapeson, wobei die Theotokos sowie Josef Christus einrahmen (Abb. 132). Hinter ihnen erscheint jeweils ein Engel mit Passions- bzw. Eucharistieobjekten in den Händen. Diese Kombination ist sehr selten und kommt nur noch im Vatopedi auf dem Berg Athos vor (Abb. 12). Die einzelne Figur in der Panagia in Kato Rouma kann aufgrund des Fehlens von Attributen sowie Flügeln ebenfalls als Josef identifiziert werden (Abb. 134).

Wie in den Kompositionen in der Johanneskirche in Serres (Abb. 41, 69) oder im Vatopedikloster (Abb. 12) wird auch in der Georgskirche in Melampes der Christusknabe von einer männlichen Figur mit einem offenen Rotulus begleitet. In Analogie zum Genesistext wird diese mit Jakob gleichgesetzt. In der Panagia in Malles stehen die beiden gekrönten Propheten in den Segmenten über der Verkündigung ebenfalls in Zusammenhang mit der Anapesonszene

1554 Die Gebiete erstreckten sich auf die Bezirke Kisamos, Selino, Myloptamos und Hagios Basileios.

1555 In der Marinakirche in Chalepa kann aufgrund der Symmetrie ebenfalls eine Figur als Pendant zur Theotokos angenommen werden (Abb. 105). Dies könnte ein Engel sein, Attribute sind aber keine mehr zu erkennen. Dagegen muss die Darstellung in der Georgskirche in Stavrochori aufgrund des fragmentarischen Zustands unsicher bleiben. Sichere Kompositionen mit Theotokos und Engel: Antonioskirche in Koutsouras (Abb. 109), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 120), Panagiakirche in Malles (Abb. 139), Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45, 149).

1556 Nur in der Pauluskirche in Prodrumi (Abb. 119) und in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127) trägt der Engel jeweils sicher keine Attribute und tritt mit verhüllten Händen zu Christus. In der Panagia in Malles (Abb. 139), in der Panagia in Sklavopoula (Abb. 145) und in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23, 120) ist die Vase zu sehen.

1557 Zwei Engel ohne Theotokos kommen nur in der Panteleimonkirche in Prodrumi (Abb. 39), in der Pauluskirche in Prodrumi (Abb. 119) und eventuell in der Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142) vor. Bei der letzteren ist die südliche Figur sicher ein Engel, die nördliche ist nur schlecht erhalten.

1558 Bissinger 1990, 1012. In der Georgskirche in Stavrochori wurde die Theotokos auf der Nordseite von Christus als Büste dargestellt. Ihr Pendant auf der Südseite ist nicht erhalten. Pallas betrachtet die Darstellung des Mandylions und des Anapesons als gleichbedeutend: Pallas 1965, 196.

1559 Bei einem Propheten wäre Jakob am naheliegendsten, der allerdings immer eine offene Buchrolle präsentiert.

(Abb. 139). Sie werden aufgrund der Inschriften auf ihren offenen Rotuli als Salomon (über Gabriel) und David (über der Theotokos) erkannt.¹⁵⁶⁰ Interessant ist insbesondere die Platzierung von David über der Verkündigung, da das Malerhandbuch von Dionysios von Fournia empfiehlt, David den Psalm 44(45):1 auf den Rotulus zu schreiben, um mit dem Verweis auf Jakob seine Prophezeiung der Geburt erkenntlich zu machen.¹⁵⁶¹ Auf dem Rotulus von Salomon ist jeweils der Psalm 71(72):6 zu lesen, der Salomon von David gewidmet wurde. Die christologische Bedeutung des Psalms wurde sehr früh in der Exegese diskutiert und im 11. Jh. von Psellus aufgefrischt.¹⁵⁶² Der Psalm reflektiert auf prophetischer, typologischer und historischer Ebene eine Vielzahl von Realitäten, die Teil der Lehre der Inkarnation sind. Ab dem 9. Jh. wird der Psalm in den Bildern aufgenommen.¹⁵⁶³ Analog zur Anastasis, akzentuieren die beiden alttestamentlichen Könige auch beim Anapeson den inkarnierten Logos sowie dessen königliche Abstammung aus dem Hause David. Auch in der Antonioskirche in Koutsouras flankieren die Büsten der beiden alttestamentlichen Könige mit offenen Rotuli das Anapesonthema im Zenit (Abb. 106, 107).¹⁵⁶⁴ In der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 121) sowie in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) ist mittels ihrer Platzierung auf der Westwand der Steinikonostasis die Verbindung zur entgegengesetzten Verkündigungsdarstellung sowie dem Anapesonthema auf der Apsisstirnwand evident. Als ausserkretisches Beispiel ist das Tritinitätskloster in Resava zu nennen, in welchem sie ebenfalls in eine enge programmatische Verbindung zum Christus Anapeson treten (Abb. 30).¹⁵⁶⁵ Die Verknüpfung der alttestamentlichen Könige mit der Verkündigung ist auch ausserhalb von Kreta anzutreffen, wenn auch kompositionell differenziert. So erscheint David beispielsweise in der Hodegetria in Peć (1337) mit offener Buchrolle (Psalm 44[45]:1) typologisch in der Verkündigungsszene neben Maria an der Südwand der Apsis.¹⁵⁶⁶ In der Sveti Nikitas in Čučer sowie in der Pantanassa in Mistra (1428) sind beide Propheten mit ihren Texten bei dieser Begebenheit anwesend.¹⁵⁶⁷ Diese Vergleichsbeispiele beweisen, wie kompakt die Bilder auf Kreta formuliert wurden. Das Anapesonthema wird bewusst mit der Inkarnation in Verbindung gesetzt.

Nur bei einer der achtzehn kretischen Kirchen mit einem Anapesonbild handelt es sich nicht um eine Einraum- sondern um eine Kreuzkuppelkirche. In der Panagia in Lampini ist Christus Anapeson gleichwohl im Bemabereich vertreten (Abb. 102). Die reduzierten Platzverhältnisse liessen eine vielfigurige Komposition nicht zu, Christus ist allein dargestellt. Dies lässt auf die Flexibilität der Künstler bereits um 1310 oder auf eine ausserkretische Quelle schliessen.¹⁵⁶⁸ Das Anapesonbild steht mit dem Anbringungsort zwischen Prothesis und zentraler Apsis innerhalb des Bemas. Das könnte ein Grund sein, warum Christus analog zu anderen Beispielen, bei denen der eucharistische Aspekt ebenfalls im Vordergrund steht, in dieser Kirche auch ohne Begleitpersonen erscheint, in kretischen Kirchen kommt Christus sonst nie alleine vor.¹⁵⁶⁹ Auch tritt der Anapeson in der Panagia in Lampini aufgrund der eschatologischen Kon-

1560 Aspra-Bardabakè 1991, 184. Zur Darstellung der beiden alttestamentlichen Könige auf Kreta: Tsamakda 2012, 221–22. Zu den Inschriften auf den Rotuli von David: Gravgard 1979, 28–29.

1561 *Hermeneia*, § 77. Hetherington 1981, 28.

1562 Kartsonis 1986, 191–92.

1563 Kartsonis 1986, 195–203.

1564 Die beiden Propheten werden auf Kreta häufig dargestellt, sie erscheinen regelmässig auf dem Gurtbogen. Spatharakis 1999, 345. So beispielsweise in der Panagia in Sklavopoula.

1565 Todić 1995, 104–05, Abb. 86–89; Prolović 2017, 351.

1566 Petković 2009, 30; Studer-Karlen 2019, 138–40.

1567 Aspra-Bardabakè/Emmanouèl 2005, 91–95, Abb. 39.

1568 Ebenfalls an der Ostwand des Bemas ist das Anapesonbild in der Petrus- und Pauluskirche in Berende platziert (Abb. 99). Die Kirche hat eine ähnliche Architektur. Auch das Mandylion ist in Berende über der Konche an der Apsisstirnwand angebracht, wie dies in der Panagia in Lampini und vielen weiteren kretischen Kirchen der Fall ist.

1569 Ohne Begleitpersonen tritt er im Protaton auf dem Berg Athos (Abb. 1) auf und ähnlich in der Erlöserkirche in Ts'alenjikha (Abb. 94), beide Male über einem Durchgang. Allein kommt der Anapeson ausserdem in jenen Kirchen vor, in denen er – wie in der Panagia in Lampini (Abb. 102) – mit starkem eucharisti-

notation in Interaktion mit dem Jüngsten Gericht auf der gegenüberliegenden Westwand des Kreuzarmes: Während das Jüngste Gericht das Ende der Zeit andeutet, verspricht das Anapesonbild als Metapher des auferstandenen Christus das Heil und die Vergebung.¹⁵⁷⁰ In der Panagia in Sklavopoula steht der Anapeson (Abb. 145) ebenfalls in Antithese zum Jüngsten Gericht. Ein eschatologischer Charakter ist ebenfalls in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 117, 119) sowie in der Georgskirche in Malles festzustellen, da die Szene der Parabel der zehn Jungfrauen (Mt. 25:1–13) mit dem Anapeson in Verbindung gebracht werden kann. Mittels verschiedener Kontextualisierungen werden differenzierte Aspekte des Themas hervorgehoben. Die vieldeutige Qualität und simultane Zugehörigkeit des Bildes zu mehreren Programmelementen definiert somit massgeblich seine Rezeptionsmöglichkeiten durch verschiedene Adressaten.

Im Tonnengewölbe über dem Bema wird üblicherweise eine Himmelfahrt platziert. Das Thema des Ostabschlusses der Kirchen ist die Auferstehung, die Rettung und das Heil, in welches sich auch der Christus Anapeson integriert. Der dem Bild immanente eucharistische Gedanke rechtfertigt sein Erscheinen über dem Altar. Das Bild reflektiert Texte, die während der Liturgie verlesen werden. Die klein proportionierten einschiffigen Kirchen ermöglichten nur einen reduzierten Festtagszyklus. Auf Kreta ist für das 14. Jh. auffallend, dass die Auswahl der Szenen den Akzent auf die Passion Christi legt. In diesem Kontext vermag das Anapesonbild mit seiner polyvalenten Rhetorik ein breites Spektrum abzudecken. Dies lässt sich besonders gut in der Panagia in Malles nachvollziehen (Abb. 139). In der Soterkirche in Hagia Irini besetzt die Transfiguration – das wichtigste Fest der Kirche – die Stirnseite der Apsis. Im Tonnengewölbe weist die kleine Kirche einen reduzierten Festtagszyklus auf, in welchen das Anapesonbild bewusst positioniert wurde, da es dort mehrere Momente zwischen Tod und Auferstehung zugleich repräsentieren konnte (Abb. 137). Zusätzlich ist für die Kirchenprogramme typisch, dass die wichtigsten Glaubensbekenntnisse der orthodoxen Religion, die Inkarnation sowie die Auferstehung, symbolisch und prägnant aufeinander bezogen werden. In einigen Kirchen tritt das Anapesonthema in räumliche und ikonographische Wechselwirkung mit der Kreuzigung.¹⁵⁷¹ Eine Inschrift kommt in den kretischen Kirchen bei sieben Anapesondarstellungen vor, wobei sie sich fünf Mal auf $\acute{\omicron}$ $\acute{\alpha}$ ναπεσών beschränkt.¹⁵⁷² Die zwei aufwendigeren, liturgisch konnotierten Legenden datieren beide um 1400 und korrespondieren ebenfalls mit den genannten historischen Realitäten.¹⁵⁷³ Sie zeugen von einer intensiveren Interaktion mit der Liturgie.

Ikonographisch fällt beim Anapeson auf, dass die Visualisierung von Hintergrundelementen angestrebt wird: seltener architektonische,¹⁵⁷⁴ aber relativ häufig landschaftliche.¹⁵⁷⁵ Die Hintergrundarchitektur der Anapesonszene in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23, 120) repe-

schen Bezug im Zentrum der Apsiswand zwischen den Kirchenvätern erscheint: so in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 99), in der Verklärungskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) und in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16, 89).

1570 Ranoutsaki 2016, 469.

1571 So in der Marinakirche in Chalepa (Abb. 104), in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), in der Johanneskirche in Kroustas, in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 136), in der Athanasioskirche in Kefali, in der Panagia in Sklavopoula (Abb. 144) sowie in der Georgskirche in Melampes (Abb. 153).

1572 Panagia in Lampini (Abb. 102), Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 39), Pauluskirche in Prodromi (Abb. 119), Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23), Georgskirche in Malles (Abb. 132). Ausser in den fünf kretischen Beispielen kommt die Beischrift $\acute{\omicron}$ $\acute{\alpha}$ ναπεσών nur noch ein Mal, nämlich in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh.) vor (Abb. 26). Bei diesem Beispiel wird die Beischrift $\acute{\omicron}$ $\acute{\alpha}$ ναπεσών im Unterschied zu den kretischen mit einer zweiten Inschrift kombiniert, die allerdings nicht direkt in dieselbe Bildkomposition integriert ist. Die Beischrift $\acute{\omicron}$ $\acute{\alpha}$ ναπεσών kann als typisch kretisch gelten.

1573 Gemeint sind die Inschriften in der Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45, 149) sowie in der Georgskirche in Melampes (Abb. 42), beide liegen im Gebiet der Ländereien der Kallergis. Am Ende des 14. Jhs. ist vor allem die Präsenz des bekannten Predigers Josef Bryennios (ca. 1380–1400) auf der Insel einflussreich.

1574 So in der Johanneskirche in Kroustas (Abb. 23) und in der Panagia in Malles (Abb. 139) und in der Nikolauskirche in Ziros (Abb. 127).

1575 Panagia in Lampini (Abb. 102), Johanneskirche in Kroustas, Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137), Panagia-kirche in Sklavopoula (Abb. 144); Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 152), Georgskirche in Melampes (Abb. 42).

tiert die Architektur der Kreuzigung (Abb. 33) und weist damit auf das himmlische Jerusalem. Die beiden Hauptthemen der byzantinischen Liturgie, Geburt und Tod, erfasst der Betrachter über den Raum hinweg als emotionalen Höhepunkt. Dem narrativen Zyklus im Naos stehen im Bema die symbolischen, liturgischen Bilder gegenüber. Somit wird die Antithese von Inkarnation und Passion auf mehreren Bildebenen evoziert. Szenen wie die Geburt, die Kreuzigung und der Anapeson reflektieren die liturgische Realität. Die Rhetorik der Antithese motiviert polyvalente Deutungen, wobei die Szenen zusätzlich mittels ikonographischer Motive und bekannter Bildformulare aufeinander bezogen werden. Da die Bilder mit den liturgischen Texten korrelieren, sind die Interdependenz von Wort und Bild sowie die Höhepunkte der Liturgie, um die Geburt und den Tod Christi, für die Gläubigen einfach zu fassen.¹⁵⁷⁶

Ein Charakteristikum dieser Kirchen sind die hagiographischen Szenen, die trotz der reduzierten Platzverhältnisse integriert wurden.¹⁵⁷⁷ Die Heiligen, die ebenfalls aufgrund ihres Glaubens unter Repressionen zu leiden hatten, gelten als Verteidiger und Kämpfer der orthodoxen Religion und sind somit in der sozialhistorischen Situation Vorbilder der von den Lateinern unterdrückten orthodoxen Landbevölkerung: Sie vermitteln Hoffnung. Die Darstellung des Hl. Eleutherios hat denselben symbolischen Aussagewert.¹⁵⁷⁸ Aufgrund seines Namens, der Freiheit bedeutet, kann sein Porträt in den orthodoxen Kirchen auf die zeitgenössische Unterdrückung bezogen werden.¹⁵⁷⁹ Die seltene, auf Kreta beschränkte Szene Christi als Schüler in der Antonioskirche in Koutsouras ist ein symbolisches, metaphorisches Bild, bei dem die Schulunterweisung von Christus als Modell für alle Christen steht, die entsprechend der Matthäusstelle (Mt. 11:25) auf ein angenehmes Jenseits hoffen können (Abb. 108).¹⁵⁸⁰ Christus als Schüler ist eine Metapher für alle, die durch den Glauben an die Inkarnation und die Hl. Schrift das Heil erwarten dürfen. Die Wünsche und Anliegen der Stifter in der aktuellen schwierigen Situation der lateinischen Unterjochung werden in diesen Bildern reflektiert. Auch die Umarmung der Apostelfürsten in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 118) kann sozio-politisch interpretiert werden. Ohne den erzählenden Kontext wird die Szene zu einer repräsentativen Darstellung der brüderlichen Eintracht aufgewertet, was für Kreta auf wichtige geschichtliche Aspekte verweist. Die Umarmung von Petrus und Paulus wird in Zusammenhang mit den Unionsbestrebungen gedeutet, die auf Kreta von den katholischen Eroberern aggressiv propagiert wurden und auch die Orthodoxen spalteten. Kirchenwidmungen an Petrus und/oder Paulus oder die Platzierung der beiden Apostel an ungewöhnlich prominenten Orten können durchaus als Versuche der Versöhnung zwischen der lokalen Gemeinde und den Venezianer verstanden werden. Ein friedliches Nebeneinander der beiden Konfessionen reflektiert auch die Situation in der Georgskirche in Malles, wo zwei Altäre im Bema stehen. Der Anapeson erscheint in dieser Kirche im Naos in einer Nische hervorgehoben (Abb. 132). Die Platzierung eignete sich gut zur Integration in ein liturgisches Geschehen wie auch zur persönlichen Kontemplation.

Unter den Heiligen sind die besonders beliebten Hl. Soldaten standardmässig auf der Nordwand aufgenommen.¹⁵⁸¹ Die Porträts der reitenden Heiligen ist ein Phänomen, welches insbesondere in den Regionen prominent wurden, welche unter lateinischer Herrschaft stan-

1576 Etwa in der Johanneskirche in Kroustas, in der Nikolaoskirche in Ziros, in der Pauluskirche in Prodromi sowie in der Panteleimonkirche in Prodromi.

1577 Beispielsweise in der Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 127), in der Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 113), in der Pauluskirche in Prodromi (Abb. 117, 118), in der Georgskirche in Stavrochori sowie in der Georgskirche in Malles (Abb. 130).

1578 In den hier behandelten Kirchen kommt er in der Johanneskirche in Kroustas, in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 135), in der Athanasioskirche in Kefali (Abb. 142) sowie in der Panagia in Sklavopoula vor.

1579 Studer-Karlen 2014a, 559–61.

1580 Pitarakis 2012, 88–89, 95. Nach Mt. 11:25 offenbart Gott den Kindern die Dinge, die er den Weisen und Gelehrten versagte.

1581 Panteleimonkirche in Prodromi, Johanneskirche in Kroustas, Nikolaoskirche in Ziros, Georgskirche in Malles (Abb. 130), Panagia in Malles, Prokopioskirche in Drys, Athanasioskirche in Kefali, Panagia in Sklavopoula.

den.¹⁵⁸² Einerseits liegen vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen mit den Besetzern die Hoffnungen auf ihnen, und andererseits fungieren sie als Kämpfer für den orthodoxen Glauben als Vorbilder. Der Hl. Antonios gehört zu den meistdargestellten Mönchheiligen auf Kreta.¹⁵⁸³ Er gilt als Modell des rechtmässigen Mönchs, der Text auf seinem offenen Rotulus kommt aus dem Apophthegmata, das ihm zugeschrieben wird (Ant. 32) und die absolute Zuwendung zu Gott ausdrückt.¹⁵⁸⁴ Der ebenfalls häufig anwesende Priester Hl. Hermolaos wird auf Kreta regelmässig mit einem Omophorion als Bischof ausgezeichnet.¹⁵⁸⁵ Sein spezifisches, für Kreta typisches Porträt weist darauf hin, dass sich der Priesterstand in der aktuellen Situation, in der teilweise kein orthodoxer Bischof auf Kreta zugelassen war, mit der Figur des Hl. Hermolaos identifizierte.¹⁵⁸⁶ Der Klerus konnte so auf seine wichtige Rolle als Vertreter und Bewahrer der Orthodoxie hinweisen.

Das Bildprogramm in den kretischen Kirchen des 14. und 15. Jhs. reflektiert ein resilientes Festhalten an der eigenen Tradition und die religiöse und ethnische Abgrenzung von den Lateinern. Die Auftraggeber haben ihre Interessen und Wünsche im Bildprogramm umgesetzt bzw. die Bildausstattungen dokumentieren die religiöse Identität der Gemeinde.¹⁵⁸⁷ Zu den eindeutig orthodoxen Themen gehört auch der Christus Anapeson, da das Bild mit dem Ritus des *Epitaphios Threnos* in Verbindung gebracht werden konnte.

1582 Gerstel 2001, 263–85.

1583 In den folgenden hier untersuchten Kirchen wird er porträtiert: Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 111), Pauluskirche in Prodromi (Abb. 116), Johanneskirche in Kroustas, Nikolaoskirche in Ziros (Abb. 125) und Athanasioskirche in Kefali.

1584 Εγώ ουκέτι φοβούμαι τον Θεόν, αλλ' αγαπώ Αυτόν («Ich fürchte Gott nicht mehr, sondern liebe ihn»).

1585 Der Hl. Hermolaos wird in folgenden Kirchen als Bischof dargestellt: Marinakirche in Chalepa, Panteleimonkirche in Prodromi (Abb. 113), Johanneskirche in Kroustas, Nikolaoskirche in Ziros. Zahlreiche weitere Beispiele: Spatharakis 2010, 320–21; Spatharakis/Van Essenberg 2012, 270–71. Zum Heiligen in der Kunst zudem: Boberg 1974, 511–12.

1586 Bolanakis 2002, 38; Gasparis 2020, 68–90.

1587 Koukiaris 2004/05, 115–16; Sucrow 2007, 51–52. Koukiaris denkt, dass dies insbesondere gerade bei klein proportionierten Kirchen mit einem reduzierten Programm der Fall gewesen ist.

7 Der «Christus Anapeson» auf Stoffen, Objekten und in Manuskripten

Der Grossteil der Anapesondarstellungen zwischen dem Beginn des 14. und der Mitte des 15. Jhs. hat sich in der monumentalen Kunst erhalten. Auffällig bei den wenigen Beispielen auf Stoffen, Objekten und in Handschriften ist, dass diese jeweils eine explizit liturgische Funktion hatten.

7.1 Episkopale Stoffe

Aus der byzantinischen Epoche gibt es zwei Stoffe, die einen Christus Anapeson präsentieren. Beide Kleidungsstücke waren für Patriarchen bestimmt. Seit langem ist bekannt, dass die liturgischen Gewänder neben einem praktischen Zweck auch einen symbolischen hatten, der mit Hilfe der auf ihnen dargestellten Bilder unterstrichen wurde.¹ Ausserdem dienten Gewänder nicht nur dazu, die Würde und den Rang des jeweiligen Trägers zu betonen, sondern die auf ihnen wiedergegebenen Christusbilder signalisierten diesen sogar als den Vertreter Christi.² Simeon von Thessaloniki (ca. 1381–1429) liefert für alle liturgischen Kleidungsstücke der Priester eine spirituelle Interpretation.³

7.1.1 Moskau, Kremlin Armoury (ex. Cll. Synodal Sacristy), Grosser Sakkos des Photios (1414–1417)

Der sogenannte Grosse Sakkos des Photios wird in Moskau aufbewahrt (H: 135 cm, B auf Schulterhöhe: 112 cm, B des Saums: 123 cm).⁴ Gearbeitet sind der blaue Satinstoff und die Seide mit goldenem und silbernem Faden, Verzierungen sind mit Perlen ausgeführt.⁵

Das Kleidungsstück ist auf der Vorder- wie auf der Rückseite in drei Abschnitte gegliedert, die seitlichen befinden sich jeweils unter den Armpartien.⁶ Ein rechteckiger Rahmen grenzt das Hauptfeld unter dem Halsausschnitt ab, in welchen eine lange griechische Inschrift eingestickt ist.⁷ Im Hauptfeld der Vorder- wie der Rückseite sind die dargestellten Szenen in zwei übereinander angeordneten Kreuzen organisiert. Um die Kreuze positionieren sich Gammadia und in den Ecken jeweils Medaillons. Auf jeder Seite des Kleidungsstückes wurden 56 verschiedene Bilder angebracht. Während auf den Seitenpartien Hl. Bischöfe in hochrechteckigen Kompartimenten sowie am unteren Rand jeweils alttestamentliche Szenen abgebildet sind,⁸ schmücken die Hauptfelder Episoden aus dem Neuen Testament, Evangelisten und weitere Heilige, darunter auch politische Repräsentanten. Auf der Vorderseite bilden die zentralen Darstellungen

1 Woodfin 2012, 13–32.

2 Woodfin 2004a, 297; Woodfin 2010, 313.

3 Textstellen: Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de devino templo*, PG 155, col. 709. Edition: Hawkes-Teeple 2011, 97–111. Zur Interpretation: Woodfin 2004a, 297.

4 Zu den drei erhaltenen byzantinischen grossen Sakkoi: Piltz 1976. Die kleineren Sakkoi sind wegen ihres weniger komplexen Programms bzw. der geringeren Anzahl der abgebildeten Szenen zu differenzieren. Mayasova 1991, 11–12; Woodfin 2002a, 100–08; Woodfin 2012, 57–64. Zur Geschichte und Zuordnung des Sakkos des Photios: Barkov/Vishnevskaya 2013, 505–08.

5 Inv. No. TK 4. Bank 1985, 327; Barkov/Vishnevskaya 2013, 488–13.

6 Ausführlich zum ikonographischen Programm: Johnstone 1967, 94–97; Piltz 1976, 31–43, 48–49, 58–62, 66–67; Mayasova 1991, 44–51; Theocharis 1999, 418–29; Woodfin 2002a, 102–04; Woodfin 2004a, 297–98; Woodfin 2012, 57, 60–62, 81, 91, 215–20, Abb. 2.8–2.9, 2.20, 3.4, Taf. 8–9; Barkov/Vishnevskaya 2013, 492–513.

7 Bei der Inschrift handelt sich um den griechischen Text des Nikaenischen Bekenntnisses. Woodfin 2012, 219; Barkov/Vishnevskaya 2013, 488–92. Zu allen Inschriften auf dem Sakkos detailliert: Piltz 1976, 33–41.

8 Auf der Vorderseite: das Opfer des Abraham, die Jakobsleiter und Jakob, der mit dem Engel kämpft. Auf der Rückseite: die Wurzel Jesse sowie Moses vor dem brennenden Dornbusch.

der Kreuzigung sowie der Anastasis in den Kreuzen den Mittelpunkt (Abb. 3).⁹ Die Kreuzigung wird von den beiden stehenden Propheten Jesaja und Jeremias flankiert, während die Propheten Salomon, David, Hosea und Zephaniah in den Medaillons um das Kreuz positioniert sind. Ihre offenen Buchrollen sind leer. In den beiden oberen Gammadia sind die Protagonisten der Verkündigungsszene angebracht. Die neben Gabriel und der Theotokos genähten Inschriften entsprechen dem relevanten Evangelienvers.¹⁰ Zwischen diesen beiden Figuren, direkt über der Kreuzigung wurde das Anapesonbild platziert. Der Einzug nach Jerusalem ist auf die beiden unteren Gammadia verteilt, und in den beiden Gammadia über der Anastasis sind das letzte Abendmahl und die Fusswaschung illustriert. Das Zentrum zwischen den Kreuzen nimmt eine Grabdarstellung mit dem liegenden Christus ein. Dabei handelt es sich entsprechend der Legende explizit um den Epitaphios, d. h. um eine Visualisierung des liturgischen Moments.¹¹ Auf einem Altar liegt Christus in Leinen gehüllt. Über ihm erhebt sich auf vier Säulen ein Ziborium, an dem drei Lampen hängen – das *Koubouklion*.¹² Zwischen den Säulen ist die Beischrift ICXC Ó ÈΠΙΤÀΦΙΟC gestickt.¹³ Die Achse der Vorderseite bilden von oben nach unten der Anapeson, die Kreuzigung, der Epitaphios und die Anastasis. Der Sakkos in Moskau verweist aufgrund seines Bildprogramms explizit auf den Grossen Einzug. Auf dem Sakkos werden die wichtigsten Momente dieser Liturgie mystagogisch mit den Ereignissen des Lebens Christi verglichen und illustriert. Die Darbringung der Gaben wird mit dem Einzug nach Jerusalem verglichen, der Epitaphios wird auf den Altar gelegt, der als das Grab Christi gilt. In diesem dichten Bildprogramm nimmt der Anapeson eine bedeutende Rolle ein. Zusammen mit der Verkündigung reflektiert er die Ideen der Inkarnation und des Opfers, welche insbesondere beim Prothesisritus artikuliert werden.¹⁴

Am Fusse der Vorderseite sind unter der Wiedergabe von Konstantin I. und Helena politische Persönlichkeiten porträtiert.¹⁵ Auf der rechten Seite sind dies der russische Grossfürst Vasily Dmitrievich I. und seine Frau Sophia Vitovtovna mit russischen Beischriften (rechts) und auf der linken der zukünftige byzantinische Kaiser Johannes VIII. Paläologos (1425–1448) und seine Frau Anna Vasilyevna (Anna von Moskau, Tochter des russischen Grossfürsten Vasily Dmitrievich I.) mit griechischen Beischriften. Die Tatsache, dass die byzantinischen Herrscher mit Heiligenscheinen und die Moskauer ohne einen solchen ausgestattet wurden, deutet auf ein griechisches Werk hin.¹⁶ Es handelt sich um ein diplomatisches Geschenk, welches simultan eine säkulare und eine göttliche und eine kaiserliche Autorität kombiniert.¹⁷ Neben Johannes ist eine Repräsentation des Erzbischofs Photios mit einer griechischen Beischrift platziert.¹⁸ Pho-

9 Zum Zyklus mit den zwölf Szenen: Woodfin 2012, 60–64.

10 Lk. 1:27 bei Gabriel und Lk. 1:39 bei der Muttergottes. Woodfin 2012, 216.

11 Obschon lange Stifterinschriften, relevante Bibelstellen oder Gebete auf Stoffen eingestickt werden und auch Personen benannt sein können, sind die Szenen nur selten inschriftlich bezeichnet. Zu den Inschriften auf dem Sakkos: Piltz 1976, 33–41; Woodfin 2012, 124, 219. Woodfin nennt als Parallele für diese Inschrift den Epitaphios von Georgios Arianites von Berat, der im Historischen Museum in Tirana aufbewahrt wird. Zu diesem Epitaphios: Kalantzidou 2016, 32–34, Abb. 18.

12 Unter diesem Baldachin, der gleichsam die Stelle des Grabes anzeigt, wird der Epitaphios feierlich zur Verehrung niedergelegt und das Troparion *Oh edler Josef* vorgetragen. Um das *Koubouklion* findet am Karsamstag die eigentliche Begräbnisklage statt. Pallas 1965, 36–40; Taft 1975, 244–50; Schellewald 2013, 327–28.

13 Christus unter einem Ziborium mit hängenden Lampen wird ähnlich auch auf wenigen Stoffen aus post-byzantinischer Zeit dargestellt, so beispielsweise auf dem Epitaphios aus dem 18. Jh. in Chalkidiki. Auf diesem wird Christus allerdings noch von der Theotokos, Johannes, Josef und zwei Engeln begleitet. Skambavis 2002, 366–67.

14 Woodfin 2012, 123.

15 Zum historischen Kontext des Sakkos: Woodfin 2002b, 688–93.

16 Mayasova 1991, 11; Barkov/Vishnevskaya 2013, 502.

17 Muthesius 2009, 190–91.

18 Metropolit von Kiew und ganz Russland, Photios. Er war 1414 der Vermittler für die Hochzeit von Johannes VIII. und Anna, der Tochter des russischen Grossfürsten. Theocharis 1999, 418–29. Hilsdale 2014, 288–330.

tios, der aus Monemvasia stammte, wurde im September 1408 überraschend zum Kiewer Metropolitenernannt. Diese mächtige Position hatte er bis 1431 inne.¹⁹ Die Porträts der Herrscher implizieren ihre Kommemoriation beim Cherubikos Hymnos.

Zwischen den vier politischen Figuren sind drei russische Märtyrer als Brustbilder zu erkennen: Johannes, Eustaphios und Antonios von Litauen, die 1347 unter dem Fürsten Olgerd in Vilnius getötet und kurz darauf vom Patriarchen Philotheos kanonisiert wurden. Die drei Märtyrer gelten als Vorbilder der russischen Orthodoxie.²⁰

Auf der Rückseite ist der Fokus auf die Transfiguration gelegt, die zwischen zwei Kreuzformen angeordnet ist, welche wiederum die restlichen Szenen organisieren. Die Himmelfahrt Christi im oberen Kreuz wird mit der Himmelfahrt Marias im Kreuz darunter parallelisiert. Um diese zentralen Szenen sind die Geburt, die Präsentation im Tempel, die Flucht nach Ägypten, das Gebet in Gethsemane, der Verrat, die Taufe, die Auferweckung des Lazarus und Pfingsten in den Gammadia angeordnet. Zwischen den Aposteln der Pfingstdarstellung ist die Personifikation des Kosmos zu sehen. Wie auf der Vorderseite neben den Kreuzarmen des oberen Bildes sind ebenfalls auf der Rückseite neben den Kreuzarmen der Himmelfahrt und der Koimesis jeweils stehende Propheten oder Hymnographen mit offenen Rotuli dargestellt.²¹ Es gibt keine chronologische Folge der Festszenen, vielmehr handelt es sich um ein elaboriertes, theologisches Programm.²² Die Kombination der politischen Darstellungen und der Heilsbilder verweist auf die privaten Heilshoffnungen, weswegen auch der Stifter ins Programm aufgenommen wurde. Das auf der Vorderseite prominent dargestellte Epitaphiosbild lässt vermuten, dass insbesondere die Osterfeierlichkeiten gemeint sind, bzw. dieser Sakkos während der Hl. Woche getragen wurde.²³ Zudem bezieht sich auch der Christus Anapeson auf das eucharistische Opfer.

Die ersten erhaltenen Repräsentationen eines Sakkos in der Monumentalmalerei datieren aus dem Ende des 13. Jhs.²⁴ Ab dem 14. Jh. trägt Christus als Hohepriester oder in der göttlichen Deesis den Sakkos.²⁵ Der Sakkos war – wie das Polystavrion – dem Patriarchen vorbehalten.²⁶ Ebenfalls im 13. Jh. bezeugt Demetrios Chomatenos in einem Brief an Nikolaos Kabasilas, dass der Sakkos nur dreimal im Jahr nämlich zu den Hochfesten von Ostern, Pfingsten und Weihnachten vom Patriarchen getragen wurde.²⁷ Diesem Akzent auf die Geheimnisse der Osternacht entspricht die axiale Illustration auf der Vorderseite des Kleidungsstückes: Anapeson, Kreuzigung, Epitaphios, Anastasis, Epitaphios. Im 15. Jh. haben laut Simeon von Thessaloniki alle Priester das Recht, sich mit dem Sakkos zu bekleiden, er konkretisiert allerdings, dass es sich beim Sakkos um «den Mantel der Passion» handelt, den der Priester folgerichtig während des Ritus des *Epitaphios Threnos* getragen hat.²⁸

19 Mayasova 1991, 10–11; Hilsdale 2014, 310–12.

20 Meyendorff 1982, 29–43. Meyendorff konnte zeigen, dass ihre Wiedergabe eine Momentaufnahme der kurzen Zeitspanne des Friedens zwischen Moskau und Lithauen und des vereinigten russischen Patriarchats ist.

21 Woodfin 2012, 62. Auch hier verfügen die Rotuli über keine Inschrift.

22 Theocharis 1999, 426–27; Barkov/Vishnevskaya 2013, 502.

23 Teteriatnikov 1993, 60; Woodfin 2012, 84–86.

24 Walter 1982, 17–19, 23–24, 216; Woodfin 2002a, 36–39; Woodfin 2010, 313. Bei den frühesten Beispielen handelt es sich um die Porträts des Nikolaos Kabasilas in der Peribleptoskirche in Ohrid (1294/95) und Sava von Serbien in der Bogorodica Ljeviška in Prizren (1309–1313). Porträts von Bischöfen, die einen Sakkos tragen, sind in der byzantinischen Kunst rar.

25 Walter 1982, 214; Woodfin 2014, 31–51.

26 Woodfin 2002a, 37; Woodfin 2004a, 297–98; Woodfin 2010, 313–14, Abb. 24. 4; Woodfin 2014, 31–51.

27 Demetrios Chomatenos, *Jus Canonicum*, PG 119, col. 947–60, 952A. Zum Text: Walter 1982, 18; Woodfin 2002a, 37. Demetrios Chomatenos war Jurist und von 1216 bis 1236 Erzbischof von Ohrid. Macrides 1991, 426.

28 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Responsiones*, PG 155, col. 829–52. Edition: Hawkes-Teeple 2011, 179. Zum Text: Walter 1982, 18.

Die Datierung des Sakkos wurde in der Forschung intensiv besprochen und schliesslich auf den Zeitraum zwischen 1414 und 1417 eingeengt.²⁹ 1414 findet die Hochzeit zwischen Anna und Johannes VIII. statt; 1417 stirbt Anna, sie wird im Kloster Konstantin Lips in Konstantinopel beigesetzt.³⁰

Christus Anapeson ist auf der Vorderseite des Kleidungsstückes zur Darstellung gekommen.³¹ Die Positionierung des Bildes ist wohlüberlegt, denn es befindet sich zwischen den beiden Protagonisten der Verkündigung und direkt oberhalb der Kreuzigung. Der ikonographische Kontext widerspiegelt die wesentlichen dem Anapeson immanenten Konnotationen und verknüpft die Geburt bzw. die Inkarnation mit der Passion. Darüber hinaus wird die Bedeutungsebene der Auferstehung akzentuiert.³² Ausserdem wird der Anapeson in eine programmatische Beziehung zum Epitaphios gesetzt. Damit sind der Zusammenhang der beiden Bilder bzw. die Bedeutungen während der Liturgie geklärt.

Auf einer mit Perlen umfassten roten Matratze liegt der Christus Anapeson auf seiner rechten Seite, den Ellbogen aufgestützt und den Kopf in seine rechte Hand gelegt (Abb. 3). Im unteren Teil wird die Matratze mit einem goldenen Band verziert. Christus trägt einen silbernen Chiton und ein goldenes Himation, das bis auf seinen rechten Oberkörper und seine nackten Füsse den grössten Teil seines Körpers bedeckt. Auf dem rechten Oberkörper ist ein goldener, dünner Clavus auf dem silbernen Chiton zu erkennen. Die linke Hand liegt verdeckt unter dem Himation auf dem linken Oberschenkel. Christus ist mit offenen Augen und einem Heiligenschein wiedergegeben. Darüber steht mit goldenen Lettern geschrieben: IC XC. Rechts von Christus erscheint die Halbfigur eines Engels, der sich proskynierend mit einem Kreuzstab sowie einer Lanze zu ihm wendet. Im Hintergrund sind einige Pflanzen zu sehen, die hier ein landschaftliches, paradiesisches Ambiente evozieren.³³ Schräg darunter flankieren David und Salomon den Anapeson.³⁴

Der Sakkos befindet sich seit dem frühen 15. Jh. in Russland und wird durch die Prominenz seines Bildträgers und die Nutzung während der Hl. Woche kaum ohne Wirkung geblieben sein.³⁵ Der Träger des Sakkos wird zum lebenden Symbol Christi während der Liturgie.³⁶ Nicht zu unterschätzen ist allerdings auch die diplomatische und religiöse Bedeutung des Kleidungsstückes. Der Sakkos kommuniziert die sozialen Hierarchien und mitunter die Beziehungen zwischen Kirche und Staat und kombiniert diese mit prägnanten Aussagen zum Heilsgeschehen und Zeugnissen des orthodoxen Glaubens.³⁷

29 Piltz 1976, 31; Mayasova 1991, 50 (mit älteren Literaturangaben); Woodfin 2002a, 103; Woodfin 2012, 61–62, 215–16; Barkov/Vishnevskaya 2013, 505–12. Da Johannes erst 1421 offiziell zum Mitregenten ernannt wurde, aber bereits als kaiserlicher Regent mit Titel in der Inschrift erscheint, wurde die Datierung des Sakkos zuerst später angesetzt (ab 1425). Diese Wiedergabe ist aber kein Unikum (Woodfin 2012, 62), und die Präsenz seiner ersten Frau mit deren Eltern ist das gewichtigere Datierungsargument.

30 Theocharis 1999, 418–29; Hilsdale 2014, 295–97.

31 Zur Szene auf dem Sakkos: Todić 1994, 140, 146, 153, 163; Haustein-Bartsch 1999, 245–46.

32 Todić 1994, 146; Haustein-Bartsch 1999, 246.

33 Todić 1994, 153.

34 Die Kombination der alttestamentlichen Könige und dem Anapeson kommt in der Monumentalmalerei vor, Barkov und Vishnevskaya nennen explizit Resava als Parallele (Abb. 30). Barkov/Vishnevskaya 2013, 508–09.

35 Haustein-Bartsch 1999, 246. Sie schreibt dem Sakkos eine wichtige Rolle für die Entwicklung des Sujets in der russischen Kunst, besonders auf den Ikonen, zu. Es stellt sich die Frage, wie oft dieser Sakkos wirklich getragen wurde, sodass er überhaupt einen solchen enormen Effekt gehabt haben könnte. Zudem fehlt auf dem Sakkos die Theotokos im Gegensatz zu den Darstellungen auf den späteren russischen Ikonen, deren Höhepunkt erst im 17. Jh. erreicht ist.

36 Woodfin 2010, 313–14, Abb. 24. 4; Woodfin 2014, 31–51. Diese Absicht lässt sich noch an weiteren priesterlichen Kleidungsstücken ablesen, wie etwa auf dem Epitrachelion des Photios, welcher ebenfalls in Moskau aufbewahrt wird. Während die Theotokos und Johannes der Täufer auf der Brust des Trägers erscheinen, verkörpert dieser Christus selber. Woodfin 2011, 376, Abb. 5–6.

37 Muthesius 2009, 190, 194, 202.

7.1.2 Epigonation im Kloster Patmos, Hl. Johannes der Theologe (Ende 14. Jh.)

Bei der Goldstickerei aus dem Kloster des Hl. Johannes des Theologen in Patmos handelt es sich um ein kleines, beinahe quadratisches Stoffstück (40 cm x 42 cm, Abb. 28). Das qualitätsvolle Stoffteil aus dem späten 14. Jh. ist mit silbervergoldetem Fäden durchsetzt.³⁸ Die Bordüre um die Hauptszene herum zeigt Kreuze und Medaillons mit Sternen, wobei einige Partien mit rotem Faden hervorgehoben sind.

Im Unterschied zu allen anderen bekannten Epigonatia, auf denen das Bild der Tragrichtung entsprechend quer angeordnet ist, wird es auf diesem Exemplar in die Horizontale des Stoffes gesetzt.³⁹ Dieses singuläre Phänomen sowie das ikonographische Thema weisen zwar eher auf ein Aër,⁴⁰ die kleine Grösse spricht aber eindeutig für ein Epigonation.⁴¹ Das Epigonation ist ein Kennzeichen orthodoxer Bischöfe, welches auf der rechten Seite am Gürtel getragen wird und über den rechten Oberschenkel reicht.⁴² Es entwickelte sich im 13. Jh. aus dem *Encheirion* – einer Art Taschentuch, das im Gürtel steckte – zu einem steifen, goldgestickten mit zumeist einer singulären Szene versehenen Stoffteil.⁴³ Die zahlreichen Textquellen lassen keinen Zweifel daran, dass die Epigonatia spezifische episkopale Regalia waren.⁴⁴ Ab der Mitte des 14. Jhs. wurde die Insignie mit einer speziellen Erlaubnis auch einem Hegoumenos eines prominenten Klosters bewilligt.⁴⁵ Dem Hypertimos des Klosters des Hl. Johannes des Theologen in Patmos stand diese mit Sicherheit zu.

Simeon von Thessaloniki gibt Anfang des 15. Jhs. zu verstehen, dass das Epigonation das Tuch, welches Christus für die Fusswaschung der Apostel in den Gürtel gesteckt hat, symbolisiert und damit den Sieg über den Tod bzw. die Unsterblichkeit ausdrücke.⁴⁶ Diese Thematik erklärt, warum die Anastasis das auf Epigonatia häufigste dargestellte Bild ist. Die Interpretation korrespondiert auch mit der Deutung des Anapesonbildes.

Christus Emmanuel ist schlafend auf einer silbernen Matratze wiedergegeben, der genickte Kopf liegt auf seinem rechten Arm.⁴⁷ Christus hat in den Nacken fallendes, gewelltes Haar und geschlossene Augen.⁴⁸ Die nackten Beine sind gekreuzt und ein wenig angezogen, die linke Hand liegt auf seinem linken Knie. Christus hat einen mit rotem, silbernem und goldenem Faden verzierten Kreuznimbus. Über einer kurzärmeligen, dunkleren Tunika ist ein goldfarbener, ebenfalls kurzärmeliger Chiton über den Knien drapiert, der von silbernen Schnüren um seinen

38 Theocharis 1988, 198. Er bezeichnet dieses Epigonation als das wertvollste Exemplar aller Goldstoffe. Betreffend der Datierung ist sich die Forschung nicht einig. Ende 14. Jh.: Johnstone 1967, 106–07, Abb. 52; Woodfin 2002a, 93; Woodfin 2004c, 305; Woodfin 2012, 229. 15. Jh.: Theocharis 1988, 198, 212, Abb. 16; Haustein-Bartsch 1999, 225.

39 Johnstone 1967, 106; Theocharis 1988, 196–98, 213–15, Abb. 17–22; Woodfin 2002a, 93; Woodfin 2004c, 304.

40 Johnstone 1967, 106.

41 Woodfin 2002a, 93; Woodfin 2004c, 305; Woodfin 2012, 229.

42 Theocharis (Theocharis 1988, 198) hat bemerkt, dass das Epigonation von Priestern als besondere Auszeichnung quer über der Schulter getragen wurde, anstatt wie von den Bischöfen an der Taille. Dieser Aussage hat Woodfin (Woodfin 2004c, 305; Woodfin 2012, 229) richtigerweise widersprochen, weil es für diese Praktik keine Referenzen gibt.

43 Epigonatia gehören noch heute zur Ausstattung der Bischöfe, in der Regel haben sie eine Länge von ca. 30 cm. Walter 1982, 21–22; Woodfin 2002a, 30–31, 91–95.

44 Zu den Textstellen und deren Erklärungen: Woodfin 2002a, 31–32; Woodfin 2010, 313–14, Abb. 24. 4; Woodfin 2014, 35.

45 Dazu mit weiteren Ressourcen: Phidas 1999, 223–24; Woodfin 2002a, 31. Im 14. Jh. wird Theodor Studites regelmässig mit einem Epigonation ausgestattet, was beweist, dass die Insignie zu diesem Zeitpunkt auch Priestern zugänglich war: Walter 1982, 22.

46 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de divino templo*, PG 155, col. 713B–C. Edition: Hawkes-Teeple 2011, 177. Text übersetzt und kommentiert: Woodfin 2002a, 93–94, 394.

47 Pallas 1965, 182; Todić 1994, 140, 147, 154; Haustein-Bartsch 1999, 225; Woodfin 2012, 81–84.

48 Es handelt sich um das einzige Beispiel mit geschlossenen Augen in byzantinischer Zeit.

Oberkörper und seine Taille zusammengehalten wird.⁴⁹ Ein Kontrast wird mittels der unter dem rechten Ellbogen und dem rechten Oberschenkel sichtbaren dunkelroten Rückseite des Chitonstoffes erreicht. Darin sind weisse Punkte eingestickt. Im rechten Teil erscheint hinter Christus die Theotokos, welche sich zu ihm beugt und ein Rhipidion in den Händen hält. Das Rhipidion verweist auf den liturgisch-eucharistischen Charakter der Darstellung, da die Diakone mit diesem Instrument während der Konsekration über dem Altar fächern. Diese aktive eucharistische Funktion der Theotokos ist nur auf wenige Anapesondarstellungen beschränkt.⁵⁰ Aus dem Bildensemble lassen sich Rückschlüsse auf das liturgische Geschehen ziehen, weil sich die Liturgie polyvalent im Bild spiegelt. Da das Epigonation ein spezifisches Kleidungsstück des Bischofs ist, projiziert er sich mittels der priesterlichen Funktion der Theotokos ins liturgische und überzeitliche Geschehen.⁵¹ Die Theotokos ist mit einer silbernen, langärmeligen Tunika und einem goldenen, am Rand verzierten Maphorion bekleidet, welches sie auch über den Kopf gelegt hat. Dieser wird ausserdem von einem Heiligenschein umgeben. In der linken Ecke des Epigonations präsentiert ein nimbiertes Engel über dem Christuskind mit verhüllten Händen einen Kantharos, in welchem eine Lanze, ein Kreuz mit einer Dornenkrone sowie ein Rohrstab mit Schwamm und Nägel enthalten sind. Auch hier ist eine Simultanität festzustellen: Diese Passionszeichen visualisieren die Leidensgeschichte bzw. den Opfertod Christi wie auch das rituelle Geschehen. Die Namen von Christus und der Theotokos sind in ihrer Nähe als Abbreviationen eingestickt. Weitere Inschriften sind nicht vorhanden.

7.1.3 Fazit zum «Christus Anapeson» auf zwei episkopalen Stoffen

Die beiden Stoffe mit symbolischer Bedeutung waren Patriarchen vorbehalten. Sie werden während der Liturgie getragen, der Sakkos sogar explizit auch während der Passionszeremonie, was sich aus seinem Bildprogramm erschliessen lässt. Auch das Epigonation ist funktionell mit der Fusswaschung und somit symbolisch mit der Hl. Woche verbunden. Auf dem Epigonation übernimmt die Theotokos priesterliche Funktionen, die eine enge Identifikation mit dem Bischof ermöglichen (Abb. 28).

Das Anapesonbild zeigt auf diesen beiden während der Liturgie eingesetzten Kleidungsstücken einen grösseren sakramentalen Realismus. Insbesondere auf dem Sakkos sind mit seinem organisierten Programm die wichtigsten Aussagen des Heils und der Osterwoche resümiert (Abb. 3). Die Idee, dass der Zelebrant *in persona Christi* die Liturgie feiert, ist in der byzantinischen Liturgie weitverbreitet.⁵² Denn die mystagogische Interpretation der Liturgie ordnet jede Handlung einem Ereignis aus den Evangelien zu und macht die Liturgie selbst zu einer symbolischen Nachstellung des Lebens Christi.⁵³ Die Christomimesis der Priesterschaft drückt sich mittels ihres liturgischen Gewands aus. Zudem verweist auf dem Sakkos die Kombination der politischen Darstellungen und der Heilsbilder auf die privaten Heilshoffnungen der Stifter. Der Christus Anapeson impliziert das eucharistische Opfer und ist mit dem *Epitaphios Threnos* verknüpft. Dies beweist gerade die Platzierung des Anapesons über dem Epitaphiosbild. Die dargestellten, neutestamentlichen Szenen auf der Vorderseite (Verkündigung, Einzug

49 Todić 1994, 154. Der Chiton auf dem Epigonation (Abb. 28) ist ziemlich lang, wurde aber über den Knien aufgebaut.

50 Neben dem Epigonation ist dies noch in der Verklärungskirche in Zrze (Abb. 24) und der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) der Fall. Siehe Kapitel 6.2.2. und 6.2.3.

51 Maria als Modell des Zelebranten: Laurentin 1953/2, 115–17. Ähnliche Rückschlüsse waren bei den ebenfalls seltenen spätantiken Darstellungen mit der Muttergottes als Priesterin möglich (Sant'Eufrasiana in Parenzo, 6. Jh., Oratorium di San Venzio im Lateran, 642). Bei diesen konnte nachgewiesen werden, dass das priesterliche Gewand der Theotokos einen Hinweis auf die episkopalen Stifter geben könnte. Siehe Kapitel 4.3.

52 Woodfin 2010, 313–14, Abb. 24.4; Woodfin 2014, 31–51 (mit schriftlichen Quellen).

53 Schulz 1980, 155–93.

nach Jerusalem, Fusswaschung, letztes Abendmahl, Kreuzigung, Anastasis) sind die wichtigsten Elemente der Osterfeierlichkeiten, deren rituelle Höhepunkte der Epitaphios und das Anapesonbild visualisieren.

Die auf dem Sakkos porträtierten drei lokalen Märtyrer, welche als Vorbilder der Orthodoxie gelten, akzentuieren die symbolische Bedeutung des Gewands für den orthodoxen Glauben zusätzlich. Man war darauf bedacht, die Richtigkeit der Orthodoxie eindeutig zu beweisen. Das Anapesonbild sowie der Epitaphios sind ebenfalls in diese Richtung zu interpretieren, da sie mit dem für die Orthodoxie typischen Ritus des *Epitaphios Threnos* in Verbindung gebracht werden können.

7.2 Der «Christus Anapeson» in den Handschriften

Das Anapesonbild wurde in zwei byzantinischen Manuskripten thematisiert, wobei die erste Darstellung in einem Tetraevangelium in das beginnende 14. Jh. (Abb. 13) und die zweite in einem Psalter an das Ende des 14. Jhs. datiert (Abb. 31).

7.2.1 Berg Athos, Stavronikita 45, Tetraevangelium, fol. 12^r (Beginn 14. Jh.)

Das Tetraevangelium wird im Kloster Stavronikita auf dem Berg Athos aufbewahrt.⁵⁴ Informationen, ob das Manuskript in diesem Kloster gefertigt wurde oder wann es ins Kloster kam, fehlen. Das kleine Tetraevangelium enthält noch 294 Folia (240 mm x 184 mm). Es verfügt über fünf vollseitige Szenen, welche neben dem Christus Anapeson (fol. 12^r, Abb. 13) standardgemäß für Tetraevangelien den Evangelisten Matthäus (fol. 13^v), den Evangelisten Markus (fol. 46^v), den Evangelisten Lukas (fol. 67^v) sowie den Evangelisten Johannes (fol. 103^v) wiedergeben.⁵⁵ Der These von Lambros, dass das ganze Manuskript ins 12. Jh. datiere, ist die Forschung lange Zeit gefolgt.⁵⁶ So betrachteten etwa noch Pallas 1965 oder Wessel 1966 das Anapesonbild in dieser Handschrift als älteste Darstellung des Themas aus dem Ende des 12. Jhs.⁵⁷ 1971 hat Xyngopoulos als Erster vorgeschlagen, dass das fol. 12^r mit der Anapesondarstellung vermutlich später zum Manuskript hinzu- bzw. in dieses eingefügt wurde und an das Ende des 14. Jhs. gehöre.⁵⁸ Eine spätere Integration im 14. Jh. aller fünf Vollbilder gilt in der Zwischenzeit als *opinio communis*,⁵⁹ aber ob diese an den Anfang oder an das Ende des 14. Jhs. datieren, ist in der Forschung noch nicht ausdiskutiert.⁶⁰ Aufgrund der hohen Qualität der Miniaturen nahmen Mavropoulou-Tsioumi und Galavaris einen Künstler aus Thessaloniki oder Konstantinopel und besonders aufgrund der Körpermodellierung der Figuren sogar einen direkten Einfluss im Sin-

54 Patrinelis/Karakatsanis/Theocharis 1974; Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008.

55 Spatharakis 1988, 8, 10–11, 13–16, 19–21, 26, 30, 33–35, 46–47, 50, 52, 82, Abb. 9, 28, 89, 124.

56 Lambros 1895, 77. Die Miniatur mit dem Anapesonbild auf fol. 12^r wird nur kurz beschrieben.

57 Pallas 1965, 181; Wessel 1966, 1011.

58 Xyngopoulos 1973, 23, Anm. 29: Ende des 14. Jhs.

59 Der Erste, der diese spätere Einfügung aller Vollbilder ins Manuskript im 14. Jh. bestätigt, ist Buchthal: Buchthal 1975, 147: um 1300.

60 Einige Forscher folgen der Meinung von Buchthal bzw. einer Datierung ins beginnende 14. Jh.: Kakavas (Kakavas 2008, 132, Abb. 42) nennt fol. 12^r als Beispiel für ein Anapesonbild in den Manuskripten im 12. Jh., notiert allerdings in der Anmerkung (Anm. 54) sowie bei der Abbildungslegende die späte Datierung um 1300. Für eine Datierung an den Beginn des 14. Jhs. ausserdem: Spatharakis 1988, 10, 47, 50, 52; Galavaris 1995, 261; Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123. Dagegen argumentiert Hamann-Mac Lean zugunsten eines *terminus ante quem* am Ende des 14. Jhs. für die Einfügung des Bildes, dabei bezieht er sich auf die revidierte, ihm wohl mündlich mitgeteilte Meinung von Pallas. Hamann-Mac Lean 1976, 59, Anm. 51, Taf. 5a. Ende des 14. Jhs.: Todić 1994, 139; Haustein-Bartsch 1999, 216.

ne eines Modells der Malereien des Manuel Panselinos im Protatonkloster an.⁶¹ Die stilistische Nähe zu den Malereien im Protaton spricht für eine Datierung an den Beginn des 14. Jhs.⁶²

Auf dem fol. 12^r ist der Christus Anapeson dargestellt (Abb. 13). In einem rot eingerahmten Bild (180 mm x 144 mm) sitzt vor goldenem Hintergrund und auf einer dunkelgrünen Wiesenzone mit rot-weißen Blumen links im Bild die Theotokos, nach rechts gedreht und mit ausgetreckten Beinen. Sie trägt ein dunkles Maphorion, unterhalb der Knie und an den Ärmeln ist die türkisgrüne, lange Tunika zu sehen. Die Theotokos hat rote Schuhe und einen rot eingerahmten, goldenen Nimbus. Mit der ausgestreckten rechten Hand berührt sie ihren Sohn auf ihrem Schoss. Dieser stützt sich auf seinen rechten Arm und nimmt eine fast aufrechte Sitzhaltung ein. Die Matratze, auf welcher Christus Anapeson üblicherweise liegt, wird durch die Theotokos ersetzt. Christus dreht seinen Kopf zu seiner Mutter, seine nackten Füße sind gekreuzt, die linke Hand liegt auf seinem linken angewinkelten Knie, die Augen sind geöffnet. Christus ist zwar jugendlich, allerdings deutlich nicht als Knabe gekennzeichnet, er hat etwa dieselbe Grösse wie seine Mutter. Sein Kreuznimbus ist rot umrandet, ein weisses Band um den Bauch sowie ein rotes gespanntes Tuch über seinem Oberkörper halten den nur bis zu den Knien reichenden weissen Chiton.⁶³ Dieser ist am Kopfausschnitt mit einem doppelten schwarzen Rand verziert. Das weisse Himation liegt unter dem Körper Christi. Im oberen Kreuzarm des Nimbus ist noch die schwarze Majuskel «O» zu erkennen, die sich vermutlich zur Inschrift O ΩΝ, der Seiende, ergänzen lässt, was beim Anapeson selten vorkommt.⁶⁴ Die Namensabkürzungen der beiden Personen sind oberhalb bzw. rechts ihrer Heiligenscheine in roter Schrift zu lesen. Im rechten Teil auf Höhe der Figuren steht in ebenfalls roter Farbe folgende Inschrift geschrieben:

O ANAΠEΩN KE
KIONHCE ΩC ΛE
ΩN KAI ΩCK...Y
MNOC TIC AI
ΓHPOI BACI
ΛEY.

Wie in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44) sowie in der Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 45, 149) wurde der Genesisvers am Ende mit einer direkt an Christus gerichteten Frage leicht, aber entscheidend modifiziert (βασιλευ) und damit direkt auf die Liturgie bezogen.⁶⁵ Wie bereits oben ausgeführt, referenziert diese Änderung auf das Idiomelon des Sophronios von Jerusalem, welches am Karsamstag während der Laudes auf die Auferstehung nach der dritten Stasis intoniert wird.⁶⁶ Diese direkte Reflexion eines bestimmten Moments der Liturgie könnte mit dem liturgischen Gebrauch des Manuskripts zusammenhängen. Aufgrund der späteren Integration des Bildes in das Manuskript ist allerdings eine Korrelation zwischen dem Bild und einem Manuskripttext nicht mehr festzustellen.

61 Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123–25. Die Anapesondarstellung wird fälschlicherweise als unikales Beispiel in einem Manuskript definiert.

62 Dies wurde überzeugend von Spatharakis aufgezeigt (Spatharakis 1988, 10–11, 14–16, 46–47). Er vergleicht die Markusfigur im Tetraevangelium 45 (fol. 46^v) mit der Lukasfigur im Protaton.

63 Obschon um den Bauch sowie um die Schulter gespannte Bänder öfters beim Anapeson vorkommen, sind sie in den häufigsten Fällen blau und seltener rot. Rote Bänder sind auch in Nikolaoskirche in Achragias (Abb. 78), in der Soterkirche in Hagia Irini (Abb. 25, 137) und in der Paraskevikirche in Vouvas (Abb. 152) vorhanden.

64 Diese Initialen treten in der Monumentalkunst bei drei Kreuznimben des Anapesons auf: im Vatopedikloster auf dem Berg Athos (Abb. 12), in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 21) und in der Muttergotteskirche in Nabachtevi (Abb. 43).

65 Todić 1994, 139, 141–42; Mavropoulou-Tsioumi/Galavaris 2008, 123.

66 Siehe Kapitel 2.2.

Die Hinzufügung der trauernden Muttergottes unterstreicht allgemein die Inkarnation und in einem so intimen Verhältnis wie auf dieser Darstellung auch die Passion, wie dies bereits weiter oben für die Malerei im Vatopedikloster (Abb. 12) sowie im Hilandarkloster auf dem Berg Athos besprochen wurde.⁶⁷ Die liturgischen Texte widerspiegeln sich in dieser ausserordentlichen Darstellung der Theotokos.⁶⁸ Das Bild vereinigt das Motiv des inkarnierten Christus mit demjenigen seines Todes, wodurch die Beziehung zwischen Mutter und Sohn betont wird. Dieser Aspekt kann mit dem Text des Simeon Metaphrastes verknüpft werden, der insbesondere auf die Überlappung der menschlichen und göttlichen Natur Christi hinweist und dabei das Christuskind mit dem toten Christus, den die Mutter in ihren Händen hält, parallelisiert.⁶⁹

7.2.2 Der sog. Serbische Psalter (letztes Viertel 14. Jh.)

Der Serbische Psalter (München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Slavicus 4 (Cod. Slav. 4), fol. 98^r) – das Hauptwerk der Buchmalerei aus dem mittelalterlichen Serbien – ist mit 148 zum Teil ganzseitigen Miniaturen auf 229 Folia ausgestattet (280 mm x 195 mm).⁷⁰ Die reich bebilderte Handschrift ist im Auftrag eines fürstlichen Gönners hergestellt worden.⁷¹ Obschon es keinen ausdrücklichen Hinweis auf den Auftraggeber gibt, sprechen verschiedene Indizien dafür, dass sie für den Fürsten Lazar, der bei der entscheidenden Schlacht auf dem Amselfeld 1389 gegen die Osmanen den Tod fand, oder für seinen Sohn Stefan Lazarević geschaffen worden ist.⁷² Gemäss den Wasserzeichen im Papier ist der Psalter am Ende des 14. Jhs. in Serbien zu einer Zeit, als die serbische Kultur von der sich ausbreitenden osmanischen Macht bedroht wurde, entstanden.⁷³

Die Handschrift beginnt mit einem mehrteiligen, vorwiegend biographischen Zyklus von Davidbildern (fols. 3^v–7^r). Die Psalmen (fols. 8^r–186^r) bilden mit den ihnen nachgestellten Oden oder Cantica (fols. 186^v–202^v) den Hauptteil des Buches.⁷⁴ Die Auferstehungs-Lobgesänge, die an Sonntagen und am Karsamstag gesungen wurden, beenden auf den fols. 228^r–229^v die Handschrift.⁷⁵ In der Forschung wurde aufgrund des variierenden Figurenstils und der unterschiedlichen Erzählweisen und Bildkompositionen zwischen mehreren Malern differenziert.⁷⁶ Die Illustrationen sind zweifelsohne von zeitgenössischen, liturgischen Texten beeinflusst.⁷⁷ Die Miniaturen verfügen in den meisten Fällen über diverse altkirchenslawische Bildlegenden aus dem Neuen und Alten Testament, die entweder auf die Exegese oder auf die liturgische Verwendung eines Psalms verweisen.⁷⁸

67 Maguire 1977, 160–61; Todić 1994, 161; Kalavrezou 2005, 107–09.

68 Todić 1994, 147–48, 163. Der Einfluss dieses Textes wurde bereits 1971 von Vasilake-Karakatsane erkannt. Vasilake-Karakatsane 1971, 135.

69 Simeon Metaphrastes, *Oratio in Lamentationem*, PG 114, col. 216A. Follieri 1961, 116; Pallas 1965, 188–89; Maguire 1977, 161; Hörandner 1981, 91–111.

70 Strzygowski 1906; Belting et al. 1978.

71 Ševčenko 1978b, 50–51.

72 Abgesehen vom Prachtcharakter der Handschrift deuten auch zwei heraldische Zeichen auf das Haus des Fürsten Lazar. Im Wappen ist der Löwe zu sehen. Belting ist der Meinung, dass die Handschrift eher für Stefan Lazarević geschaffen wurde, dieser starb 1427. Belting 1978, 8–10.

73 Ševčenko 1978b, 39–40, 50–51. Die Wasserzeichen verweisen in die Jahre 1370–1372.

74 fols. 205^v–226^r: Akathistos Hymnos, dort inbegriffen Lukasperikope über das Gleichnis des Barmherzigen Samariters (fols. 203^v–205^r). Die Perikope nimmt die Stelle eines entsprechenden Hymnos ein, der in der kirchlichen Liturgieordnung vor dem Akathistos-Offizium platziert war. fol. 227^r: Theotokion der Auferstehungsgesänge des Johannes Damaskenos.

75 Belting 1978, 9.

76 Radojčić 1978, 271–98.

77 Dufrenne/Stichel 1978, 184–85.

78 Ševčenko 1978, 83–164. Das Verhältnis zwischen Bildern und Bildlegenden ist allerdings nicht auf einen Nenner zu bringen.

Das Anapesonbild wird auf fol. 98^r in einer komplexen Umgebung gezeigt (Abb. 31).⁷⁹ Den Hintergrund bildet eine karge Steinlandschaft mit vereinzelt hellblauen Büschen, die im oberen Teil des Bildes mit spitzen Bergen abschliesst. Dahinter ist golden der Horizont zu sehen. Inmitten dieser Landschaft ist Christus auf eine rote, mit goldenen Strichen verzierte Matratze gebettet, vor der sich sein goldener Nimbus abhebt. Christus hat seine angewinkelten Beine gekreuzt, den rechten Ellbogen aufgestützt und seinen Kopf in die rechte Hand gelegt. Die Augen sind geöffnet, die linke Hand ruht auf dem linken Knie. Christus trägt einen kurzen, hellblauen Chiton, der die Beine von den Knien abwärts nackt lässt, aber seinen rechten Arm bedeckt. Rechts von Christus liegt ein Löwe in der Landschaft. Er ist in roter Farbe mit hellen Schattierungen gemalt, den Kopf hat er wachsam erhoben. Im Vergleich zur Christusfigur ist er in einem kleineren Massstab wiedergegeben.

Der ruhende Jüngling in der Mitte des Folios ist zwar nicht inschriftlich genannt, aber die Legende am linken Bildrand rezipiert den Beginn des Genesisverses (Gen. 49:9):⁸⁰

ВЗЛЕГ'
ПО СНА
ІАКО Λ'В'.⁸¹

Am rechten Bildrand auf derselben Horizontalen wird die Frage nach Gen. 49:9 gestellt, welche mit dem letzten Wort, «cara», dem Idiomelon von Sophronios von Jerusalem angepasst wurde:⁸²

ΚΤΟ
Β'Ζ
ΒΟΥΔΙΤ' СRА.⁸³

Beiderseits des ruhenden Christus steht zudem geschrieben: IC XC und über dem Löwen: «lby (b)», was Löwe bedeutet.⁸⁴ Die in paläologischer Epoche unikale Darstellung des Löwen, der explizit in der Genesispassage genannt wird, visualisiert direkt den Text.⁸⁵

Unten rechts sitzen drei, den Lebensaltern nach differenzierte Könige auf einer roten Bank. Der Älteste ganz links ist an seinem grauen Bart und den grauen Haaren zu erkennen. Er trägt eine rote Robe, wohingegen Kleidung und Haarfarbe des mittleren Königs braun sind. Der König rechts aussen schliesslich ist als einziger bartlos und in ein grünes Gewand gekleidet. Alle drei tragen eine Krone und führen einen Redegestus aus. Wahrscheinlich illustrieren sie die Bildbeischrift auf fol. 97^v, die den Anfang des Jesajabuches zitiert bzw. die drei jüdischen Könige Usia, Jotham und Aha.⁸⁶

79 Strzygowski 1906, 44, Taf. XXVI, 56; Ševčenko 1978a, 118–21; Dufrenne/Stichel 1978, 218; Todić 1994, 138–39, 141, 144–45, 150–52.

80 Ševčenko 1978a, 118.

81 'vblzge pos(b)pa Jako lby (b): «Du liegst nieder wie ein Löwe».

82 Das Wort «cara» bedeutet König. Ševčenko 1978a, 119–21; Dufrenne/Stichel 1978, 218. Als serbische Parallele aus dem 14. Jh. zum Wortlaut dieser Legende gibt Ševčenko die Beischrift des Anapesons in Lesnovo an, was aber nicht korrekt ist, da in Lesnovo das Wort «König» nicht vorkommt (Abb. 21).

83 kto Vbz Buditb c(a)ra: «Wer soll Dich wecken König?».

84 Ševčenko 1978a, 119.

85 Der Löwe wird erst in der postbyzantinischen Kunst vereinzelt in diesen Kontext integriert, etwa auf dem Berg Athos im 18. Jh. im Kloster Philotheou und im Kloster Xiropotamou, oder – ebenfalls im 18. Jh. – in der Klosterkirche in Govora in der Walachei. Der Löwe im Serbischen Psalter ist das früheste bekannte Beispiel und einzigartig in byzantinischer Zeit (Abb. 31). Die Zurückhaltung bezüglich der Wiedergabe des Löwen bezieht sich auf den 82. Kanon des Konzils von Trullo, der vorschreibt, Christus in seiner menschlichen Gestalt darzustellen. Joannou 1994, 218–19; Ohme 2013, 71.

86 Ševčenko 1978a, 117; Dufrenne/Stichel 1978, 218. Jes. 1:1: «Das Gesicht, welches Jesajas, der Sohn des Amos, sah zur Zeit der Herrschaft von Usias und Jotham und Ahas».

Im oberen Teil der Miniatur sind der Prophet Jesaja und der Prophet Ezechiel gezeigt, wie sie gerade von einer göttlichen Vision geblendet werden. Ihre Namensbeischriften sind jeweils rechts neben ihnen zu lesen. Jedem Propheten wendet sich ein Engel zu.⁸⁷ Links neben Ezechiel wird eine hellblaue Fläche inschriftlich als Quelle bezeichnet, für welche die biblische Vorlage indes unklar ist.⁸⁸ Eventuell könnte sie mit den Prophezeiungen der beiden Propheten in Zusammenhang stehen und sich folglich auf Christus beziehen. Die beiden Propheten charakterisieren Christus Emmanuel durch seinen Opfertod als Retter und Lebensquell.⁸⁹ Schliesslich steht in der unteren linken Ecke ein weiterer Prophet, den die Beischrift als Jesaja identifiziert.⁹⁰

Das Anapesonbild auf fol. 98^r ist mit der Miniatur auf dem vorgängigen Folio (fol. 97^v) verknüpft. Auf diesem ist der Gottesvater mit Christus Emmanuel auf den Knien dargestellt. In den Ecken sind die vier Wesen platziert und im Hintergrund sind Cherubim abgebildet.⁹¹ Diesen beiden Miniaturen geht, ohne dazwischenstehendem Psalmtext, der Psalm 76(77):2 voraus: «Laut schrie ich auf zum Herrn, laut auf zu Gott, und er erhörte mich». Auf die zweite Miniatur folgt der Psalm 77(78):3: «Am Tage meiner Not, da suchte ich den Herrn, unablässig erhebe ich nachts meine Hände, meine Seele lässt sich nicht trösten». Da der Psalm 76(77):2 in griechischen wie in altkirchenslawischen Kommentaren auf Christi Tod am Kreuz bezogen wurde und im Kommunionsgesang am Karsamstag verlesen wird, besteht eine Korrelation zum Christus Anapeson, der den Tod Christi allegorisch wiedergibt.⁹² Die Kombination dieser Psalmstelle mit dem Anapesonbild ist ansonsten nicht bekannt. Obwohl Propheten auch in anderen Beispielen in programmatische Beziehung zum Christus Anapeson treten, handelt es sich bei dieser Miniatur um ein äusserst komplexes Bild mit mehrschichtigen, polyvalenten Aussagemöglichkeiten.

Der Psalter ist für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen, wenngleich die Erweiterung in Form der präzisen Bildlegenden auf liturgische Praktiken Bezug nimmt.⁹³

7.2.3 Fazit zum «Christus Anapeson» in zwei Handschriften

Während im Tetraevangelium 45 im Stavroniklakloster auf dem Berg Athos die Beziehung zum Text des Manuskripts fehlt (Abb. 13), sind die Interdependenzen zwischen Text und Bild im Psalter verdichtet (Abb. 31). In beiden Handschriften wurde in der Beischrift des Anapesonbildes der Genesisvers am Ende mit einer direkt an Christus gerichteten Frage leicht, aber entscheidend abgeändert und damit ein stärkerer Bezug zur Liturgie hergestellt. Neben den standardmässig in Tetraevangelien enthaltenen Autorenbildern ist der Anapeson das einzige weitere Bild, das dem Manuskript hinzugefügt wurde. Diese Tatsache spricht für seine Relevanz. In beiden Manuskripten ist das Anapesonbild komplexer ausgestattet und beweist dadurch einen stärkeren liturgischen Realismus, so etwa mittels der intimen Haltung der Gottesmutter oder der einzigartigen Integration des Löwen. Seine Präsenz ergibt sich zwar aus der Genesisreferenz, da er aber in byzantinischer Zeit ein unikales Beispiel ist, könnte er auch direkt auf das serbische Königshaus anspielen. Der Löwe ist prominent und zentral in dessen Wappen vertreten und von Lazarević im Kloster Resava im Kontext der Anapesondarstellung auf seinem Kissen ebenfalls visualisiert (Abb. 58). Als eigentlicher Erneuerer des spätmittelalterlichen Serbien bediente er sich einer bewussten Symbolik, die die Macht und Dauer seiner Regentschaft sichern sollte,

87 Dufrenne 1978b, 217. Die Engel erinnern an die Mittlerwesen von Jes. 6:6 und Ez. 2:1–7, auch wenn die betreffenden Episoden selbst nicht dargestellt sind. Neben jedem Engel steht: «Der Engel des Herrn».

88 Ševčenko 1978a, 119; Dufrenne/Stichel 1978, 217.

89 Ševčenko (Ševčenko 1978a, 119) schlägt folgende möglichen Stellen vor: Jes. 6:2–6; Jes. 7:14; Ez. 1;10; Ez. 10:14.

90 Ševčenko 1978a, 121. Er denkt an Bileam, da der Inhalt der Vision Bileams (Num. 24:4) auf der Miniatur wiedergegeben ist und diese Bibelstelle dem Wortlaut der Beischrift sehr nahe steht.

91 Dufrenne/Stichel 1978, 217.

92 Ševčenko 1978a, 119.

93 Dieser Typus wird von Stichel «Psalter mit Offizium» genannt. Dufrenne/Stichel 1978, 176.

zu einer Zeit, als die serbische Kultur von der sich ausbreitenden osmanischen Macht bedroht wurde.⁹⁴ Die ebenfalls auf fol. 98^r unter dem Anapeson und dem Löwen dargestellten drei jüdischen Könige können in dieselbe Richtung gedeutet werden, da sie drei Generationen bzw. die fortdauernde Dynastie versinnbildlichen.⁹⁵

7.3 Der «Christus Anapeson» auf unikalen Beispielen

7.3.1 Moskau, Staatliches Historisches Museum, Steinrelief (um 1400)



155 Moskau, Staatliches Historisches Museum. Steinrelief, Christus Anapeson. Ryndina 1978, Abb. 47.

Das kleine, annähernd quadratische Steinrelief, welches im Staatlichen Historischen Museum in Moskau aufbewahrt wird, datiert in die zweite Hälfte des 14. oder an den Beginn des 15. Jhs.⁹⁶ Die Fläche innerhalb eines undekorierten Rahmens ist mittels eines grossen Kreises im Zentrum und vier kleineren Kreisen in den Ecken organisiert, in die Zwischenräume sind oben sowie unten Seraphim und auf den Seiten zwei Engel mit Passionsinstrumenten dargestellt (Abb. 155).⁹⁷

Der linke Engel trägt ein Kreuz und der rechte einen Ysoptab und eine Lanze. In den vier Kreisfeldern in den Ecken befinden sich die vier Evangelisten an Tischen und präsentieren jeweils ihr Evangelium. Im zentralen Kreis sitzt Christus frontal und aufrecht auf einer Matratze, die links hinter ihm ersichtlich ist. Sein Kopf ist mit einem Kreuznimbus umfassen. Christus hat das rechte Bein waagrecht zum Körper gezogen und das linke angewinkelt. Anstatt seinen Kopf in die Hand zu legen, vollführt er mit der Rechten einen Segensgestus und hält in der Linken einen geschlossenen Rotulus auf seinem linken Knie. Rechts neben ihm wendet sich ihm die stehende Theotokos zu. Hinter ihr erhebt sich säulenartig ein verwobenes Gewächs, das eine Landschaft andeuten soll. Über dem Heiligenschein von Christus bzw. rechts neben demjenigen von Maria sind die jeweiligen Namensabbreviationen angebracht. Der Gegenstand, den die Theotokos in den Händen hält, ist schwierig zu definieren. Die Form

passt weder zu einem Rotulus noch zu einem Rhipidion.⁹⁸

Das Anapesonbild auf diesem Steinrelief ist in der byzantinischen Kleinkunst ein Unikum. Für die streng symmetrisch aufgebaute Komposition hat Ryndina als Vergleich eine in

94 Mit weiteren Beispielen: Cvetković 2007, 13–24; Cvetković 2009, 137–40.

95 Der Nachfolger von Stefan Lazarević war sein Neffe Đurađ Branković (1427–1456), unter dem Serbien von den Osmanen erobert wurde. Wie oben gesagt, ist nicht sicher, ob die Handschrift für Lazar oder seinen Sohn Lazarević geschaffen wurde. Aber diese Indizien weisen eher auf die zweite Option hin.

96 Moskau, Staatliches Historisches Museum, Inv.-Nr. 53151. Ryndina 1978, 63–65, 70–73, 78.

97 Ryndina 1978, 70, 158, Abb. 47.

98 Ein Rotulus kommt nicht in Frage, da dieser beim rechten Engel anders abgebildet wird. Dem Rhipidion fehlt die Stange, die man sich allerdings unter dem weiten Maphorion der Theotokos denken könnte.

das 16. Jh. datierte Metallikone des Rublev-Museums in Moskau herangezogen.⁹⁹ Auf diesem Objekt ist die Anordnung der Figuren zwar spiegelverkehrt, ansonsten aber sehr ähnlich wie auf dem Steinrelief.¹⁰⁰ Die Arbeit des eher flachen Steinreliefs wirkt graphisch und entbehrt jeglicher Plastizität. Ryndina kam zu dem Schluss, dass das Objekt um 1400 in Novgorod von einem serbischen Künstler angefertigt wurde.¹⁰¹ Der stilistische Vergleich mit weiteren provinziellen Steinreliefarbeiten aus dem Ende des 14. Jhs. erhärtet die Datierung.¹⁰²

Die Ikonographie des Anapesonbildes zeigt einige ikonographische Besonderheiten. Christus sitzt aufrecht und segnend. Eine von Ryndina genannte Parallele ist, aufgrund des angewinkelten Knies Christi, die Melismosdarstellung in Ljutibrod.¹⁰³ Diese Gegenüberstellung ist insofern problematisch, da bis auf die Beinhaltung keine anderen Analogien zu dokumentieren sind. Auch sind weder die Beinhaltung noch die Gestik der Arme des Christusknabens auf dem Steinrelief mit dem Anapeson in Resava (1407–1418, Abb. 30) zu vergleichen.¹⁰⁴ Parallelen für die sitzende Haltung mit dem aufrechten Rücken sind dagegen der Anapeson im Manuskript Stavronikita 45 auf dem Berg Athos (fol. 12^r, Ende 14. Jh., Abb. 13) und der Anapeson in der Omorphi Ekklesia (Beginn 14. Jh., Abb. 22). Auf beiden Beispielen ist Christus aber weder frontal noch mit derselben Beinhaltung wiedergegeben. In ähnlich frontaler und aufrechter Weise sitzt Christus in der Panagia in Lampini (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102), wobei auch bei diesem Beispiel die Beinhaltung des Christusknabens nicht mit derjenigen auf dem Objekt in Moskau übereinstimmt.

Obwohl das Steinrelief ikonographische Partikularitäten zeigt, sprechen diese weder gegen das Anapesonthema noch gegen eine Datierung um 1400, sondern bezeugen vielmehr die provinzielle Arbeit. Die Gottesmutter sowie die Engel passen gut zur Szene, Seraphim kommen in der Nähe des Anapesonbildes auch in der Monumentalmalerei, wie etwa in der Panagia Agrelou in Kalamoti (Abb. 64), vor. Nur die Evangelisten sind in diesem ikonographischen Kontext sonderbar, ihr Erscheinen ist allerdings auf dem quadratischen Relief kompositionell bedingt, gehören sie doch zu den Standardelementen für die Ausschmückung der Ecken auf Objekten.¹⁰⁵

Der unverzierte Rand des Steinobjekts lässt darauf schliessen, dass es eingerahmt und dementsprechend als Ikone oder ähnliches in Gebrauch war. Haustein-Bartsch schliesst einen Einfluss dieses kleinen Steinreliefs auf die Übernahme des Anapesonthemas in der Ikonenmalerei in Russland aus.¹⁰⁶

- 99 Ryndina 1978, 77–78. Zu dieser Ikone: Gnutova 1993, Abb. 23.
- 100 Haustein-Bartsch 1999, 244–45. Bis auf die beiden Figuren ober- sowie unterhalb des Mittelfeldes sind die restlichen identisch. Auf der Ikone wurden anstatt der Seraphim oben ein Mandyllion und unten eine halbfigurige Heiligengestalt angebracht.
- 101 Ryndina 1978, 63–64, 78. Einzelne Details, wie etwa die Pulte der Evangelisten oder die Nimben und die Engel, können typologisch der gleichzeitigen, ebenfalls provinziellen Miniaturarbeit gegenübergestellt werden.
- 102 Ryndina 1978, Abb. 2, 4, 10, 21, 25, 30, 33, 37, 48, 49, 51, 54, 70. Es kommen diverse ikonographische Themen auf den Steinreliefs zur Darstellung.
- 103 Ryndina 1978, 70. Siehe Kapitel 3.5.1.
- 104 Entgegen der Annahme von Ryndina und Haustein-Bartsch: Ryndina 1978, 70; Haustein-Bartsch 1999, 245.
- 105 Neben den zahlreichen Ikonen und weiteren Objekten ab dem 6. Jh. kann als Parallele der Grosse Sakkos in Moskau genannt werden (Abb. 3). In den Ecken des Kreuzes, welches unter dem Christus Anapeson eingestickt wurde, waren Rondelle mit den Evangelisten angebracht. Dieselbe Komposition gibt es auch auf der in das 16. Jh. datierten Metallikone im Rublev-Museum in Moskau.
- 106 Haustein-Bartsch 1999, 245–46. Neben dem Sakkos von Photios befand sich dieses Objekt bereits im 15. Jh. in Russland, das Anapesonthema hatte aber erst im 17. und frühen 18. Jh. in der russischen Ikonenmalerei Konjunktur.

7.3.2 Bobochevo, Demetrioskirche, Ikonostasis (1488)

Vom Kloster des Hl. Demetrios, das sich ca. 4 km ausserhalb des Dorfes Bobochevo in den Bergen befindet, hat sich nur das Katholikon erhalten.¹⁰⁷ Der kleine, einschiffige Naos wird mit einem Tonnengewölbe überdeckt, im Osten tritt eine halbrunde Apsis hervor (4,20 m x 2,70 m).¹⁰⁸ Sie nimmt etwa die halbe Höhe der Ostwand ein und ist nur 1,38 m breit. In der Apsis öffnet sich ein zentrales Schlitzfenster und in der Ostmauer ist nördlich der Apsis eine kleine halbrunde Nische eingelassen.¹⁰⁹ Darauf schliessen an der Nordmauer eine weitere halbrunde und zusätzlich eine rechteckige Nische an. Diese bilden die Prothesis, im Süden gibt es nichts Entsprechendes. Die originale Ikonostasis aus dem Ende des 15. Jhs. war vor diese Einrichtung gestellt. Der Narthex ist erst im 19. Jh. angebaut worden.¹¹⁰

Die Kirche wurde wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. errichtet. Dank der erhaltenen Inschrift über der Eingangstüre auf der Westwand herrscht über das Datum der Ausmalung Klarheit: Die Gründer – der Priester Neophytos und seine Söhne Dimiter und Bogdan – waren im Jahre 1488 für die Ausmalung der Kirche verantwortlich.¹¹¹ Neben dem Innenraum wurde auch die Fassade ausgemalt. Abgesehen von mehreren Episoden aus dem jüngsten Gericht ist direkt über dem Eingang im Tympanon ein Reiterbild des Hl. Demetrios zu sehen.¹¹²

Das gesamte Innere der Kirche ist mit Malereien ausgestattet.¹¹³ Auf dem Gewölbe sind in drei grossen Medaillons Christus, Gottvater und eine Hetimasia abgebildet. Auf beiden Seiten der grossen Medaillons sind kleinere Medaillons mit Propheten angebracht. Die Komposition der Wände mit den verschiedenen Bildstreifen stimmt mit jener in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 98) überein. Die unterste Zone der Nord- und Südwände nehmen eine Folge von stehenden Heiligen, darunter – analog zur Petrus- und Pauluskirche – eine Deesis und die Vision des Petrus von Alexandria ein. Darüber befindet sich ein Fries mit weiteren Heiligenmedaillons, die vor allem Militärheiligen vorbehalten sind.¹¹⁴ In den zwei darüber liegenden Registern wurden im unteren die Passionsszenen Christi und im oberen Themen des Dodekaorton abgebildet.¹¹⁵ In der Apsis sind ein Melismos und die Apostelkommunion unter der Konche mit der Theotokos und dem Christuskind platziert. Auf der Ostwand sind ausserdem das Mandyliion, das Keramion, die Verkündigung, die Himmelfahrt und Pfingsten sowie zwei nachösterliche Geschehnisse dargestellt (Threnos und Christus in Emmaus). In der Nische der Prothesis ist der Diakon Stephanos als Brustbild wiedergegeben. Auch die Organisation der Westwand ist grösstenteils kongruent mit jener in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 98): Direkt über der Türe wird die Koimesis und darüber die Transfiguration dargestellt, Konstantin und Helena und ein Erzengel flankieren die Türe. Darüber befinden sich noch Episoden aus dem Leben des Patrons.¹¹⁶

Entgegen den falschen Angaben in der Literatur, befindet sich das Anapesonbild nicht unter den Wandmalereien. Oft wird es in der Forschung als Beispiel für ein Bild in der Prothesis genannt und mit den Bildern in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44, 99) und in der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27, 73) verglichen.¹¹⁷ Auch diejenigen Forscherinnen und

107 Staneva/Rousseva 2009. Der Kult des Hl. Demetrios ist im zweiten Bulgarenreich weit verbreitet.

108 Über dem Tonnengewölbe wurde in späterer Zeit ein einfaches Satteldach installiert. Bakalova 1990, 215–16.

109 Staneva/Rousseva 2009, 21–25.

110 Staneva/Rousseva 2009, 22–23.

111 Grabar 1928, 306, planche LII; Bakalova 1990, 215–6; Staneva/Rousseva 2009, 12–15.

112 Staneva/Rousseva 2009, 100–10.

113 Zum ikonographischen Programm: Grabar 1928, 308–22; Staneva/Rousseva 2009, 36–110.

114 Zu den Heiligen: Staneva/Rousseva 2009, 88–92.

115 Grabar 1928, 308–09; Staneva/Rousseva 2009, 78–83.

116 Staneva/Rousseva 2009, 83–87.

117 Mit unzugänglichen Anbringungsdetails: Ștefănescu 1928b, 111; Ștefănescu 1932, 95; Ștefănescu 1936, 55; Altripp 2000, 33–35; Altripp 2002, 123; Ranoutsaki 2011, 149. Lordkipanidze nennt als Anbringungsort

Forscher, die bemerkten, dass das Bild auf der Ikonostasis angebracht war, haben dieses nicht beschrieben.¹¹⁸

Das Anapesonbild gehört zur Ausstattung der originalen Ikonostasis, die ebenfalls 1488 wahrscheinlich vom Künstler der Malereien ausgeführt wurde (Abb. 156).

Diese wurde 1729 thematisch getreu vollständig renoviert.¹¹⁹ Die erhaltenen Teile der Ikonostasis werden heute in der Nationalgalerie in der Krypta der Alexander-Newski-Kathedrale in Sofia ausgestellt. Christus Anapeson wurde über der Türe platziert, die zur Prothesis führte. Das originale Thema bzw. der Anbringungsort ist zwar gesichert, aber die Übermalung des 18. Jhs. hat das Bild stilistisch wie ikonographisch divergiert.¹²⁰ So verraten die Bank unter Christus sowie die Hintergrundarchitektur und auch die Attribute der Engel, dass das Thema mit neuen Details ausgeschmückt wurde. Für unsere Untersuchung bleibt demnach die Positionierung an der Ikonostasis am Ende des 15. Jhs. interessant; das Bild selbst hat dagegen keinen Aussagewert mehr. Dieser Anbringungsort bestätigt einerseits die wichtige Bedeutung des Bildes an Orten des Durchgangs und andererseits auch seine signifikante Andachtsfunktion. Zudem wird der Zusammenhang mit der Prothesis unterstrichen.

Zur Platzierung des Anapesonthemas auf der Ikonostasis gibt es Parallelen erst aus post-byzantinischer Zeit, so beispielsweise in der Kirche des Hl. Klemens in Ohrid. Der Anapeson wurde auf der Ikonostasis des ausgehenden 17. Jhs. am selben Ort angebracht.¹²¹ In Serbien wird das Thema im 18. Jh. häufig über der Türe der Ikonostasis platziert.¹²²



156 Bobochevo, Demetrioskirche. Ikonostasis. Staneva/Rousseva 2009, 146.

fälschlicherweise den Platz über der Nische des Diakonikons (Lordkipanidze 1977b, 178) und Haustein-Bartsch das Tympanon über der zum Narthex führenden Türe an der Westwand (Haustein-Bartsch 1999, 230).

118 Grabar 1928, 257, 260; Dufrenne 1970, 33.

119 Staneva/Rousseva 2009, 139–52.

120 Staneva/Rousseva 2009, 144–46, 149.

121 Diese Ikonostasis wird im Archäologischen Museum in Skopje aufbewahrt (Ciobanu 2012, 65–67, Abb. 63). Für diesen Hinweis danke ich herzlich Prof. Catherine Jolivet-Lévy. Eine weitere Parallele lässt sich im Johanneskloster auf dem Berg Athos finden (1683/1684): Petković 1997, 164.

122 Gronek 2021, 209–25.

8 Der «Christus Anapeson» in der westlichen Kunst

Anders als die Ikone der *Imago Pietatis*, die als Import im Westen ab dem 13. Jh. rezipiert wurde,¹ kann dieser Übernahmeprozess für das Anapesonbild nicht bestätigt werden. Das Thema des liegenden Christusknaben in den Armen seiner Mutter kommt zwar auch im Westen vor,² aber der Kontext ist verschieden. Anapesonbilder mit identischer Bedeutung wie im Osten sind im Westen unbekannt. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass die polyvalenten Ausagemöglichkeiten des Anapesonbildes um die Inkarnation und die Auferstehung im Westen mit keinem liturgischen Bedürfnis korrelierten. In Byzanz ist die aktuelle liturgische Relevanz dagegen evident.

Wie bereits oben ausgeführt, ist es nicht auszuschließen, dass das Thema in nicht mehr erhaltenen westlichen Psalterien oder in einer illuminierten Genesis veranschaulicht war, welche die Herausbildung des Themas ab dem Beginn des 14. Jhs. auch im Westen beeinflusst haben könnte. Nur ein einzelnes Exemplar ist erhalten geblieben. Im Pariser Psalter (Paris, BnF, ms. lat. 8846), auf den der Utrecht Psalter nachweislich eingewirkt hat, illustriert ein Christus in der Liegeposition des Anapesons analog zum Utrecht Psalter den Psalm 43(44):24 (Ende 12. Jh. und Mitte 14. Jh.).³ Christus ist allerdings bärtig sowie mit geschlossenen Augen wiedergegeben (fol. 76r).⁴ Bei diesem Bild handelt es sich um ein Unikum. Eine weitere singuläre Darstellung eines liegenden Christusknaben im Westen ist erst wieder im 16. Jh. im Baptisterium San Giovanni neben dem Dom in Parma bekannt. Folgend der Inschrift auf dem Architrav des Nordportals wurde mit dem Bau des Baptisteriums 1196 begonnen, 1270 fand die Einweihung statt.⁵ Die Wände sowie die Kuppel sind mit einer Vielzahl von Bildern aus der Heilslehre geschmückt. Die Kuppel besitzt sechzehn Segmente, denen an der Wand sechzehn Nischen mit Kalotten entsprechen, von diesen sind zwölf ausgemalt. Die ursprünglichen Fresken datieren um 1370, es gibt aber Übermalungen aus dem 16. Jh.⁶ Da nicht alle Malereien der Wand zur selben Malschicht gehören, ist das Programm nicht homogen. Vielmehr gibt es eine Reihe von Votivfresken. In der nordwestlichen Nische sind in der Kalotte die Verkündigung sowie die Heimsuchung dargestellt. Links stehen Christophorus und rechts unten Franz von Assisi und Johannes der Täufer und darüber Katharina. Dazwischen sind in sechs kleinen Panels einzelne Szenen nach Mt. 25:35–36 abgebildet.⁷

Im Zentrum der Wand ist oben ein *Volto Santo* dargestellt und darunter liegt in einem abgetrennten rechteckigen Feld der Christusknabe mit geschlossenen Augen auf einer dekorierten Decke auf einem Bett. Er hat die gekreuzten Beine auf ein rotes Kissen gelegt, der linke Arm stützt den Kopf, während die Rechte auf dem rechten Knie ruht. Christus trägt eine weisse, lange, gegürtete Tunika und einen roten, an der Brust gehefteten Mantel. Das Gewand sowie die geschlossenen Augen sind nicht kongruent mit den byzantinischen Beispielen.⁸ Christus hat einen Kreuznimbus. Ein Engel zu Füßen Christi präsentiert ein aufgestelltes Kreuz, zwei Engel wenden sich hinter dem Bett bittend zu Christus.⁹ Die ikonographischen Partikularitäten verweisen auf das Anapesonbild, auch wenn eine erklärende Inschrift fehlt. Ferretti hat die Szene als eine unbekannte Kindheitsszene interpretiert.¹⁰

Unbestritten ist, dass das Anapesonbild stilistisch ins 16. Jh. gehört. Sehr wahrscheinlich war das Bild aus nicht mehr erhaltenen Psalterien oder in einer illuminierten Genesis bekannt und wurde hier im Baptisterium rezipiert. Eine Bindung an den rituellen Funktionsraum ist nicht ersichtlich, vermutlich kann ein devotionaler Charakter angenommen werden.

1 Belting 1981, 251–63.

2 Corrie 1996, 43–65.

3 Leroquais 1940/41, 79–90; Dodwell 1990, 21–30; Wüstenfeld 1996, 240–41; Laffitte/Sclafer 1997, 37–39.

4 Omont 1906, 14, planche 52; Leroquais 1940/41, 85–86.

5 Romano 1992, 65–79; Luchterhandt 2009, 489–502.

6 Ferretti 1993, 137–216.

7 Belting 1981, 286–88, Abb. 109.

8 Geschlossene Augen kommen im 14. Jh. nur beim Epigonation im Kloster Patmos vor (Abb. 28).

9 Ferretti 1993, 143, 215, Taf. 163, 196–97.

10 Ferretti 1993, 142, n. 28.

9 Nachleben: Der «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen des 15.–18. Jhs.

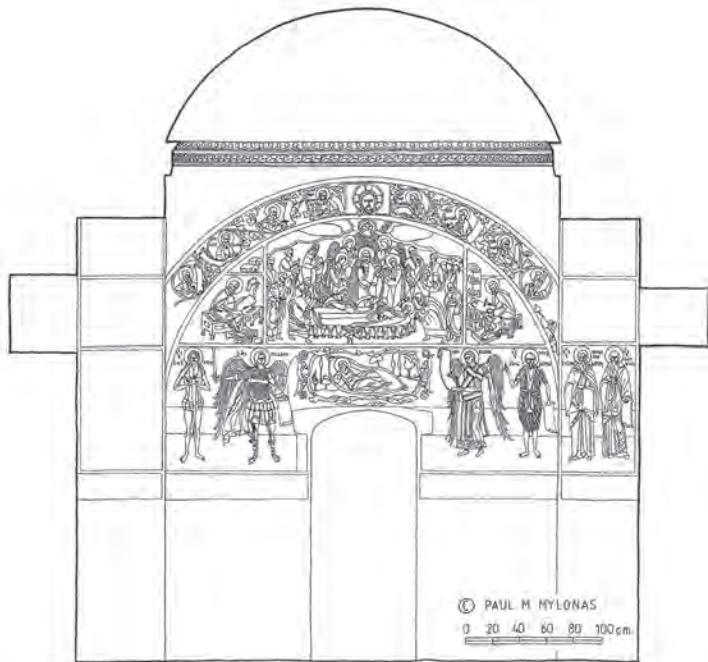
Die Beispiele des Anapesonbildes vermehren sich ab dem 16. Jh. in der Monumentalmalerei sowie in der Ikonenkunst.¹ Im Folgenden werden nur einige ausgewählte Beispiele aus der Monumentalmalerei besprochen, um die Wirkung des Themas in postbyzantinischer Zeit zu erfassen.

Zum einen wird die Analyse der Kirchen in Regionen wie dem Berg Athos oder Georgien zeigen, wie das Thema später tradiert wurde. Zum anderen ist in Bezug auf die Rezeption auch die Analyse von Kirchen in Regionen ohne byzantinische Tradition des Themas interessant (Albanien, Malereien an der Moldau).

9.1 Berg Athos

Die Ausmalung von Kirchen setzt sich auf dem Berg Athos in nachbyzantinischer Zeit fort und erreicht zwischen dem 16. und dem 18. Jh. eine Blüte.² Das Anapesonbild wird auf dem Berg Athos in den spätbyzantinischen Kirchen dreizehn Mal dargestellt. Davon gehören neun Ausstattungen ins 16. Jh. (Parekklesion des Johannes des Evangelisten im Kellion des Hl. Prokop, Vatopedi, 1537;³ Katholikon des Koutloumousioklosters, 1539/40;⁴ Kellion der Koimesis im Hilandarkloster, 1541;⁵ Katholikon des Xenophontosklosters, 1544;⁶ Katholikon des Stavronikitaklosters, 1545/46;⁷ Lite des Klosters Dionysiou, 1546/47;⁸ Trapeza des Klosters Dionysiou 1553;⁹ Katholikon des Dochiariouklosters, 1567/68;¹⁰ Katholikon des Ivironklosters, 1577)¹¹ und vier ins 18. Jh. (Kapelle des Timios Prodromos in Karyes, Beginn 18. Jh., Abb. 157;¹² Katholikon des Philotheouklosters, 1752;¹³ Kirche des Hl. Sava im Hilandarkloster, 1779;¹⁴ Katholikon des Xiropotamouklosters, 1783).¹⁵ Gerade die Bilder des 18. Jhs. sind mit der *Hermeneia* bzw. mit Dionysios von Fournä (ca. 1670–1744) verknüpft. Mehrere kultivierte Maler formierten sich um Dionysios von Fournä. Sie wurden auf dem Athos ausgebildet und leisteten im 18. Jh. einen Beitrag zur Verbreitung der athonitischen Kunst.¹⁶ Dabei wurden insbesondere die Werke des legendären Malers Manuel Panselinos im Protatonkloster rezipiert.¹⁷ Manuel

- 1 Zu den späten Ikonen in Serbien: Matic 2018, 63–76; Gronek 2021, 209–25.
- 2 Xyngopoulos 1963, 247–62; Capuani/Paparozzi 1997; Vapheides 2004, 37–56; Toutos/Fousteris 2010; Semoglou 2013, 175–245.
- 3 Chatzidakis 1975, 84, Abb. 47a; Toutos/Fousteris 2010, 164–65, n. 57; Semoglou 2013, 180. Das Anapesonthema ist im Tympanon über der Westtüre unter dem Mandylion platziert. Darunter sind in der Laibung der Tür der Hl. Onouphrios und der Hl. Petrus vom Berg Athos abgebildet.
- 4 Toutos/Fousteris 2010, 295–314.
- 5 Toutos/Fousteris 2010, 229. Die Inschrift im Kellion liefert den Namen des Malers, Makarios, sowie die Datierung. An der Westwand ist unter der Koimesis noch ein Fragment des Anapesonbildes zu erkennen.
- 6 Millet 1927, Taf. 169–86 (Anapeson auf Taf. 180–81); Mylonas 2000, 1: 272–85; Morris 2007, 443–64; Toutos/Fousteris 2010, 395–99, n. 209. Meinardus hat die Malereien irrtümlicherweise noch ins 14. Jh. datiert: Meinardus 1971, 198.
- 7 Chatzidakis 1986, 78, Abb. 133; Mylonas 2000, 2: 260–71; Toutos/Fousteris 2010, 377, n. 226; Ciobanu 2012, 42, Abb. 33; Semoglou 2013, 202.
- 8 Toutos/Fousteris 2010, 244, n. 83.
- 9 Toutos/Fousteris 2010, 261, n. 26.
- 10 Lampakis 1902, 82, Taf. 153; Millet 1927, Taf. 215–54 (Anapeson auf Taf. 216); Chatzidakis 1993, 410–25; Toutos/Fousteris 2010, 337–60, n. 294; Ciobanu 2012, 41–42, Abb. 32.
- 11 Toutos/Fousteris 2010, 167–73, n. 199.
- 12 Kakavas 2008, 247–58; Soria 2013, 180–81. Diese Kapelle wurde von Dionysios von Fournä ausgemalt.
- 13 Allison 2007, 465–524.
- 14 Millet 1927, Taf. 261.
- 15 Neben dem Anapesonbild wird Gen. 49:9 zitiert. Alle Klöster werden übersichtlich behandelt in: Capuani/Paparozzi 1997; Enev 1994; Toutos/Fousteris 2010. Ausführlich zum Anapesonbild in den späteren Kirchen: Hausteil-Bartsch 1999, 223–50; Ciobanu 2012, 17–82.
- 16 Chatzidakis 1953, 5–31; Xyngopoulos 1953; Chatzidakis 1998, 105–13.
- 17 Soria 2013, 179–94 (mit älterer Literatur).



157 Berg Athos, Kapelle des Timios Prodromos in Karyes. Christus Anapeson. Kakavas 2008, 247.

Panselinos diente Dionysios als Metapher für den perfekten Maler.¹⁸ Die Beispiele aus dem 16. Jh. zeigen, dass die Malereien des Protatonklosters schon vor Dionysios geschätzt wurden und einen Einfluss hatten.

Charakteristisch für das Anapesonthema auf dem Berg Athos im 16. Jh. ist – in Analogie mit jenem im Protatonkloster – der Anbringungsort über der Westtüre.¹⁹ Das Anapesonbild wird auch in der Johanneskapelle im Kellion des Hl. Prokop in Vatopedi, im Katholikon des Xenophontsklosters, im Katholikon des Stavronikitaklosters, im Katholikon des Docharouklosters, im Kellion der Koimesis im Hilandarklosters²⁰ und im Katholikon des Ivironklosters im Naos im westlichen Tympanon über der zum Narthex führenden Tür platziert. Im 18. Jh. malt Dionysios das Bild im Parekklesion des Timios Prodromos am gleichen Ort (Abb. 157).

Wie im Protaton- und im Pantokratorkloster (Abb. 1, 49) ist das Thema auch im Kellion der Koimesis im Hilandarkloster, im Naos des Ivironklosters sowie im Parekklesion des Timios Prodromos direkt unter der Koimesis dargestellt. Im Lite des Klosters Koutloumousiou sowie im Lite des Klosters Dionysiou erscheint das Thema in der Lünette über der Türe, die zum Naos führt. Auch in der Trapeza des Dionysiouklosters ist es über der Haupttüre platziert.

Der grösste Unterschied zu den byzantinischen Vorbildern ist bei einigen Beispielen in der beachtlichen ikonographischen Variabilität zu erkennen.²¹ Eine ikonographische Partikularität aus dem 16. Jh. ist die Halbfigur eines schwebenden Engels mit Passionsinstrumenten im Katholikon des Xenophontos.²² Das Legen des Tuches über den schlafenden Christus im Katholikon im Stavronikita (1547) gilt als ältester Vertreter dieser Variante.²³ Im Kloster Dochariou (1568) fächelt die Theotokos mit einem Tuch über dem wachen Christus. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um ein *Kalymma*, das dem Bild einen stärker sakramentalen Charakter einhaucht und die Inkarnation betont.²⁴ Ikonographische Parallelen präsentieren die Kirche des Hl. Nikolaos in Bălinești (vor 1499),²⁵ das Kloster der Verklärung in den Meteora (1552)²⁶ und die

18 Milliner 2012, 228–31.

19 *Hermeneia*, § 81, 219–20. Hetherington 1981, 30, 85; Kakavas 2008, 130–33.

20 Die Darstellung ist nur fragmentarisch erhalten.

21 Dagegen orientieren sich einige Darstellungen explizit am Vorbild im Protaton, beispielsweise in der Johanneskapelle im Kellion des Prokop, Vatopedi (1537). Christus Anapeson ist alleine in einer von Bäumen belebten Landschaft dargestellt. Semoglou 2013, 180.

22 Millet 1927, Taf. 180–81. Ein heranfliegender Engel mit Passionsinstrumenten kommt im 14. Jh. zwar bereits in der Transfigurationskirche in Zrze (Abb. 24) vor, ist aber weit weniger prominent ins Bild gesetzt.

23 Chatzidakis 1986, 78, Abb. 133; Hausteiu-Bartsch 1999, 227; Ciobanu 2012, 42, Abb. 33.

24 *Kalymma* kommen auch beim Melismos vor. Pallas 1965, 183; Papastavrou 1993, 145, 160, Abb. 26.

25 Ștefănescu 1928b, 97–101; Ștefănescu 1929, 13–16; Popa 1981; Vasiliu 1998, 304–05; Ciobanu 2012, 43–46, Abb. 36; Semoglou 2015, 491–502.

26 Georgitsoyanni 1992.

Verklärungskirche von Veltsista in Epirus (1568).²⁷ Hier ist eine erstaunlich enge ikonographische Verwandtschaft zu konstatieren.²⁸

Im 18. Jh. wird im Kloster Philotheou ausser dem liegenden Christus, der knienden Theotokos, einem Engel sowie einem über Christus schwebenden Cherub der schlafende Löwe in die Komposition integriert.²⁹ Die ikonographischen Varianten spezifizieren die stärkere liturgische Präsenz im Bild, entmythologisieren aber gleichzeitig die zwar einfacheren, aber symbolischeren und polyvalenteren byzantinischen Vorbilder. Der Löwe wird im 18. Jh. noch in zwei weiteren Kirchen auf dem Berg Athos – im Kloster Xiropotamou³⁰ und in der 1779 ausgemalten Kirche des Hl. Sava im Hilandarkloster³¹ – dargestellt, sowie in der um 1711 von Nikolaos Zograf ausgemalten Klosterkirche von Govora in der Walachei.³² Die detailreichen Kompositionen sind Zeugnisse des narrativeren Zeitstiles.

Als sichere Kopie der Malereien des Protatonklosters sind die Malereien in der Kapelle des Timios Prodromos in Karyes (Abb. 157) anzusehen. Dionysios von Fournas beschreibt in der *Hermeneia* zum einen die Bilder aus dem Protatonkloster, zum anderen aber auch, wie er selbst die Kapelle des Timios Prodromos ausmalte. Nicht nur die Anbringungsorte des Anapesonbildes sind in dieser Kapelle wie im Protatonkloster kongruent, sondern auch die Haltung sowie die Kleidung Christi sind vollkommen identisch.³³ In der Kapelle des Timios Prodromos liegt Christus allerdings vor einer fantasievollen, unrealistischen Blumenwiese.³⁴

Anfang des 19. Jhs. wird im Katholikon in Hilandar die Anapesondarstellung von der Holzikonostasis verdeckt und gleichzeitig die Kirche samt den Vorhallen neu ausgemalt.³⁵ Im Exonarthex ist über der Lünette der Westtüre der Christus Anapeson repräsentiert (Abb. 158), der viele ikonographische Ähnlichkeiten zur originalen Ausführung des 14. Jhs. auf dem nordöstlichen Bema aufzeigt.

Der Christusknabe liegt in den Armen der Theotokos und wird von zwei Engeln mit Rhipida begleitet. Möglich ist, dass dieses Bild diesen prominenten Platz bekam, nachdem es im Katholikon nicht mehr sichtbar war.



158 Berg Athos, Hilandarkloster, Exonarthex, Westteil. Stavros Mamaloukos.

27 Stavropoulou-Marki 1989, 27–33, Abb. 7. Stavropoulou-Marki sowie Haustein-Bartsch vermuten das Modell für diesen Bildtypus in der italienischen Renaissance. Stavropoulou-Marki 1989, 35; Haustein-Bartsch 1999, 228.

28 Papastavrou 1993, 160–64.

29 Meinardus 1976, 210; Haustein-Bartsch 1999, 229–30.

30 Der Löwe läuft auf den Propheten Jakob zu.

31 Der Löwe liegt in einer Höhle im linken Zwickel eines Schildebogens neben der Darstellung des auf einer Kline ruhenden Christusknaben.

32 Ștefănescu 1928a, 58–59; Haustein-Bartsch 1999, 220. Der Löwe ruht neben dem auf einem Felsplateau schlafenden Christusknaben.

33 Vassilaki 2007, 5, Abb. 5–6.

34 Kakavas 2008, 247–58. Mit Beschreibung der Architektur sowie des Bildprogramms. Die Zusammenhänge zwischen den Anapesonbildern der verschiedenen Epochen haben schon Bryon und Talbot Rice (Bryon/Talbot Rice 1930, 114, 121, 124, 152, Taf. 24) sowie Nandris (Nandris 1970, 227–29) erkannt.

35 Marković 1998, 221–42; Toutos/Fousteris 2010, 191.

Die Malereien des Protatonklosters haben die Verbreitung des Anapesonbildes auf dem Berg Athos motiviert – und das bereits vor Dionysios von Fournas.³⁶ Auch in nachbyzantinischer Zeit strahlte die athonitische Kunst bis nach Griechenland, ins serbische Reich, Georgien, Bulgarien und Albanien aus.

9.2 Georgien



159 Matani, Tskhrakara. Naos, Naos, Westwand. Christus Anapeson. Manuela Studer-Karlen.

Dass das Anapesonthema in Georgien beliebt war, beweisen neben den fünf Beispielen aus der byzantinischen Epoche auch die späteren Rezeptionen.³⁷ Für die georgischen Malereien im 16. Jh., als das Land stark unter den persischen und türkischen Einfällen zu leiden hatte, wird eine Orientierung an die auf dem Berg Athos tätige Malerschule vermutet.³⁸ Eine erste postbyzantinische Blütezeit in Georgien setzt unter dem König Levan von Kakheti (1520–1577) ein, der den christlichen Gemeinschaften in Jerusalem und auf dem Berg Athos grosse Dienste erwies.³⁹ Die Malereien des 16. Jhs. zeichnen sich durch eine grössere Zahl an Zyklen mit kleineren Kompositionen, neue Heilige (vor allem Mönche), enge Register, welche zumeist mit Heiligenbüsten in Medaillons ausgefüllt werden, und innovative Szenen aus.⁴⁰ Die Darstellung des Anapesons über der Westtüre in der Kirche Tskhrakara in Matani aus dem 16. Jh. reiht sich in die zeitgenössischen Beispiele auf dem Berg Athos ein (Abb. 159).⁴¹

Christus liegt in roter Kleidung auf einer weissen Matte. Weder begleitende Figuren noch eine Beischrift sind präsent. Im Süden des Anapesons ist Da-

vid schreibend abgebildet, und über dem Anapeson ist die Koimesis platziert.

Im Zentrum von Mtskheta, der alten Hauptstadt des georgischen Königreiches, wird das Anapesonbild in der Kathedrale Svetitschoveli in der Malschicht des 17. Jhs. aufgenommen (Abb. 160).⁴²

Mit dem Bau einer der grössten Kirchen des georgischen Mittelalters wird bereits im 10. Jh. begonnen.⁴³ Während den Einfällen des Tamerlan am Ende des 14. Jhs. erlitt die Kirche grossen Schaden und wurde im 15. Jh. und dann nochmals im 17. und im 18. Jh. res-

36 Vapheiadis 2004, 37–56.

37 In diese kurze Übersicht werden nur Beispiele der Monumentalkunst einbezogen.

38 Lafontaine-Dosogne 1980, 101; Volskaja 1983, 102–07; Velmans 2002b, 333–40; Velmans 2002a, 231–38 (mit einer Liste der postbyzantinischen Malereien in Georgien).

39 Datunashvili 2009, 275; Volskaja 1983, 107. In Georgien hat König Levan von Kakheti vier Kirchen gestiftet: Erzengelkirche in Gremi (1565/1577), Koimesiskirche in Nekresi, Johanneskirche in Alvani, Akhali Shuamta (zusammen mit seiner Gemahlin Königin Tinatin). Der König und seine Familie sind in mehreren Kirchen porträtiert.

40 Velmans 2002b, 333–34.

41 Devdariani 2004, 116–19.

42 Osepashvili 2009, 625–35.

43 Sanikidzé 1986, 21–22. Der Name des Architekten ist bekannt: Arsoukisdzé.

tauriert. Die ursprüngliche Malschicht des 11. Jhs. ist vollständig verloren.⁴⁴ Zwischen 1673 und 1688 wurde die Kirche vom Maler Gregor Guldžavarašvili neu ausgeschmückt, der auch historische Persönlichkeiten sowie eine Vita der Hl. Nino integrierte.⁴⁵ Das Anapesonbild erscheint an der Nordwand des nordwestlichen Pfeilers im Naos über der Repräsentation von Konstantin und Helena. Über dem Anapesonbild ist die Heilung des Gichtbrüchigen und im obersten Register Christus im Tempel dargestellt. In den Bogensegmenten sind die Protagonisten der Verkündigung sowie darunter die beiden Propheten David und Salomon als Brustbilder platziert. In Analogie zu den georgischen Beispielen im 14. und 15. Jh. ist Christus Anapeson auch in dieser Kirche als Jugendlicher und nicht eindeutig als Kleinkind präsentiert.⁴⁶ Gestützt auf seiner rechten Hand ruht er mit geschlossenen Augen und einem Kreuznimbus auf einer Liege, die mit einem roten Stoff überzogen ist. Christus trägt eine lange, hellblaue Tunika und wird von einem reich dekorierten Stoff bedeckt. Komplettiert wird das Bild von der Theotokos sowie einem Engel. Beide halten Rhipidia in ihren Händen und wenden sich Christus zu.⁴⁷ In der Nähe der Füße des Kindes sind der apokalyptischen Erzählung folgend Feuerkreise zu sehen (Apok. 22:1–2). Ganz rechts im Bild steht der Prophet Jesaja mit einer offenen Schriftrolle.⁴⁸ Die auf der Schriftrolle zu lesende Passage (Jes. 53:7) unterstreicht den dem Bild immanenten Opfergedanken.⁴⁹ Das Bett, die liturgischen Objekte sowie die Integration der alttestamentlichen Figur sind in Georgien neue Elemente. Im Vergleich zu den restlichen Beispielen des 16. und 17. Jhs. bilden sie keine Ausnahme.



160 Mtskheta, Kathedrale Svetischoveli. Naos, Nordwand des nordwestlichen Pfeilers. Manuela Studer-Karlen.

9.3 Bulgarien

Die christlichen Malereien in Bulgarien aus der Zeit der osmanischen Eroberung konzentrieren sich vor allem auf monastische Zentren.⁵⁰ Aus der postbyzantinischen Zeit ist nur eine Kirche mit dem Anapesonbild erhalten geblieben.⁵¹

Die Stefanskirche in Nesebür ist eine dreischiffige Basilika mit einem dreigeteilten, östlichen Bemaabschluss. Nur je eine Säule trennt das Hauptschiff von den Nebenschiffen. Die

44 Sanikidzé 1986, 25–26.

45 Volskaja 1983, 107. Beide Themenkreise, die Porträtierung historischer Persönlichkeiten sowie die Wiedergabe der Heiligenleben sind bereits ab dem 12. Jh. typisch für die georgischen Kirchen. Eastmond 1992.

46 Lordkipanidze 1977b, 177.

47 Osepashvili bemerkt als Unterschied zu den früheren Beispielen in Georgien, dass die Augen von Christus geschlossen sind und nur hier die Engel Rhipida halten. Osepashvili 2009, 627–34.

48 Jesaja trägt eine zeitgenössische Tunika. Osepashvili 2009, 626.

49 Jes. 53:7: «Er war stumm wie ein Lamm, das man zur Schlachtung führt». Dieser Vers wird während der Proskomide intoniert. Velmans 1991, 1920–26; Hausteин-Bartsch 1999, 225; Marinis 2014, 33.

50 Staneva/Rousseva 2009, 18–20.

51 Hausteин-Bartsch 1999, 230. Sie nennt als weiteres Beispiel eines Anapesonbildes aus Bulgarien die Darstellung in der Prothesis der Theodorkirche in Boboshevo. Die Kirche aus dem 11. Jh. zeigt die Form eines griechischen Kreuzes, hat aber im Osten nur eine Apsis und keine Prothesis. Die Malereien aus dem 14. Jh. präsentieren in der Apsis einen Melismos, einen Anapeson gibt es nicht. Panaïotova 1966, 167–99.



161 Nesebür, Stefanskirche. Naos, Westwand. Christus Anapeson. Emmanuel Moutafov.

Inkrustation von Keramik bereichert die sorgfältige Fassadengestaltung.⁵² Während die Architektur ins 12. Jh. datiert, gehören die Malereien erst ins endende 16. Jh. (1598/99).⁵³

Das Anapesonbild befindet sich über dem Haupteingang der Kirche an der Westwand direkt unter der Koimesis (Abb. 161).⁵⁴

Der auf einer roten Matratze liegende Christus wird von einem Engel mit Passionsinstrumenten und der Theotokos mit einem Rhipidion begleitet. Rechts davon ist Jakob mit einer offenen Schrifftrolle zu sehen, er deutet mit seiner Rechten auf Christus. Der Bildtypus erinnert weniger an das Anapesonbild in der Petrus- und Pauluskirche in Berende aus dem 14. Jh. (Abb. 44), sondern vielmehr an zeitgenössische Beispiele auf dem Berg Athos. Der Anbringungsort sowie der Kontext unter der Koimesisdarstellung lassen ebenfalls auf eine Modellfunktion des Berg Athos schliessen.

9.4 Griechenland

Im 16. Jh. wird das Anapesonbild in zwei Kirchen auf den Meteora aufgenommen. Die Ausmalung des Katholikons der Verklärung, das Megalo Meteoro, wurde 1552 wohl von Künstlern der sog. Kretischen Schule fertiggestellt.⁵⁵ Georgitsoyanni ist allerdings der Meinung, dass das Anapesonbild erst ins 17. Jh. datiert.⁵⁶ Dieses ist im Naos an der Westwand platziert. Der Christusknaabe hat geschlossene Augen. Die Muttergottes, welche auf einem Thron sitzt, legt einen durchsichtigen Schleier über sein Haupt (Abb. 162). Wahrscheinlich handelt es sich dabei um ein *Kalymma*, welches, wie bereits weiter oben genannt, zum ersten Mal in den postbyzantinischen Anapesondarstellungen auf dem Berg Athos erscheint.⁵⁷ Auf der anderen Seite der Mutter steht ein Engel, der in einem Kelch diverse Passionsinstrumente hält. Die zweite Darstellung auf den Meteora, welche sich im Varlaamkloster (1548) befindet, zeigt viele Similaritäten, so dass zumindest dasselbe Atelier angenommen werden muss.

Alle Bildmotive werden in der Verklärungskirche von Veltsista in Epirus (1568) repetiert. Christus Anapeson ist in der Nische der Prothesis dargestellt. Er wird von seiner thronenden Mutter begleitet, welche ihm wiederum einen durchsichtigen Schleier auf sein Haupt legt. Auf

52 Gerov 2012, 75–81.

53 Zur bulgarischen Monumentalkunst im 16./17. Jh.: Gergova/Moutafov 2004, 43–55.

54 Von einer Anapesondarstellung in Nesebür weiss nur Lordkipanidze (Lordkipanidze 1977b, 178). Sie spricht allerdings von einer Darstellung aus dem 14. Jh., die sich in einer Erzengelkirche in Bulgarien erhalten haben soll. Damit kann nur die Erzengelkirche in Nesebür gemeint sein. Dort sind allerdings keine Malereien mehr vorhanden. Da Lordkipanidze als Anbringungsort die Westwand über der Türe angibt, wie es in der Stefanskirche der Fall ist, wird es sich um eine Verwechslung handeln. Zudem notiert Lordkipanidze: «L'église de l'Archange Michael, 1349, Bulgarie». Es kann also gut sein, dass sie irrtümlicherweise die Erzengelkirche in Lesnovo meint, die Datumsangabe würde passen.

55 Chatzidakis 1986, 114; Georgitsoyanni 1992, 27.

56 Georgitsoyanni 1992, 66, Abb. 25. Vergleichsbeispiele sprechen aber für eine Datierung in die Mitte des 16. Jhs. Haustein-Bartsch 1999, 227.

57 Papastavrou 1993, 145, 160, Abb. 26.

der anderen Seite präsentiert der Engel die Passionsinstrumente. Der Genesisvers 49:9 steht über der Komposition geschrieben.⁵⁸

Das Kloster der Panagia Faneromeni in Pelikitis in der Nähe des Dorfes Karitsa wurde in der ersten Hälfte des 16. Jhs. fertiggestellt und 1666 ausgemalt. Die Fresken zeigen eine Abhängigkeit zur Kretischen Schule. Auf der Westwand ist ein Christus Anapeson dargestellt. Christus Emmanuel wird von der Theotokos begleitet, die auf einem Suppedaneum vor einem Thron steht und sich mit einem Rhipidion in der Rechten zu ihrem Sohn wendet. Auf der anderen Seite des liegenden Christusknaben steht eine Inschrift analog zum Text auf dem fol. 12^r im Manuskript Stavronikita 45 (Abb. 13). Der Vers Gen. 49:9 wurde auch am Ende mit einer direkt an Christus gerichteten Frage modifiziert und somit enger an die Liturgie gekoppelt.⁵⁹

Die Komposition integriert verschiedene Bildmotive der byzantinischen Beispiele, die eine stärkere Referenz zur Liturgie herstellen (Rhipidion, Inschrift).



162 Meteora, Verklärungskirche. Christus Anapeson. Haustein-Bartsch 1999, 313, Tafel 20.

9.5 Kirchen an der Moldau

Die Malereien in Moldawien, Bukowina, Transsilvanien und in der Walachei wurden am Ende des ersten Drittels des 20. Jhs. von Ștefănescu untersucht; seine Arbeiten bleiben die wichtigsten Übersichtswerke zu diesen Monumenten.⁶⁰ Zu den einzelnen Themen und Kirchen folgten Monographien und Aufsätze,⁶¹ 2012 veröffentlichte Ciobanu eine detaillierte Abhandlung zum Anapeson in diesem Gebiet und zeigte die Abhängigkeit der Malereien zu den byzantinischen auf.⁶² Vor dem 15. Jh. gibt es keine Anapesondarstellungen im Bildprogramm der Kirchen an der Moldau.

In Moldawien und in der Walachei wurde im späten 15. bis zum frühen 17. Jh. – der Blütezeit der rumänischen Monumentalmalerei⁶³ – das Thema Christus Anapeson auf den Innen- wie auch Aussenwänden relativ häufig aufgenommen, besonders auffallend ist dabei eine Dichte in der Mitte des 16. Jhs.⁶⁴ Die Anfänge der mittelalterlichen Kunst an der Moldau fallen mit der Herausbildung und Gründung des Fürstentums Moldau zusammen. Die Malerei wird

58 Stavropoulou-Marki 1989, 33–35. Sie meint irrtümlicherweise, dass die Platzierung dieses Themas – da es nicht eucharistisch konnotiert sei – aussergewöhnlich sei.

59 Zu den Bildlegenden: Kapitel 5.2.

60 Ștefănescu 1928a; Ștefănescu 1928b; Ștefănescu 1929; Ștefănescu 1932; Ștefănescu 1938.

61 Drăgut 1983; Vasiliu 1998; Fabritius 1999. Mit einer detaillierten Literaturliste: Solcanu 2004.

62 Ciobanu 2012, 43–74.

63 Diese Zeitspanne lässt sich in vier Epochen analog der Herrscher unterteilen: 1. Ștefan der Grosse (1457–1504), 2. Petru Rareș (1527–1538, 1541–1546), 3. Alexandru Lăpușeanu (1552–1561, 1563–1568), 4. Familie Movilă (ca. 1550–1650). Drăgut 1983, 6.

64 Humor (1535); Moldovița (1536); Stănești (1537); Arbora (1541); Cozia (1543). Im Folgenden werden insbesondere diese Kirchen aus dem 16. Jh. kurz beleuchtet und einige aus späterer Zeit genannt, allerdings ohne eine Vollständigkeit anzustreben.

als Spiegel der lokalen Bräuche und des Glaubens gedeutet⁶⁵ und entwickelt sich besonders unter Stefan III. dem Grossen (1457–1504) zu einer eigenständigen Kunst.⁶⁶ Der Fürst hatte enge Beziehungen zum Berg Athos.⁶⁷ So stand er mit beinahe allen Klöstern in Verbindung, vor allem aber mit Hilandar, Zographou, Vatopedi und Grigoriou.⁶⁸ In diesen Klöstern finden sich zahlreiche Zeugnisse der Stiftertätigkeiten des Prinzen.⁶⁹

Bereits am Ende des 15. Jhs. wird der Anapeson im westlichen Tonnengewölbe des Narthex der einschiffigen Kirche des Hl. Nikolaos in Bălinești (vor 1499) dargestellt, die von Stefan III. gegründet wurde.⁷⁰ Der Name des Malers dieser Fresken ist der einzige bekannte in Rumänien aus dieser Zeit: Gavril Ieromondahul.⁷¹ Der Christusknabe, der von einem roten Tuch bedeckt wird, liegt am südlichen Boden des Bildfeldes vor einer Berglandschaft. Die Theotokos sitzt links vor ihm mit erhobenen Händen. Für die Integration der zwei proskynierenden Engel mit den Leidenswerkzeugen wurde die Szenerie um 90 Grad gedreht.⁷² Neben dieser speziellen kompositionellen Lösung fällt als zusätzliches Attribut das rote Tuch, das über Christus gelegt ist, auf.⁷³ Wahrscheinlich handelt es sich um ein *Kalymma*, welches den sakramentalen Charakter des Anapesonbildes unterstreicht.

In der Koimesiskirche in Humor (1535), die vom Prinz Rareș und dem Logothet Theodor gegründet wurde, beschränken sich die neuen ikonographischen Lösungen auf den Hintergrund des Anapesonbildes.⁷⁴ Christus Anapeson liegt in der üblichen Haltung auf einer roten Matratze. Die obere Hälfte des Feldes bildet ein blauer Himmel mit goldenen Sternen und die untere eine Mauer, hinter der links ein Engel mit den Passionsinstrumenten und rechts die Theotokos stehen. Zwölf mariologische Bildfelder dekorieren das Tonnengewölbe der Grabkammer. Das Anapesonthema illustriert in diesem Zyklus die Inkarnation sowie die Trauer der Theotokos bzw. ihre Rolle im Leben Christi.

In den Kirchen, welche in den darauffolgenden Jahren ausgeschmückt wurden, lassen sich zusätzliche ikonographische Varianten finden. In Moldovița (1536)⁷⁵ ist das Lager Christi ein Sarkophag und in der Kirche des Hospizes in Cozia (1543) sitzt Christus mit geschlossenen Augen auf einem Sarkophag.⁷⁶ Christus ist nicht als Emmanuel gezeigt, seine linke Hand hängt schlaff hinunter und hält eine geschlossene Schriftrolle, die Rechte ist zum Kinn geführt. Diese Kirche wurde entsprechend einer Stifterinschrift vom Prinz Radu der Walachei zwischen 1542 und 1543 gegründet und den Aposteln Petrus und Paulus geweiht.⁷⁷ Die Malereien bilden ein bemerkenswertes Ensemble. Seltene Themen zeigen eine direkte Beziehung zwischen Liturgie, Ritus und Bild. In Moldovița wird Christus von zwei verehrenden Engeln, die hinter dem Sarkophag stehen, begleitet und in Cozia von der Theotokos mit einem Rhipidion sowie von einem Engel mit drei Passionsinstrumenten. Nennenswert ist auch die jeweils prominente Position. Während in Cozia das Anapesonbild auf der Westwand über der Haupttüre und unter der Koimesis eingerahmt von den Stifterbildern gemalt wurde, erscheint das Thema in Moldovița in der Apsis in einer Nische über dem östlichen Fenster. Darunter ist im Zentrum der Apsis der Melismos platziert. Ebenfalls im Bema, nämlich im Diakonikon über der Nische, kam das The-

65 Solcanu 2004, 270–73.

66 Vasiliu 1998, 11–21.

67 Semoglou 2013, 176–78; Păun 2016, 117–63; Sullivan 2019, 1–46.

68 Căndea 1996, 249–56; Solcanu 2004, 270–73; Binder-Iijma/Dumbrava 2005; Sullivan 2019, 1–46.

69 Căndea 1996, 249–56; Liakos 2017, 167–68, 172–73, 181.

70 Ștefănescu 1928b, 97–101; Ștefănescu 1929, 13–16; Popa 1981. Zum ikonographischen Programm: Vasiliu 1998, 304–05; Ciobanu 2012, 43–46, Abb. 36; Semoglou 2015, 491–502.

71 Vasiliu 1998, 21, 24, 41, 44–48, 87–90, 106, 111, 243, 304–05.

72 Ștefănescu 1928b, Taf. XXXVI, 2; Ștefănescu 1929, 110.

73 Papastavrou 1993, 141–60.

74 Ștefănescu 1928b, 106–10; Drăguț 1973; Vasiliu 1998, 208, 213, Taf. 110; Ciobanu 2012, 49–52, Abb. 42.

75 Ștefănescu 1928b, 111–21; Ștefănescu 1929, 110–11; Ciobanu 2012, 45, Abb. 44.

76 Ștefănescu 1932, Album, Taf. 53; Ștefănescu 1932, 129, Abb. 8; Ciobanu 2012, 57, Abb. 53.

77 Ștefănescu 1928a, 28–30; Ștefănescu 1932, 121–30; Vasiliu 1998, 107, 242.

ma in der kleinen Friedhofskirche der bekannten Familie Buzești in Stănești zur Darstellung (1537).⁷⁸ Die kleine Kirche verfügt über gut erhaltene Malereien, die unter anderem einen detaillierten Zyklus des Akathistos Hymnos präsentieren. Der Anapeson wird von einem Engel, der eine brennende Kerze hält, sowie von der Theotokos, welche sich mit einem weissen Rhipidion ihrem Sohn zuwendet, begleitet. In der Nische des Diakonikons ist die Szene ausserdem in Cetățuia aufgenommen, dies aber erst 1668.⁷⁹

In Arbore (1541) ist der Christus Anapeson in der Fassadendekoration in der Lünette über der südlichen Haupttüre unter der Inschrift platziert.⁸⁰ Die Kirche wurde als Hofkapelle der Bojarenfamilie errichtet und der Enthauptung Johannes des Täufers geweiht. Vor einer landschaftlichen Umgebung beugen sich von rechts zwei Engel zum ruhenden Christusknaben. Links von diesem sitzt die Theotokos auf einem würfelförmigen Stein, ihre Füsse sind auf ein Suppedaneum gelegt. Die beiden Porträts von David und Salomon mit den offenen Buchrollen im Segment direkt darunter gehören zur Komposition, beide Propheten drehen ihren Kopf zu Christus. Den ikonographischen Kontext bilden auch hier, wie in den meisten Aussendekorationen in Rumänien, die Liturgie aller Heiligen sowie der Akathistos Hymnos. Interessant ist, dass bei der Ausmalung von 1541 alle in der Inschrift genannten Stifter bereits verstorben waren. Da diese Inschrift über dem Anapesonbild angebracht ist, fasst Fabritius dieses Bild als elegischen Kommentar zur Stifterinschrift auf, als Auferstehungsverheissung an die inzwischen Verstorbenen.⁸¹ Das Anapesonbild symbolisiert den vorübergehenden Schlaf bzw. die Rettung nach dem Tod.

Im Kloster in Dragomirna (1608) wurde das Anapesonbild in die Nische über dem südlichen Fenster des Naos integriert.⁸² Hier lehnt Christus vor einem architektonischen Hintergrund seinen Kopf auf die Knie der Theotokos, sie werden von Josef und einem Engel begleitet. Derselbe Anbringungsort ist in der erzbischöflichen Kirche in Roman gewählt worden, in welcher zwei Engel anwesend sind.⁸³ Die Legende zitiert Gen. 49:9. Mit dem Bau und der Ausschmückung der der Hl. Paraskevi geweihten Kirche wurde 1550 unter Prinz Rareș begonnen. Die ursprünglichen Malereien gehören in die zweite Hälfte des 16. Jhs., sie wurden aber im 18. Jh. (1754) übermalt. In der um 1711 von Nikolaos Zograf ausgemalten Klosterkirche von Govora ruht der Löwe neben dem auf einem Felsenplateau schlafenden Christusknaben.⁸⁴

Die neuen Details des Bildes – wie etwa die brennende Kerze oder der Sarkophag – lassen darauf schliessen, dass das Anapesonbild zu einer eindeutigen, liturgischen Realität avancierte. Besonders wegen den differenzierenden Anbringungsorte hat Ștefănescu die ihm bekannten Beispiele drei verschiedenen byzantinischen Gruppen zugeordnet: Moldovița und Cetățuia der Peribleptoskirche in Mistra (Abb. 27, 73) und der Petrus- und Pauluskirche in Berende (Abb. 44), Bălinești dem Berg Athos und Arbora eventuell den serbischen Beispielen.⁸⁵ Stärker als an den byzantinischen Beispielen orientieren sich die Bilder an der Moldau aber auf ihren unmittelbaren, liturgisch geprägten Kontext. Der variable Anbringungsort beweist, dass das Anapesonbild diverse Funktionen übernehmen konnte. Hier ist Fabritius zuzustimmen, die als Ziel des Anapesonbildes in den Moldaukirchen eine Verkündigung der grundlegenden Glau-

78 Ștefănescu 1932, 87–106; Ciobanu 2012, 58, Abb. 52. Die Stifterfamilie hat sich auf den Wänden der Kirche porträtieren lassen.

79 Ștefănescu 1928b, 164–65; Ștefănescu 1929, 111. Die Malereien wurden ausserdem zwischen 1827 und 1837 übermalt.

80 Ștefănescu 1928b, 124–30, Taf. LVIII; Ștefănescu 1936, 55; Drăgut 1969; Vasiliu 1998, 47–8, 101–07, 129–31; Fabritius 1999, 79–81, 362, Abb. 65; Ciobanu 2012, 46, Abb. 38.

81 Fabritius 1999, 178.

82 Ștefănescu 1929, 111; Ștefănescu 1936, 55; Ștefănescu 1938, 125, 133–34; Vasiliu 1998, 294, 298, 300; Ciobanu 2012, 52, Abb. 46.

83 Ștefănescu 1928b, 135–37; Ștefănescu 1929, 51–54.

84 Ștefănescu 1928a, 58–9; Hausteïn-Bartsch 1999, 220.

85 Ștefănescu 1929, 111.

bensinhalte (Geburt und Passion, Auferstehung und Erlösung) erkannte.⁸⁶ Während der Inhalt derselbe geblieben ist, divergiert die Ausführung der Kompositionen.

9.6 Albanien



163 Berat, Blachernakirche. Leonora Saliju.

Albanien stand unter ständig wechselnder politischer und kultureller Einflussnahme,⁸⁷ wobei der Norden durch die romanische Baukunst und der Süden durch die byzantinische bestimmt war.⁸⁸ Bei einer Reihe von Kirchen der nachbyzantinischen Zeit sind grössere Teile der Wandmalerei bewahrt, wobei besonders ab dem Beginn des 16. bis zur Mitte des 18. Jhs. eine umfangreiche Bautätigkeit einsetzte.⁸⁹

Das Anapesonbild kommt in fünf Kirchen vor, von denen zwei in das 16. und drei in das 18. Jh. datieren. Bei der Georgskirche in Leshnicë e Sipërme, Sarandë (1524) handelt es sich um einen einschiffigen Bau, das Anapesonbild wurde auf der Westwand dargestellt. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands lassen sich bloss Aussagen zur Bekleidung von Christus machen. Ein blaues Tuch bedeckt ihn bis zum Hals, nur der rechte Arm in einer langen roten Tunika schaut hervor.

Die Malereien der Blachernakirche im Quartier der Zitadelle (Kala) in Berat (Shën Mëri Vllahernës) sind dagegen relativ gut erhalten geblieben.⁹⁰ Es handelte sich ursprünglich um eine Kreuzkuppelkirche, die etwa um 1300 errichtet wurde.

Nach den Beschädigungen durch ein Erdbeben kurz vor 1578 wurde die Kirche zum Teil erneuert, ein einfaches Holzdach ersetzte die Kuppel und ihre westlichen Stützen sowie die benachbarten Gewölbe der Kreuzarme.⁹¹ Für die Ausführung der Malereien war der Maler Nikolla verantwortlich (1578), dessen Vater, Onouphrios von Néokastron, der bedeutendste Maler der nachbyzantinischen Zeit in Albanien war.⁹² Leider handelt es sich um das einzige signierte und fest datierte Werk von Nikolla, bei dem, nach den Affinitäten des Stiles und der Inschriften zu urteilen, der spätere bekannte Maler Onouphrios der Zypriot (ca. 1591–1625) in die Lehre gegangen sein könnte.⁹³ In der Muttergotteskirche in Berat entspricht die Grundanordnung der Szenen in etwa jener in den mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirchen.

Das Anapesonbild, das ohne Begleitfiguren auskommt, ist an der Südseite des südöstlichen Pfeilers, also in direkter Nähe zum Bema, platziert (Abb. 163).

⁸⁶ Fabritius 1999, 178; Velmans 2000a, 295–312; Ciobanu 2012, 70–74.

⁸⁷ Koch 1985, 34.

⁸⁸ Buschhausen/Chotzakoglou 2001, 17–18; Dhamo 1974; Koch 1989, 47–78; Koch 1998, 73–95. Zur Geschichte des Landes im Mittelalter: Ducellier 1987.

⁸⁹ Dhamo 1998, 105.

⁹⁰ Koch 1985, 58–59; Koch 1989, 206–08; Koch 1998, 96–98; Kokoli 2015, 881–87.

⁹¹ Plan und Rekonstruktion: Koch 1985, 58, Abb. 94.

⁹² Zum Maler Onouphrios von Néokastron und seinem Kreis: Garidis 1989, 199–213, 359–61; Buschhausen/Chotzakoglou 2001, 15–17. Onouphrios hat auch die Apostelkirche in Kastoria (1547) ausgemalt. Die Künstler waren ebenfalls als Ikonenmaler tätig: Ducellier 1993.

⁹³ Vitaliotis 2016, 690.



164 Kastoria, Johannes Prodomos. Christus Anapeson. Ephorie in Kastoria.

Im 18. Jh. erreichte die postbyzantinische Malerei auf dem Balkan einen ihrer Höhepunkte, was sowohl die Anzahl der ausgemalten Kirchen als auch die Bedeutung der Maler und ihrer Beziehungen zu grossen Kulturzentren betrifft.⁹⁴ David Selenica war ein Vertreter der Kunstrichtung, die auf dem Berg Athos entstand.⁹⁵ Ihm lassen sich auch auf dem Berg Athos, wo er seine Ausbildung genoss, Malkomplexe zuweisen.⁹⁶ Des Weiteren soll er für die Ausmalung der Johanneskirche in Kastoria verantwortlich gewesen sein,⁹⁷ bei der das Anapesonbild an der Westwand im Naos erscheint (Abb. 164).

Der Christus Anapeson stützt sich auf die linke Hand, womit er gegen rechts gedreht ist. Diese Position gegen rechts wird in der Folge mehrmals repetiert. Begleitet wird der liegende Christusknabe von der Theotokos, die ihren Sohn mit der linken Hand berührt, und einem Engel mit Rhipidion. Über der Türe sind Propheten mit offenen Rotuli platziert, wobei sich einer – wohl Jakob – mit erhobenem Rotulus zum Anapeson hinwendet.

In Albanien war David Selenica zusammen mit Chestos und Konstantin⁹⁸ auch in Voskopjë in der Nikolaoskirche (Kisha e Shën Kollit, Abb. 165) tätig.⁹⁹

Die Kirche wird zwischen 1720 und 1721 errichtet und 1726 von den drei Malern signiert.¹⁰⁰ Es handelt sich um eine mit Tonnengewölben und Kuppeln überdeckte, dreischiffige Basilika.¹⁰¹ Gestiftet hat die Kirche Hadji Georgi, der überlebensgross (H: etwa 2 m) auf der Südwand in der Nähe des Einganges porträtiert wird. Die Protatonkirche auf dem Berg Athos diente David Selenica mit ihren massiven Gestalten nicht nur als stilistische Referenz, sondern er liess sich auch von deren Bildkompositionen inspirieren.¹⁰² Auf der Westwand ist der auf

94 Koch 1989, 86.

95 Dharmo 1974, 8–9; Chatzidakis 1998, 235–37, n. 5; Rousseva 2006, 164–66; Soria 2013, 179–94.

96 Chatzidakis 1998, 235–37, n. 5. So beispielsweise der Exonarthex der Kirche Dochiariou: Toutos/Fousteris 2010, 350–51.

97 Chatzidakis 1998, 235–37.

98 Chatzidakis 1998, 133, ns. 8–10.

99 Dem Künstler kann auch die Ausschmückung der Néa Panagia in Thessaloniki gegen 1727 zugewiesen werden, wo allerdings nur das Bema erhalten blieb. David Selenica kann zudem als Künstler einiger Ikonen identifiziert werden. Vitaliotis 2019, 46–66.

100 Koch 1989, 194–97; Soria 2013, 182–92.

101 Diese Kirche ist ein charakteristischer Vertreter der religiösen Architektur dieser Epoche: Bouras 1987, 107–49.

102 Soria 2013, 179–94.



165 Voskopojë (Moschopolis), Nikolaoskirche (Kisha e Shën Kollit). Christus Anapeson. Leonora Saliju.



166 Ardenica, Marienkirche (Shën Triadhë). Christus Anapeson. Leonora Saliju.

einer reich verzierten Matte liegende Christus abgebildet. Er stützt seinen Kopf auf dem linken Ellbogen ab und berührt mit der rechten Hand sein rechtes Knie. Die kurze weisse Tunika ist mit einem blauen Band um die Taille sowie über den Schultern geheftet und am Kopfausschnitt mit einem braunen Rand dekoriert. Die Füße stecken in Sandalen. Links von Christus kniet seine Mutter und berührt ihn mit der ausgestreckten Linken beinahe. Noch weiter links kommen vier Engel entweder mit verhüllten Händen oder mit Rhipidia zu Christus.

Die Stadt Voskopojë hatte einen weiten Wirkungsgrad, aus ihrem Umkreis stammten viele epirotische Künstler des 17. und 18. Jhs.¹⁰³ Zu einem der umfangreichsten Bildensembles, die aus der nachbyzantinischen Zeit erhalten sind, zählt die Freskenausstattung der Athanasioskirche (Shën Thanasit) in Voskopojë.¹⁰⁴ Die Maler Konstantin und Athanasios aus Korça stellten die Ausmalung der dreischiffigen Basilika im Oktober 1744 fertig, wie dies die auf der Südseite erhaltene griechische Inschrift bestätigt.¹⁰⁵ Die beiden Brüder sind wiederholt in Stifterinschriften von Kirchengausstattungen zwischen 1736 und 1783 in Mittel- und Südalbanien sowie auf dem Berg Athos bezeugt.¹⁰⁶ Die Wand- und Gewölbeflächen der Athanasioskirche sind vollständig mit zahlreichen Fresken bedeckt.¹⁰⁷ Christus Anapeson ist zwischen der Szene der Todeserkrankung der Theotokos und der Versammlung der Apostel auf der Westwand der Kirche dargestellt. Der mit offenen Augen auf einer Kline ruhende Christusknabe wird von zwei Nebenfiguren flankiert. Links von Christus neigt sich die Theotokos ihrem Sohn betend entgegen, von rechts tritt ein proskynierender Engel mit einem Rhipidion heran. Das Bild besitzt eine griechische Inschrift nach Gen. 49:9. Da mit dem Anapeson auch jener Christus gemeint ist, der sich im Todesschlaf befindet, könnte seine Wiedergabe zwischen dem erweiterten, acht-szenigen mariologischen Entschlafen-Zyklus auf der Westwand dahingehend motiviert sein, seine räumliche Nähe zur Komposition der Koimesis zu evozieren, da in beiden Szenen das Thema des Todesschlafs

103 Die historischen Quellen beschreiben Voskopojë als eines der wichtigsten Zentren des Balkans in ottomanischer Zeit. In der Stadt entstanden in dieser Zeit fünf Kirchen und ein Kloster. Buschhausen/Chotzoglou 2001, 32–33.

104 Koch 1989, 197; Haustein-Bartsch 1999, 229–30; Durand 2008, 19–41; Kirchhainer 2008, 59–88.

105 Durand 2008, 23–25.

106 Zur Malertätigkeit dieser beiden Brüder: Chatzidakis 1998, 157–58; Vinjau-Caca 2002, 203–16; Durand 2008, 19–20.

107 Durand 2008, 33–41.

die vordringliche Rolle spielt.¹⁰⁸ Die bildimmanente Übereinstimmung lässt darauf schliessen, dass von einer beabsichtigten Positionierung ausgegangen werden kann.¹⁰⁹

Am selben Anbringungsort und auch unter der Koimesis ist das Anapesonbild in der Marienkirche im Kloster in Ardenica (Shën Triadhë) dargestellt worden (Abb. 166).¹¹⁰

Als Maler waren hier 1744 wie in der Athanasioskirche die beiden Brüder Konstantin und Athanasios aus Korça tätig. Christus liegt wiederum auf seinem linken Ellbogen gegen rechts. Er ist in eine rote Tunika gekleidet. Hinter ihm neigt sich ihm ein Engel zu und auf der Höhe seiner Füsse kniet seine Mutter.

Ähnlich wie bei den späten Beispielen auf dem Berg Athos gelten das Malerhandbuch von Dionysios von Fournä und damit die Malereien des Protatonklosters auch für die albanische Malerei als Referenz.¹¹¹ David Selenica liess sich auf dem Berg Athos ausbilden und war ein Vertreter dieser Kunstrichtung. Ihm können Malereien auf dem Berg Athos sowie in Albanien zugewiesen werden. Was den Hintergrund und die eher einfacheren ikonographischen Ausführungen betrifft, orientieren sich die Anapesonbilder in Albanien stärker an den byzantinischen Beispielen auf dem Berg Athos. Sie übernehmen eine liturgische Funktion, fügen sich aber auch in den jeweiligen ikonographischen Kontext ein.

9.7 Fazit zum «Christus Anapeson» im Bildprogramm der Kirchen des 15.–18. Jhs.

Die Beispiele des Anapesonbildes vermehren sich ab dem 16. Jh. in der Monumentalmalerei sowie in der Ikonenkunst. In der nachbyzantinischen Epoche kommt das Anapesonbild in mehreren Regionen vor.¹¹² Auf den Ikonen tritt das Anapesonthema erst ab dem 17. Jh. auf.¹¹³ Einige der besprochenen Beispiele präsentieren einen grossen Variantenreichtum mit vielen, zumeist zusätzlich liturgischen Details und aufwendigem Hintergrund. Der Anbringungsort ist variabel. Diese Darstellungen orientieren sich stärker an ihrem unmittelbaren, liturgisch geprägten Kontext sowie am zeitgenössischen Erzählstil. Einige einfachere Anapesonbilder referenzieren dagegen auf die Darstellung im Protatonkloster (Abb. 1), welches als Modell gilt. Auffallend ist dabei, dass die Positionierung auf der Westwand unter der Koimesis konstant ist, was aber in der byzantinischen Epoche nur gelegentlich der Fall ist.¹¹⁴ Die Gebiete, in welchen das Anapesonbild in postbyzantinischer Zeit vorkommt, stehen alle mit dem Kunstzentrum des Berg Athos in engem Kontakt.



167 Kroustas, Johanneskirche. Christus Anapeson. Manuela Studer-Karten.

108 Kirchhainer 2008, 79.

109 Durand 2008, 33. Durand ist der Meinung, dass die beiden Brüder die Vorgaben zur Platzierung aus dem athonitischen Malerhandbuch hatten.

110 Koch 1989, 216–17.

111 Soria 2013, 179–94.

112 Vocotopoulos 2012, 123–34.

113 Haustein-Bartsch 1999, 245–46. Das Christus Anapesonthema erlebt vor allem im 17. und frühen 18. Jh. eine Blütezeit in der russischen Ikonenmalerei.

114 Neben dem Protaton- (Abb. 47) und dem Pantokrator Kloster (Abb. 49) auf dem Berg Athos noch in der Pantanassa (Abb. 81) in Mistra und in der Trinitätskirche in Resava (Abb. 34).

Neben der Vermittlung der grundlegenden Glaubensinhalte ist dem Bild eine hohe liturgische Aktualität eigen, was auf die Fortdauer des Ritus des *Epitaphios Threnos* bis in die heutige Zeit zurückgeführt werden kann.¹¹⁵ Deshalb bleibt das Anapesonbild in den Kirchenausschmückungen und der Ikonenmalerei des 15.–18. Jhs. beliebt und wird auch noch in moderner Zeit häufig gemalt (Abb. 167).¹¹⁶

Allein diese Tatsache zeugt von der prägnanten liturgischen Bedeutung des Bildes.

115 Alexiou 1975, 120–21; Alexiou 2002, 77. Im Laufe der Zeit wurden im Werk viele populäre Assoziationen des Themas integriert.

116 Als aktuelles Beispiel sei die Ausmalung im Kloster des Hl. Stephanos in den Meteora genannt, die am Beginn des 21. Jhs. begann. Das Anapesonbild ist im Naos in der westlichen Lünette über der Eingangstüre dargestellt und orientiert sich an den beiden Beispielen aus dem 16. Jh. der Meteora, so im Kloster der Verkörperung (1552) sowie im Varlaamkloster (1548). Etwas ausserhalb des kretischen Bergdorfes Kroustas ist in der Kirche, die dem Hl. Johannes dem Evangelisten geweiht ist (1347/48), ein Christus Anapeson dargestellt (Abb. 23, 120). In der modernen Dorfkirche ziert dasselbe Bild aus dem 20. Jh. das Tympanon über der westlichen Haupttüre des Naos (Abb. 167). Auch in der Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki gibt es ein Anapesonbild aus dem 20. Jh. In der Kirche Hagion Taxiarchon in Thessaloniki, die im 14. Jh. erbaut wurde, ist über dem Eingang zum Diakonikon ebenfalls ein Anapeson zu finden. Die Malereien wurden bei der Restaurierung in den 50er Jahren ausgeführt. In beiden Darstellungen des 20. Jhs. in Thessaloniki sitzt die Theotokos auf einem Thron und hält einen Schleier über den Kopf Christi, wie dies beispielsweise im 16. Jh. im Megalo Meteoro (1552) vorkommt (Abb. 162). Die Liste der Beispiele könnten noch beliebig erweitert werden.

10 «Christus Anapeson»: Fazit

Für die spätbyzantinische Epoche ist charakteristisch, dass die Kirchenausschmückungen liturgischen Systematisierungsprinzipien unterliegen, und dass an verschiedenen Programmelementen die Abhängigkeit vom im Kirchenraum stattfindenden Ritus festgestellt werden kann. Die liturgischen Texte vermögen nicht nur, die bestehenden Bilder zu modifizieren, sondern auch neue zu generieren. Zu diesen Neuschöpfungen gehört zu Beginn des 14. Jhs. auch der Christus Anapeson, den die vorliegende Arbeit analysiert.

Das Bildprogramm dient in erster Linie der Veranschaulichung dessen, was in der Liturgie oder in den jeweiligen Festtagsoffizien mittels Sprache evoziert wird. Folglich regten insbesondere die Bilder, die durch ihre polyvalenten Aussagen eine vielschichtige, symbolische Bedeutungsebene eröffnen konnten, die synästhetische Erfahrung der Teilnehmer an.

10.1 Interdependenz mit dem liturgischen Text und Relevanz für die Liturgie

Auf Basis der zahlreichen Schriften werden in den liturgischen Kommentaren zur Fastenzeit die Prophezeiung des Jakob (Gen. 49:9) sowie der Psalm 120(121):4 bzw. die Metapher des Schlafes für den vorübergehenden Tod, das Erwachen und die Auferstehung thematisiert. Beide Textstellen liegen dem Anapesonbild zugrunde und werden mehrmals während der Liturgie repetiert. Der Genesisvers gehört dem *Megas Hesperinos* (dem Grossen Vesperoffizium) des Palmsonntags an, der die Offizien zur Passion einleitet. Bei der Liturgie der Proskomide wird während der Vorbereitung des konsekrierten Brotes das 18. Kathisma rezitiert, darunter auch der Psalm 120(121). Ebenfalls während der Gottesdienste am Karfreitag und am Karsamstag werden die Genesisstelle 49:9 wie auch der Psalm 120(121) intoniert. Konkret wird auf die Genesispassage im Morgengottesdienst des Karsamstags in der ersten Stasis verwiesen, die erst am Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jhs. in die Liturgie integriert wird. Das simultane Auftauchen des Anapesonbildes dürfte kaum ein Zufall sein. Da die Textstelle mit verschiedenen weiteren Zitaten gekoppelt ist, ermöglicht das Bild diverse Assoziationen, die die Inkarnation, die Auferstehung und das Heil umschreiben.

Das Anapesonbild, welches die Inkarnation wie auch die Passion vergegenwärtigt, steht in direkter Verbindung mit dem Offizium *Kanon Threnodes*, dem Klagegesang der Gottesmutter an der Karfreitagsvesper (*Apodeipnon*), der wahrscheinlich mit dem Kanon des Simeon Metaphrastes identisch ist. Der feierliche Einzug mit dem Epitaphios erfolgt am Karsamstag und wird mit der eigentlichen Begräbnisklage kombiniert. Die gesamte Zeremonie des *Epitaphios Threnos*, die auf Visualität und Interaktion ausgelegt ist, intendiert die Partizipation der Gläubigen. Die Trauer der Muttergottes ist in den Kontext der universalen Lamentation des Menschen gesetzt. Es kann angenommen werden, dass der Ursprung des Ritus auf dem Berg Athos liegt, und dass der liturgische Gebrauch des Epitaphios den zeitgenössischen athonitischen Praktiken entsprach. Die Einwirkung der liturgischen Kommentare, die sich mit den zeitgenössischen Doktrinen befassten, schuf einen sakramentalen Realismus. Unter den Diataxis ist insbesondere das detaillierte Werk des Philotheos Kokkinos hervorzuheben. Nachdem der ehemalige Hegoumenos des Klosters Lavra 1354 Patriarch von Konstantinopel wurde, gewann seine Diataxis an Prestige und Verbindlichkeit. Die Übersetzungen und die hesychastische Doktrin garantierten eine weite Verbreitung der Texte, welche mit jener der Bilder korreliert.

Die Bildlegenden, die vor allem auf Gen. 49:9 basieren, beweisen, dass die Darstellung nicht nur eine reine Visualisierung der Liturgie ist, sondern dass der Christus Anapeson in das liturgische Geschehen integriert wird. Bei einigen Beispielen wird die Inschrift sogar gemäss dem liturgischen Text modifiziert. Eine Voraussetzung für die Liturgisierung des Bildes ist in der zeitgenössischen Vorstellung einer funktionalen Analogie von Bild und liturgischem Ritus zu suchen.

10.2 Entstehung des Bildes

Christus Emmanuel liegt ausgestreckt auf einem mit kostbarem Stoff bezogenen Lager und stützt seinen Kopf in die Rechte und seltener in die Linke. Nicht nur die Frage nach einem Prototyp, sondern auch jene nach der Herausbildung der Ikonographie ist komplex, da rituell-liturgische, ikonographische und morphologische Aspekte bei der Festigung des Bildmotivs entscheidend sind.

Bei der Generierung des Anapesonthemas wurde ein Christustypus adaptiert, dem aus einer eigentlichen Bildkontextualisierung die Inkarnation bereits immanent war. Die Ausbildung des Themas profitierte von einem vertrauten, wiedererkennbaren Bildformular. Die Ikonen der Theotokos mit dem Kind vom 11. bis zum 14. Jh., auf denen sich dieser Bildtypus wohl entwickelt hat, zeigen reziproke Bezüge zur Bildformel des Anapesons. Zeitgenössische, theologische Dispute spielten dabei eine grosse Rolle, da diese Blickrichtung, Armhaltung und Liegeposition beeinflussten, die später bei der Darstellung des Anapesons übernommen wurden. Die liegende, auf den Ellbogen gestützte Haltung war ein in der Kunst bereits bekannter Typus, um jemanden schlafend zu charakterisieren. Deswegen kann beispielsweise Jakob während seines Traumes als motivischer Vorläufer des Anapesonbildes bezeichnet werden. Die Wirksamkeit des Bildes beruht, im Unterschied zum Text, auf seinen mimetischen Eigenschaften, sowie der Eindeutigkeit, Anschaulichkeit und der darin begründeten Affizierungspotenz. Während des Rituals werden diverse Texte intoniert, die der Rezipient eindeutig mit dem Bild in Verbindung zu setzen vermag.

Da das Anapesonbild an keinen Anbringungsort im Kirchenraum gebunden ist, gelingt es ihm, je nach Positionierung verschiedene Anforderungen zu bewältigen. Daraus resultieren eine Komplexität und Mehrdeutigkeit des Bildes im Sinne einer Lesbarkeit auf mehreren Ebenen.

10.3 Ikonographische Untersuchung des Anapesonbildes

Analysiert wurden alle momentan bekannten Christus Anapesondarstellungen aus dem 14. und 15. Jh.: Es handelt sich um 38 Beispiele in der Monumentalkunst, zwei in Manuskripten (Abb. 13, 31), zwei auf Stoffen (Abb. 3, 28) und einer Darstellung auf einem Steinrelief (Abb. 155). Die ikonographische Untersuchung hat gezeigt, dass der Typus von Christus praktisch nie verändert wird. In den häufigsten Fällen ist Christus jugendlich und immer im selben Gewand dargestellt, das seine in den Texten genannten königlichen und priesterlichen Eigenschaften unterstreicht. Die Matratze, auf der er liegt und die den *labis* nachahmt, fehlt äusserst selten. Während die Darstellung Christi konstant bleibt, variieren die Begleitfiguren und deren Attribute. Die Anwesenheit der Theotokos verstärkt die dem Anapesonbild immanente Passionsymbolik und verweist gleichzeitig auf die Inkarnation. Zudem schlägt sie eine Brücke zwischen den Verheissungen des Alten Testaments und der Vollendung im Neuen Testament. Die Engel tragen, wenn sie die Rhipidia präsentieren, zu einem sakramentalen Realismus bei, und wenn sie die Passionsinstrumente halten, verweisen sie auf die Leidensgeschichte Christi.

10.4 Das Potential des Bildes

Das enigmatische Anapesonbild vermittelt eine stärkere symbolische und auch mystagogische Komponente in Bezug auf den Erlösertod und die Auferstehung als die Darstellungen der Gottesmutter mit dem Christusknaben. Christus Anapeson wird bewusst eingesetzt, da der Bildtypus mit seinen komplexen Implikationen und seinen dezidierten Bezügen zu liturgischen

Texten viel Platz für Interpretationen in Verbindung zur Inkarnation und der Auferstehung zulässt.

Die beiden Aspekte sind stets implizit angesprochen, wobei die Gewichtung mittels der Begleitfiguren, der Attribute und des Anbringungsortes variiert. Das Bild demonstriert gegenüber dem Text vielfältigere Perspektiven.

Das Anapesonbild erfährt gerade wegen seinen unterschiedlichen Bedeutungsebenen sinnkonstruierende Kontextualisierungen. Es fügt sich in mariologische Zyklen wie in den Passionszyklus ein.

10.4.1 Bezug zur Theotokos

Die trauernde Mutter, wie sie insbesondere im *Epitaphios Threnos* agiert, wird vor allem in den Kompositionen des Vatopediklosters (1311/12, Abb. 12) und des Hilandarklosters (1321, Abb. 48) auf dem Berg Athos sowie in der Miniatur auf dem fol. 12' des Manuskripts Stavronikita 45 (Beginn 14. Jh., Abb. 13) in den Mittelpunkt gestellt. Die Theotokos sitzt jeweils hinter ihrem Sohn und hält diesen in ihrem Schoss in einer innigen Umarmung. Durch die physische Nähe der beiden Protagonisten und den sichtlichen Kummer der Theotokos sind die Inkarnation und deren Verbindung zum Tod akzentuiert.

In der Omorphi Ekklesia in Athen (Beginn 14. Jh., Abb. 22), in welcher die Muttergottes ausnahmsweise zusammen mit Christus in einer Aureole erscheint, wurde die Inkarnation sowie die doppelte Natur Christi besonders betont. In der Transfigurationskirche in Zrze (1368/69, Abb. 24), in der Erzengelkirche in Lesnovo (1349, Abb. 21) sowie auf dem Epigonation im Kloster Patmos (Ende 14. Jh., Abb. 28) hält die Theotokos einen liturgischen Fächer. Diese Darstellungen gehen Hand in Hand mit der wachsenden Bedeutung der opfernden und trauernden Mutter, die nun im Zentrum steht und auch in den liturgischen Texten stärker diskutiert wird.

In einigen Bildprogrammen können weitere besondere Bezüge zwischen dem Anapesonbild und dem mariologischen Zyklus festgestellt werden. Meistens wird dabei auf die Inkarnation verwiesen. So betont beispielsweise das symbolische Programm des Diakonikons in der Peribleptoskirche in Mistra die Menschwerdung Christi (drittes Viertel 14. Jh., Abb. 73).

10.4.2 Bezug zur Leidensgeschichte Christi

Aufgrund des *Epitaphios Threnos* ist für die Kontextualisierung des Anapesonbildes vorwiegend der Zyklus der Leidensgeschichte Christi relevant. Obschon in den byzantinischen Quellen unterstrichen wird, dass die Liturgie das gesamte Leben Christi umfasst, wird der Fokus auf die Passion und die Auferstehung gelegt. Parallel zur Liturgie erhöht sich nicht nur die Anzahl der Passionsszenen, sondern diese Szenen werden auch mit vielen narrativen und symbolischen Details ausgeschmückt und dadurch dramatisiert. So kommt die Episode des bittenden Josef von Arimathäa zu Beginn des 14. Jhs. im Protatonkloster auf dem Berg Athos zum ersten Mal vor. Es ist auffallend, dass die Integration dieser Begebenheit in den Zyklus etwa zeitgleich wie die Förderung des *Epitaphios Threnos*-Ritus auf dem Berg Athos erfolgte – wenn man bedenkt, dass das Grabtuch, mit welchem Josef von Arimathäa den Leichnam Christi umhüllte mit dem *Epitaphios* identisch ist. Auf Josef wird im Ritus des *Epitaphios Threnos* mit dem Troparion *Oh edler Josef* prominent Bezug genommen.

Der Christus Anapeson ist auf der Vorderseite des Grossen Sakkos zur Darstellung gekommen (1414–1417, Abb. 3). Die Positionierung des Bildes ist wohlüberlegt, denn es befindet sich zwischen den beiden Protagonisten der Verkündigung und direkt oberhalb der Kreuzigung. Der ikonographische Kontext reflektiert die wesentlichen dem Anapeson immanenten Konnotationen und verknüpft die Geburt bzw. die Inkarnation mit der Passion. Darüber hinaus wird die Bedeutungsebene der Auferstehung akzentuiert. Auf der Vorderseite des Stoffes wird ausserdem der Anapeson in eine programmatische Beziehung zum *Epitaphios* gesetzt. Damit

ist der Zusammenhang der beiden Bilder bzw. deren Bedeutung während des Ritus geklärt. Der Sakkos wird vom Zelebranten explizit während der Passionszeremonie getragen, was sich anhand seines Bildprogramms erschliessen lässt. Da das organisierte Programm die wichtigsten Aussagen des Heils und der Osterwoche resümiert, wird der Träger des Sakkos zum lebenden Symbol Christi während der Liturgie.

Des Weiteren lässt sich in einigen Kirchenprogrammen der Ritus des *Epitaphios Threnos* konkret fassen, so etwa im Narthex der Transfigurationskirche in Zrze (1368/69, Abb. 56). Auch in der Johanneskirche in Serres (Mitte 14. Jh., Abb. 69) sowie in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (erste Hälfte 14. Jh., Abb. 44, 98) ist das jeweilige Bildprogramm nach dem Ritus konzipiert.

Beim Anapesonbild handelt es sich nicht um eine narrative Wiedergabe des Todes Christi, sondern die Darstellung setzt sich allegorisch und theologisch mit diesem auseinander. Das Problem, wie der auferstandene Körper darzustellen ist, ist beim Anapesonbild gelöst. Im Unterschied beispielsweise zur Szene der Frauen am Grabe, die gerade durch die Abwesenheit des Körpers geprägt ist, steht der Christusknabe beim Anapesonbild im Mittelpunkt und gibt Inhalte zur Inkarnation und der Passion sowie zum auferstandenen Christus wieder. Ein Charakteristikum des Bildes ist der präzise Ausdruck der theologischen Brisanz.

10.5 Bezug zwischen Situierung im Raum und Bedeutungsebenen

Auch hinsichtlich der Verortung des Bildes erweist sich die Liturgie als programmprägender Faktor.

Das Anapesonbild verfügt über eine enorme Aktualität in Bezug auf das liturgische Geschehen, wobei es je nach Architekturform des Kirchenraumes und der Bildtradition Modifikationen erfährt. Die Szene akzentuiert unterschiedliche Bedeutungsebenen, je nachdem ob sie im Narthex, über einem Durchgang oder im Bema angebracht wird. Zu betonen ist, dass sich das Bild in allen programmatischen Ebenen einzufragen vermag. Eine der wichtigsten Erkenntnisse ist, dass es sich beim Anapesonbild nicht nur um ein isoliertes Anbetungsbild handelt, sondern vielmehr um ein polyvalentes, komplexes Motiv. Das Bild speichert Inhalte, die nicht von allen Betrachtern gleich rezipiert werden.

Türdurchgänge oder der Bogen des Bemas werden häufig mit Motiven mit Schutzfunktion gekennzeichnet. Da der Anapeson an beiden Anbringungsorten, über den Türen sowie an der Apsisstirnseite, auffallend häufig vorkommt, handelt es sich eindeutig um ein apotropäisches Motiv.

Die Platzierung auf dem Apsisbogen etabliert sich für die meisten der achtzehn kretischen Kirchen, in denen ein Anapeson vorkommt. Die Apsisstirnseite wird in den einräumigen Kirchen zu einem wichtigen Fokus.

Einige Anbringungsorte stehen in Verbindung zum Rituellen. Insbesondere bleibt beim *Epitaphios Threnos* der formale Zusammenhang mit dem Haupteingang gewahrt, über welchem der Anapeson oft platziert wurde. An den relevanten Stationen wurden die Texte verlesen, die den Gläubigen das Bild verständlich machten. Der Anapeson erscheint im Narthex über der Tür, die in den Naos führt, so in der Erzengelkirche in Lesnovo (Abb. 38) und in der Panagia in Kalamoti (Abb. 64). Im Vatopedikloster ist der Anapeson auch im Narthex, aber direkt über der Ausgangstüre platziert (Abb. 12). Der Gläubige bittet beim Durchschreiten der Türe um die Fürsprache der Theotokos und des Patrons. Bilder mit einer expliziten Schutzfunktion hatten über Durchgängen Konjunktur, gerade zwischen dem Narthex und Naos. Dies lässt sich daraus erklären, dass die Vorhallen Orte der täglichen Kommemoration und Fürbitte um Seelenheil waren. Der funerale Gebrauch ist dem Narthex immanent, die Grabriten finden hier statt, den Verstorbenen wird hier gedacht.

In der Transfigurationskirche in Zarzma (Abb. 87, 88) sowie in der Koimesiskirche in Martvili (Abb. 16, 89) ersetzt der Anapeson den Melismos in der Apsis zwischen den Kirchen-

väter. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Anapesonbild hier die Idee des Opfers in Verbindung mit der Auferstehung und der Erlösung stärker und symbolischer übernehmen sollte. Die Platzierung in der Apsis unterstützt die eucharistische Bedeutung des Bildes. In der Nähe des Bemas erscheint der Anapeson zudem im Kloster in Hilandar (1321) sowie in der Niketaskirche in Čučer (1322, Abb. 5).

Die Mystagogie überträgt die Symbolik der Handlungen, die der Kreuzigung und dem Begräbnis Christi vorausgehen, insbesondere auf die Vorbereitungsriten der Anaphora, nämlich auf die Prozession von Brot und Wein und deren Darbringung auf dem Altar. Dieser konkrete Moment ist in der Petrus- und Pauluskirche in Berende (erste Hälfte 14. Jh., Abb. 44, 99) sowie in der Panagia in Lampini (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102), in welchen der Anapeson in der Nähe der Prothesis dargestellt ist, vergegenwärtigt. Die Proskomide wird von biblischen Versen begleitet, die den leidenden Christus als Opferlamm (Jes. 53:7) und die Passion nach Johannes (Joh. 19:34–35) zitieren. Der Christus Anapeson vermag diesen leidenden Christus wiederzugeben und verweist gleichzeitig auf die Ruhe nach dem Tod.

Die Anpassung des letzten Satzes des Cherubikos Hymnos, der Christus als Opfer und Opfernder bestimmt, wird ab dem Beginn des 14. Jhs. mit dem Anapeson symbolisch verarbeitet. Der Cherubikos Hymnos bildet den theatralischen Höhepunkt des Grossen Einzugs, an dessen Ende die Gaben auf den Altar gelegt werden.

Betreffend die Platzierung des Anapesons im Kirchenraum kann resümiert werden, dass die topographischen Modifikationen dem Anapesonbild seine eigentliche Aktualität in Bezug auf das liturgische Geschehen verleihen. Je nach Anbringungsort kann das Bild eine andere Funktion übernehmen und eine unterschiedlich gewichtete Aussageintention haben – was das Potential des Themas aufzeigt. Wichtiger als eine Platzierungsgewohnheit ist die sinnkonstituierende Kontextualisierung des Bildes. Die Integration in eine ikonographische Umgebung oder die Koppelung an ein anderes Bild provozierte selbstverständlich häufig einen bestimmten Anbringungsort. Das komplexe Beziehungssystem belässt den Betrachter nicht nur im Dialog mit einem einzelnen Bild, sondern integriert diesen in den relational aufgebauten, von der ausführlichen theologischen Diskussion bestimmten Raumkontext.

10.6 Zeugnis für die Orthodoxie

Im 14. Jh. gab es eine regelrechte Schenkungswelle einer beträchtlichen Anzahl von Aëres-Epithaphioi an athonitische Klöster, an das Erzbistum Ohrid und an weitere hochrangige Geistliche oder weltliche Persönlichkeiten.¹ Dies war kaum ein Zufall: Man kann vermuten, dass diese mit der Ablehnung der Union von Lyon (1274) und der damit verbundenen Notwendigkeit zusammenhing, den orthodoxen Charakter der byzantinischen Kirche zu bekräftigen.²

Auch das Anapesonbild steht dank der Verbindung zum Ritus des *Epitaphios Threnos* gleichsam als Symbol für die Orthodoxie, wie dies in einigen Bildprogrammen nachvollziehbar ist. Dies ist insbesondere der Fall, wenn noch weitere Darstellungen im Programm in diese Richtung weisen. Man war darauf bedacht, die Richtigkeit der Orthodoxie klar zu manifestieren.

In der Omorphi Ekklesia (Abb. 22) unter fränkischer Regierung sowie in der Panagia in Kalamoti auf Chios unter der Herrschaft von Genua motivieren die historischen Begebenheiten die Wahl des Anapesonbildes als Szene, die aufgrund ihrer Verbindung zum *Epitaphios Threnos* unmissverständlich Zeugnis für die Orthodoxie ablegen kann (Abb. 32). Dieser Zusammenhang ist auch in den kretischen Kirchen unter der Lateinerherrschaft dank der Intervention des Patriarchen Philotheos Kokkinos im Kontext der Unionsversuche mit Konstantinopel gesichert.

1 Zu den Beispielen: Boycheva 2017, 202–17.

2 Cormack 2006, 116–20; Boycheva 2017, 218. Zum historischen Kontext des Konzils: Nicol 1994, 72–106.

10.7 Zusammenhang zwischen Patronat und Anapeson

Zum Verhältnis zwischen Auftraggeberinitiative, theologischer Bedeutung und künstlerischer Konzeption kann gesagt werden, dass das Anapesonbild die orthodoxe Zugehörigkeit der Stifter reflektiert. Zudem eignet es sich als Schutzbild, wie dies die Anbringungsorte beweisen. Es verspricht die Auferstehung und das Heil, weswegen es gelegentlich klarer mit einem eschatologischen Charakter ausgestattet wird: Es erscheint beispielsweise in der Nähe des Jüngsten Gerichts. Das Anapesonbild entspricht dem Wunsch, den Kult real und unmittelbar zu erleben. Dem Bild ist eine Trauerrhetorik immanent, in welche die verstorbenen Stifter und Familienangehörige integriert werden konnten. Die Kommemorationsen für Lebende und Verstorbene, die im Cherubikos Hymnos während des Einzugs der Gaben genannt werden, unterstützen diese These. Des Weiteren verweisen die Porträts der Herrscher auf der Vorderseite des Grossen Sakkos, der die mystagogische Symbolik des Grossen Einzugs reflektiert, auf die Integration der Stifter im Ritus. Der Psalm 120(121):4, der unter anderem der Anapesondarstellung zugrunde liegt, wird zudem bei den Bestattungsriten insbesondere im monastischen Kontext zitiert. Die Begräbnisse fanden in der Vorhalle statt. Damit steht die Anapesondarstellung im Narthex in engem Zusammenhang mit den Stiftern, die beispielsweise in der Panagia in Kalamoti (Abb. 64) in unmittelbarer Nähe zum Anapeson erscheinen. Die ungewöhnliche Liegeposition Christi in der Trinitätskirche in Resava (Abb. 30) wurde durch die – somit mögliche – Nähe zum Stifter Stefan Lazarević bestimmt. Der Bezug zwischen dem Stifterbild und dem Anapesonthema wird unterstrichen. Auch in der Pantanassa in Mistra wurde nachgewiesen, dass die Westempore, auf deren Wand der Anapeson (Abb. 80, 81) dargestellt ist und deren Kuppel eine Stifterinschrift aufzeigt, den Stiftern vorbehalten war.

Den Auftraggebern ist die Kenntnis der zeitgenössischen, liturgischen Tendenzen gemeinsam, die die kontextualisierte und symbolische Darstellung des Anapesonbildes voraussetzt. So konnte auch in mehreren Gebieten das Auftauchen bzw. die Verbreitung des Anapesonbildes mit der zeitnahen Übersetzung der aktuellen, liturgischen Texte in die lokale Sprache verknüpft werden. Die Verantwortlichen für die Konzipierung des Bildprogramms waren die Priester, die zusammen mit den Auftraggebern, die Laien waren, die Interessen, Anliegen und Wünsche im Bildprogramm umgesetzt haben.

10.8 Abschliessende Bemerkungen und Ausblick

Der liegende Christusknabe avancierte zum Typus für die Verbildlichung der Vorhersage seines Leidens. Dieser impliziert komplexe Aspekte wie die Vollendung der alttestamentlichen Prophezeiungen, die Rolle der Muttergottes im Heilsplan sowie die Beziehung zwischen Inkarnation und Passion. Wie die unterschiedlichen Texte pointiert auch das enigmatische Anapesonbild die Antithesen wie Leben und Tod, Gott und Mensch sowie Mensch und Natur, die den zeitgenössischen Auffassungen entsprechen. Mit der Visualisierung zentraler Inhalte der Liturgie gewann das Bild im liturgischen Raum an Relevanz und konnte unterschiedliche Zeitebenen verschränken und überlagern.

Der Anapeson ist eine äusserst polyvalente, komplexe Komposition mit einem grossen Potential im Sinn einer Lesbarkeit auf mehreren Ebenen. Die inhaltliche Aufladung beruht weitgehend auf dem kontextuellen Bezugssystem, das zum einen durch die Verortung des Bildes im Kirchenraum und zum anderen durch verschiedene Bildzyklen aber auch Einzelbilder zustande kommt.

Zu Beginn des 14. Jhs. wird auf dem Berg Athos, am Ursprungsort des *Epitaphios Threnos*-Ritus, ein neues Bild generiert, das einerseits dank der Verbindung zum Ritus ein hohe Aktualität und liturgische Realität ausstrahlt, und andererseits mittels der Adaption von wiedererkennbaren, traditionellen Bildformularen von zahlreichen sinngebenden Querverweisen

profitiert. Die Bildrhetorik bleibt eindeutig an liturgischen Texten orientiert. Das Bild verdankt seine Komplexität den Bedürfnissen der jeweiligen Auftraggeber, die den aktuellen Ritus und ihre orthodoxe Zugehörigkeit damit visualisieren wollten.

Konjunktur hat das Bild insbesondere im 14. Jh., es bleibt aber in den Kirchenausschmückungen und der Ikonenmalerei des 15.–18. Jhs. beliebt und wird auch in moderner Zeit noch häufig gemalt.

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf dem Anapesonbild, weil es sich nicht um eine narrative Darstellung des Todes Christi handelt, sondern vielmehr um einen liturgischen Kommentar, der den dramatischen Höhepunkt des Passionsritus umschreibt und gleichzeitig die Koppelung an die Inkarnation garantiert. Die Entschlüsselung der Szene war nur möglich mittels Untersuchung der ihr zugrunde liegenden Texte, der liturgischen Quellen, der damit zusammenhängenden Riten, der verwandten Ikonographien sowie der Bildverortung und Kontextualisierung. Die daraus resultierenden Ergebnisse führten zu wichtigen Erkenntnissen, die das Bildprogramm in paläologischer Zeit sowie den Zusammenhang zwischen Patronat und Darstellung betreffen. Da die Bilder den Raum in eine Bühne für performative oder sogar transformative Erfahrungen verwandeln, geht die Wahrnehmung der Teilnehmer weit über das duale System von Bild und liturgischem Text hinaus. Vielmehr wird der Ritus multisensorisch erlebt, wofür die Bilder – besonders was die Immersion der Teilnehmer betrifft – ein wichtiges Fundament bilden.

11 Anhang

11.1 Liste der behandelten Beispiele

11.1.1 Liste der Monumente: Ende 13. Jh. – Mitte 15. Jh.

- Berg Athos, Karyes, Kloster Protaton (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 1, 47).
- Kreta, Hagios Georgios Galatas, Hagia Trias (Beginn 14. Jh., Abb. 100, 101).
- Kreta, Lampini, Hagios Basileios, Panagiakirche (erstes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 102, Plan 10).
- Athen, Omorphi Ekklesia (Beginn 14. Jh., Abb. 22, 46, 59).
- Berg Athos, Kloster Vatopedi (1311/12, Abb. 12).
- Chios, Kalamoti, Panagia Agrelopou (kurz vor 1320, Abb. 32, 60–68, Plan 4).
- Berg Athos, Kloster Hilandar (1321, Abb. 48).
- Čučer, Sveti Niketas (um 1322, Abb. 5, 36, 50, Plan 1).
- Jerusalem, Heiligkreuzkirche (erste Hälfte 14. Jh., Abb. 40, 82).
- Berende, Petrus- und Pauluskirche (erste Hälfte 14. Jh., Abb. 44, 98, 99).
- Kreta, Chalepa, Hagia Marina (1330–1350, Abb. 103–105).
- Kreta, Koutsouras, Hagios Antonios (um 1340, Abb. 106–09, Plan 11).
- Kreta, Prodromi, Panteleimonkirche (zweites Viertel 14. Jh., Abb. 39, 111–13).
- Kreta, Prodromi, Pauluskirche (Mitte 14. Jh., Abb. 114–19, Plan 12).
- Serres, Johanneskirche (um die Mitte 14. Jh., Abb. 26, 41, 69, 70, Plan 5).
- Kreta, Kroustas, Johannes der Evangelist (1347/48, Abb. 23, 33, 120–23, Plan 13).
- Lesnovo, Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel (1349, Abb. 21, 38, 51–55, Plan 2).
- Zarzma, Verklärungskirche (Mitte 14. Jh., Abb. 4, 83–88, Plan 9).
- Kreta, Ziros, Hagios Nikolaos (Mitte des 14. Jh., Abb. 124–27, Plan 14).
- Kreta, Malles, Hagios Georgios (Mitte 14. Jh., Abb. 128–32, Plan 15).
- Kreta, Kato Rouma, Panagia (Mitte 14. Jh., Abb. 133–34, Plan 16).
- Kreta, Hagia Irini, Soterkirche (1357/58, Abb. 25, 135–37).
- Martvili, Koimesiskirche (zweite Hälfte 14. Jh., Abb. 16, 89).
- Berg Athos, Kloster Pantokrator (1360–1370, Abb. 49).
- Zrze, Verklärungskirche (1368/69, Abb. 24, 56).
- Mistra, Peribleptoskirche (drittes Viertel 14. Jh., Abb. 27, 71–73, Plan 6).
- Kreta, Malles, Panagia Mesochoritissa (achtes Jahrzehnt 14. Jh., Abb. 138–39, 138, Plan 17).
- Achragias, Kirche des Hl. Nikolaos (letztes Viertel 14. Jh., Abb. 74–78, Plan 7).
- Ts'alenjikha, Erlöserkirche (1384–1396, Abb. 90–94).
- Kreta, Drys, Hagios Prokopios (Ende 14. Jh., Abb. 140–41).
- Kreta, Kefali, Hagios Athanasios (1393, Abb. 142).
- Kreta, Sklavopoula, Panagia (Ende 14. Jh., Abb. 143–45).
- Kreta, Stavrochori, Hagios Georgios (Ende 14. Jh., Abb. 146–49, Plan 18).
- Kreta, Vouvas, Hagia Paraskevi (Ende 14. Jh., Abb. 45, 147–49).
- Kreta, Melampes, Hagios Georgios (Beginn 15. Jh., Abb. 42, 153–54).
- Resava, Kloster Manasija, Trinitätskirche (1407–1418, Abb. 30, 34, 57, 58, Plan 3).
- Nabachtevi, Muttergotteskirche (1412–1431, Abb. 43, 95–97).
- Mistra, Pantanassa (1428, Abb. 79–81, Plan 8).

11.1.2 Manuskripte

- Berg Athos, Stavronikita 45 Tetraevangelium, fol. 12^r (Beginn 14. Jh., Abb. 13).

- München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Slavicus 4 (Cod. Slav. 4), fol. 98^r, sog. Serbischer Psalter (letztes Viertel 14. Jh., Abb. 29, 31).

11.1.3 Episkopale Stoffe

- Epigonation im Kloster Patmos, Hl. Johannes der Theologe (Ende 14. Jh., Abb. 28).
- Moskau, Kremlin Armoury (ex. Coll. Synodal Sacristy), Grosser Sakkos des Photios (1414–1417, Abb. 3).

11.1.4 Objekt

- Steinrelief, Moskau, Staatliches Historisches Museum (Inv.-Nr. 53151) (um 1400, Abb. 155).

11.1.5 Ikonostasis

- Bobochevo, Demetrioskirche (1488, Abb. 156).

11.1.6 Liste der behandelten Monumente aus dem 16.–18. Jh.

- Bălinești, Nikolaoskirche (vor 1499).
- Leshnicē e Sipërme, Sarandë, Georgskirche (1524).
- Humor, Kirche der Koimesis (1535).
- Vatra Moldoviței, Kloster (1536).
- Berg Athos, Parekklesion des Johannes des Evangelisten im Kellion des Hl. Prokopios, Vatopedi (1537).
- Stănești, Friedhofskirche der Familie Buzești (1537).
- Berg Athos, Koutloumousios (1539/40).
- Berg Athos, Kellion der Koimesis, Hilandar (1541).
- Arbore, Kirche der Enthauptung des Johannes des Täufers (1541).
- Cozia, Hospiz, Kirche des Petrus und Paulus (1543).
- Berg Athos, Xenophontos (1544).
- Berg Athos, Stavronikita (1545/46).
- Meteora, Varlaamkloster (1548).
- Meteora, Kloster der Verklärung, Megalo Meteoro (1552).
- Berg Athos, Dochiariou (1567/68).
- Epirus, Verklärungskirche, Veltsista (1568).
- Berg Athos, Iviron (1577).
- Berat, Blachernakirche (1578, Abb. 163).
- Matani, Tskhrakara (16. Jh., Abb. 159).
- Kloster in Dragomirna (1608).
- Roman, Erzbischöfliche Kapelle der Hl. Paraskevi (zweite Hälfte 16. Jh.).
- Nesebür, Stefanskirche (Ende 16. Jh., Abb. 161).
- Plekitis, Panagia Faneromeni (1666, Abb. 162).
- Cetățuia, Kloster (1668).
- Mtskheta, Svetischovelikathedrale (17. Jh., Abb. 160).
- Berg Athos, Karyes, Kapelle des Timios Prodromos (Beginn 18. Jh., Abb. 157).
- Govora, Klosterkirche (1711).

- Voskopojë (Moschopolis), Nikolaoskirche (Kisha e Shën Kollit) (1726, Abb. 165).
- Voskopojë (Moschopolis), Athanasioskirche (Shën Thanasit) (1744).
- Ardenica, Marienkirche (Shën Triadhë) (1744, Abb. 166).
- Kastoria, Johanneskirche (Mitte 18. Jh., Abb. 164).
- Berg Athos, Philotheou (1752).
- Berg Athos, Hilandar, Kirche des Hl. Sava (1779).
- Berg Athos, Xiropotamou (1783).
- Berg Athos, Hilandar, Exonarthex (Anfang 19. Jh., Abb. 158).

11.2 Abkürzungen

AB: Art Bulletin

AΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον

AJAD: American Journal of Arts and Design

AnatSt: Anatolian Studies

Anz.Österr.Akad.Wiss.: Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften

ArtStudies: Art Studies Quarterly

BBulg: Byzantinobulgarica

BCH: Bulletin de correspondance hellénique

BK: Bedi Kartlisa

ByzF: Byzantinische Forschungen

ByzSt: Byzantine Studies

BZ: Byzantinische Zeitschrift

CahArch: Cahiers archéologiques

CorsiRAV: Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina

ΔΧΑΕ: Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας

DOP: Dumbarton Oaks Papers

EEBS: Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon

Eur.J.Sci.Theol.: European Journal of Science and Theology

GOrThR: The Greek Orthodox Theological Review

FMSt: Frühmittelalterliche Studien

GreekRomanByzStud: Greek, Roman, and Byzantine Studies

HAM: Hortus artium medievalium

HdA: Handbuch der Altertumswissenschaft

JbAChr: Jahrbuch für Antike und Christentum

JHS: The Journal of Hellenic Studies

JÖB: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

J.Cult.Herit.: Journal of Cultural Heritage

J.Soc.Archit.Hist.: Journal of the Society of Architectural Historians

LCI: Kirschbaum, Engelbert/Braunfelds, Wolfgang (Hgg.): Lexikon der Christlichen Ikonographie 1–7, Rom/Freiburg/Basel 1968–1976

LThK: Lexikon für Theologie und Kirche

M.Bulg.Archäolog.Ges.: Mitteilungen der Bulgarischen Archäologischen Gesellschaft

Mon.h. Kunstwiss.: Monatshefte für Kunstwissenschaft

OBC: Orientalia Biblica et Christiana

OC: Orientalia Christiana

ODB: Kazhdan, Alexander Petrovich/Talbot, Alice-Mary (Hgg.): The Oxford Dictionary of Byzantium 1–3, Washington 1991.

OrChrAn: Orientalia Christiana

OrChrP: Orientalia Christiana periodica

OstkSt: Ostkirchliche Studien

PG: Migne, Jacques-Paul (Hg.): *Patrologiae cursus completus, Series graeca* 1–161, Paris 1857–1866.

PLP: Trapp, Ernst (Hg.): *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* 1–12, Wien 1976–1996

RA: *Revue archéologique*

RAC: *Reallexikon für Antike und Christentum*

RBK: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*

REB: *Revue des études byzantines*

SC: *Sources chrétiennes*

SJAHSS: *Scholars Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*

Stud. Iconogr.: *Studies in Iconography*

SVTQ: *St. Vladimir's Theological Quarterly*

TM: *Tavaux et Mémoires*

ZbLikUmět: *Zbornik za likovne umětnosti Matice srpske*

ZRVI: *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*

11.3 Literatur

- Abuladze, Ilia: Basil of Zarzma: «Tskhovrebai da mokalakobai ghmert netarisa mamisa chuenisa serapionisi», in: *Dzveli kartuli agiograpiuli lit'erat'uris dzeglebi 1*, Tbilisi 1963.
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali: «Hagios Georgios Diasoritis», in: Chatzidakis, Manolis (Hg.): *Naxos, Byzantine Art in Greece*, Athen 1989, 66–79.
- Adler, William: «On the Priesthood of Jesus», in: Burke, Tony/Landau, Brent (Hgg.): *New Testament Apocrypha: More Noncanonical Scriptures*, Grand Rapids 2016, 69–108.
- Adontz, Nicholas: «Tornik le Moine», in: *Byzantion* 13, 1938, 143–164.
- Afentoulidou-Leitgeb, Eirini: «The Dioptra of Philippos Monotropos: Didactic Verses of Poetry?», in: Floris, Bernard/Demoen, Kristoffel (Hgg.): *Poetry and its Contexts in Eleventh-century Byzantium*, Ashgate 2012, 181–91.
- Afentoulidou-Leitgeb, Eirini/Fuchsbauer, Jürgen: «Philippos Monotropos in Byzantium and the Slavonic World», in: Hörandner, Wolfram/Rhoby, Andreas/Zagklas, Nikolaos: *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden 2014, 331–52.
- Albani, Jenny: «The painted Decoration of the Church of the Virgin at Sklavopoula, Crete», in: Zakharova, Anna (Hg.): *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of articles*, St. Petersburg 2016, 167–76.
- Albani, Jenny/Evgenidou, Despoina (Hgg.): *The City of Mystras*, Athen 2001.
- Albani, Jenny/Chalkia, Eugenia (Hgg.): *Heaven & Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece*, Athen 2013.
- Aleksidze, Zaza: «New Recensions of «The Conversion of Georgia» and «13 Syrian Fathers» recently discovered on Mt Sinai», in: *Il Caucaso: Cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia*, Spoleto 1996, 409–26.
- Alexiou, Margaret: «The Lament of the Virgin in Byzantine and Modern Greek Folk-Song», in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 1, 1975, 111–40.
- Alexiou, Margaret: *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham 2002².
- Alexopoulos, Stefanos: *The Presanctified Liturgy in the Byzantine Rite. A comparative Analysis of its Origins, Evolution, and structural Components*, Leuven 2009.
- Allen, Pauline: «Portrayals of Mary in Greek Homiletic Literature (6th–7th centuries)», in: Brubaker/Cunningham 2011, 69–88.
- Allison, Robert W.: «Founders and refounders of Philotheou monastery on Mt. Athos», in: *Mullet* 2007, 465–524.
- Alpago Novello, Adriano/Lafontaine-Dosogne, Jacqueline/Beridze, Vakhtang (Hgg.): *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain-la-Neuve 1980.
- Alpago Novello, Adriano: «Introduction à l'architecture géorgienne», in: *Velmans/Alpago Novello* 1996, 197–99.
- Altripp, Michael: *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt 1998.
- Altripp, Michael: «Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis», in: Koch, Guntram (Hg.): *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, Wiesbaden 2000, 25–40.
- Altripp, Michael: «Liturgie und Bild in byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen», in: Warland, Rainer (Hg.): *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden 2002, 115–24.
- Amad, Gladys: *Recherches sur le myth du Phénix dans la mosaïque antique*, Montevideo 1988.
- Amiranashvili, Shalva: «Apparition et conditions historiques du développement dans l'art Géorgien de l'iconographie nationale et ses parallèles stylistiques», in: *BK*, 1970, 24–45.
- Amiranashvili, Shalva: *Kartuli khelovnebis istoria*, Tbilisi 1971.
- Andaloro, Maria: *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312–468, Corpus I, Bari 2006.
- Anderson, Jeffrey C.: «The Gospels of John II Komnenos», in: *Evans/Wixom* 1997, 209–10.
- Anderson, Jeffrey C.: «A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetios, Thessalonike», in: *CahArch* 47, 1999, 55–65.

- Andreev, Christo: «Inscriptions of Liturgical Origin in the Sanctuary of the St. Peter Church in Berende Village», in: *Palaeobulgarica* 39, 2015, 48–93.
- Andreopoulos, Andreas: *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood 2005.
- Andronikof, Constantin: *Le Cycle Pascal. Le Sens des Fêtes*, Lausanne 1985.
- Angelov, Petar: «The Byzantines as imagined by the Medieval Bulgarians», in: *Gjuzelev/Petkov* 2011, 47–81.
- Angheben, Marcello: «La Vierge à l'enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo», in: *Codex Aquilarensis* 29, 2012, 29–74.
- Antonaras, Anastasios: «Epitaphios», in: *Drandaki/Papanikola-Bakirtzi/Tourta* 2013, 155–56.
- Archbishop Damianos: «The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color», in: *Evans* 2004, 335–38.
- Armstrong, Pamela (Hg.): *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, London 2006.
- Arranz, Miguel: «Le Typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine, Codex Messinensis gr. 115, A.D. 1131», in: *OrChrAn* 185, 1969, 236–39.
- Aspra-Bardabakè, Maire: «Οι τοιχογραφίες της Παναγία Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», in: *Δίπτυχα Εταιρείας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μελετών* 5, 1991, 172–250.
- Aspra-Bardabakè, Maire: «71. Diptych: St. Prokopos/The Virgin Kykkotissa and Saints», in: *Vassilaki* 2000, 444–46.
- Aspra-Bardabakè, Maire/Emmanouèl, Melita: *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά*, Athen 2005.
- Auzépy, Marie-France: «La Carrière d'André de Crète», in: *BZ* 88, 1995, 1–12.
- Babić, Gordona: «L'image symbolique de la 'Porte fermée' à Saint-Clément d'Ochrid», in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968a, 145–51.
- Babić, Gordona: «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle: Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos», in: *FMSt* 2, 1968b, 368–86.
- Babić, Gordona: *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et Programmes iconographiques*, Paris 1969.
- Babić, Gordona: «Les Programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI^e et le XIII^e siècle», in: *Calo' Mariani, Maria Stella (Hg.): L'arte georgiana dal IX al XIV secolo. Atti del terzo simposio internazionale sull'arte georgiana*, Bari 1986, 117–36.
- Babić, Gordona: «Le Maphorion de la Vierge et le Psaume 44(45) sur les Images du XIV^e siècle», in: *Kypraiu, Evangelia (Hg.)*, Euphrosynon, Athen 1991a, 57–64.
- Babić, Gordona: «Nikita, Monastery of Saint», in: *ODB* 3, 1991b, 1482–83.
- Babić, Gordona/Walter, Christopher: «The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration», in: *REB* 34, 1976, 269–80.
- Bacci, Michele (Hg.): *L'artista a Bisanzio e nel Mondo Cristiano-Orientale*, Pisa 2007.
- Bacci, Michele: «Palaiologan Icons in Tuscany», in: *Katsaros, Basilis/Tourta, Anastasia (Hgg.): Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Athen 2015, 567–76.
- Bacci, Michele: «Echoes of Golgotha. On the Iconization of Monumental Crosses in Medieval Svanet'i», in: *Foletti, Ivan/Thunø, Erik (Hgg.): The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia (Convivium supplementum)*, Brno 2016, 207–25.
- Bacci, Michele: *The Mystic Cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem*, Viella 2017.
- Bacci, Michele: «Georgia and the outside World: An Introduction», in: *Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen* 2018, 7–25.
- Bacci, Michele/Kaffenberger, Thomas/Studer-Karlen, Manuela (Hgg.): *Cultural Interactions in Medieval Georgia*, Wiesbaden 2018.
- Bache, Florence: «La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII^e au XIV^e siècle», in: *Histoire de l'Art* 7, 1989, 25–33.

- Bäbler, Balbina: «Der Blick über die Reichsgrenzen: Sokrates und die Bekehrung Georgiens», in: Bäbler, Balbina/Nesselrath, Heinz-Günther (Hgg.): *Die Welt des Sokrates von Konstantinopel*, München-Leipzig 2001, 159–81.
- Bakalov, Georgi: «Eligious Aspects of Medieval State Ideology in the European Southeast», in: Gjuzelev/Petkov 2011, 31–46.
- Bakalova, Elka: «Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle», in: Đjurić 1972, 61–75.
- Bakalova, Elka: «La société et l'art en Bulgarie au XIV^e siècle. L'Influence de l'hésychasme sur l'art», in: *Actes du 14^e Congrès International des Etudes Byzantines* (Bucarest, 6–12 septembre 1971), Bukarest 1975, 33–38.
- Bakalova, Elka: *Stenopisite na c'rkvata pri selo Berende*, Sofia 1976.
- Bakalova, Elka: «Society and Art in Bulgaria in the 14th Century», in: *BBulg* 8, 1986, 17–72.
- Bakalova, Elka: «The Boboshevo Monastery of S. Demetrius», in: Prashkov, Lyubyen/Bakalova, Elka (Hgg.): *Monasteries in Bulgaria*, Sofia 1990, 215–16.
- Bakalova, Elka: «The Earliest Surviving Icons from Bulgaria», in: Pevny 2000, 128–29.
- Bakalova, Elka (Hg.): *The ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003.
- Bakalova, Elka: «Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth- and Thirteenth-century Church Paintings in Bulgaria», in: Armstrong 2006, 146–74.
- Bakalova, Elka: «King David as Model of the Christian Ruler: Some Visual Sources», in: Biliarsky, Ivan/Päun, Radu G. (Hgg.): *The Biblical Models of Power and Law*, Frankfurt 2008, 93–131.
- Bakalova, Elka: «Studies in Byzantine and Medieval Bulgarian Art: A Historiographical Survey», in: Bakalova, Elka/Dimitrova, Margaret/Johnson, M. A. (Hgg.): *Medieval Bulgarian Art and Letters in a Byzantine Context*, Sofia 2017, 3–25.
- Bakirtzis, Charalambos: «Byzantine monasteries in Eastern Macedonia and Thrace (Synaxis, Mt Papikion, St John Prodromos Monastery)», in: Bryer/Cunningham 1996, 47–56.
- Bakirtzis, Nikolas: *Hagios Ioannis Prodromos Monastery on Mount Menoikeion: Byzantine Monastic Practice, Sacred Topography, and Architecture*, Diss. PhD, Princeton 2006.
- Balard, Michel: «Les Grecs de Chio sous la domination génoise au XIV^e siècle», in: *ByzF* 5, 1977, 5–15.
- Baldwin, Barry: «Aspects of the Suda», in: *Byzantion* 76, 2006, 11–31.
- Ball, Hugo: *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, Göttingen 2011.
- Baltoyanni, Chrysanthi: «The Virgin Glykophilousa and the <reclining infant> in an Icon of the Loverdos Collection», in: *ΔXAE* 16, 1992, 219–38.
- Baltoyanni, Chrysanthi: «Christ the Lamb and the ἐνώπιον of the Law in a Wall Painting of Araka in Cyprus», in: *ΔXAE* 17, 1993/94, 53–58.
- Baltoyanni, Chrysanthi: *Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athen 1994.
- Baltoyanni, Chrysanthi: «The Mother of God in Portable Icons», in: Vassilaki 2000a, 139–54.
- Baltoyanni, Chrysanthi: «N. 75. Icon of the Virgin Eleousa», in: Vassilaki 2000b, 467–48.
- Baltoyanni, Chrysanthi: *Εικόνες Μήτηρ Θεοῦ*, Athen 2003.
- Balz, Horst Robert/Krause, Gerhard/Müller, Gerhard (Hgg.): *Theologische Realenzyklopädie* 6, 1980.
- Bank, Alisa Vladimirovna: *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985².
- Barber, Charles: «The monastic typikon for art historians», in: Mullett/Kirby 1994, 198–214.
- Barker, Margaret: *The Great High Priest*, London 2003.
- Barker, Margaret: «Wisdom Imagery and the Mother of God», in: Brubaker/Cunningham 2011, 91–108.
- Barkov Aleksej G./Vishnevskaya, Inna: «cat. 104. Sakkos», in: Sterligova 2013, 488–513.
- Barrett, Richard: «Let Us Put Away all Earthly Care: Mysticism and the Cherubikon of the Byzantine Rite», in: *Studia Patristica* 64, 2013, 111–24.
- Barskij, Vladimir G.: *Vtoroe poseščenje svjatoj Afonskoj gori*, Sankt Petersburg 1887.

- Barsky, Vasily Grigorovich: Τα ταξίδια του στο Άγιον Όρος 1725–1726, 1744–1745, Thessaloniki 2010.
- Bartusis, Mark: «Tamar of Georgia», in: ODB 3, 1991, 2008–09.
- Bauer, Franz Alto: Eine Stadt und ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios, Regensburg 2013.
- Baumstark, Anton: «Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzklosters bei Jerusalem», in: Mon.h. Kunstwiss. 1, 1908, 771–84.
- Beck, Hans-Georg: Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich (HdA 12/2/1), München 1959.
- Beck, Hans-Georg: Geschichte der byzantinischen Volksliteratur (HdA 12/2/3), München 1971.
- Béljaev, Nikolaj: «Le Tabernacle du Témoignage dans la Peinture Balkanique du XIV^e siècle», in: L'Art Byzantin chez les Slaves, les Balkans (Orient et Byzance 4), Paris 1930, 315–24.
- Belting, Hans: «Le peintre Eugenikos de Constantinople, en Géorgie», CahArch 28, 1979, 103–14.
- Belting, Hans: «Einleitung», in: Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel 1978, 7–20.
- Belting, Hans: «An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium», DOP 34/35, 1980/81, 1–16.
- Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Belting, Hans: «The Painter Manuel Eugenikos from Constantinople, in Georgia», in: Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger 2021, 26–41.
- Belting, Hans/Ševčenko, Ihor/Dufrenne, Suzy/Radojčić, Svetozar/Stichel Rainer (Hgg.): Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Wiesbaden 1978.
- Bénou, Lisa/Odorico, Paolo (Hgg.): Le Codex B du monastère Saint-Jean-Prodrôme (Serres) (XIII^e–XV^e siècles). Textes, Documents (Etudes sur le Monde Byzantin Neohellénique et Balkanique 2), Paris 1998.
- Bentchev, Ivan: «The restoration of the wall-paintings in the Church of St. Nikita at Čučer/Macedonia in 1483–1484», in: 8th Triennial Meeting: preprints. ICOM committee for conservation, Los Angeles 1987, 533–37.
- Beridze, Merab: «On the Onomastics of The Life (Tskhovreba) of Serapion of Zarzma», in: Metreveli/Vachnadze 2007, 35–49.
- Beridze, Vakhtang: Samtskhis khurotmodzghvreba, XIII–XVI saukuneebi, Tbilisi 1955.
- Beridze, Vakhtang: «L'Architecture géorgienne de la limite des XIII–XIV^e siècles», in: Calo' Mariani 1986, 3–10.
- Beridze Vakhtang/Neubauer, Edith: Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, Berlin 1980.
- Beridze, Vakhtang/Alibegasvili, Gajane/Volskaja, Aneli I. (Hgg.): The Treasures of Georgia, London 1983.
- Berliner, Rudolf: «Arma Christi», in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6, 1955, 33–152.
- Bernabò, Massimo: Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola evangelica di Smirne, Florenz 1998.
- Bernabò, Massimo: «L'arte Bizantina dopo l'Iconoclastia e la Datazione die Mosaici nell'Abside di Santa Sofia a Constantinopoli», in: Calderoni Masetti, Anna Rosa/Dufour Bozzo, Colette/Wolf, Gerhard (Hgg.): Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV), Venedig 2007, 31–50.
- Bertonière, Gabriel: The Sundays of Lent in the Triodion: The Sundays without Commemoration, Rom 1997.
- Betancourt, Roland: «The Thessaloniki Epitaphios: Notes on Use and Context», in: GreekRomanByzStud 55, 2015, 489–535.
- Biliarsky, Ivan: «Old Testament Models and the State in Early Medieval Bulgaria», in: Magdalino/Nelson 2010, 255–78.

- Binder-Iijma, Edda/Dumbrava, Vasile (Hgg.): *Stefan der Grosse – Fürst der Moldau. Symbolfunktion und Bedeutungswandel eines mittelalterlichen Herrschers*, Leipzig 2005.
- Bisconti, Fabrizio: «Pietro e Paolo: L'Invenzione delle Immagini, la Rievocazione delle Storie, la Genesi delle Teofani», in: Donati Angela (Hg.): *Pietro e Paolo. La Storia, il Culto, la Memoria nei primi secoli*, Mailand 2000, 43–58.
- Bissinger, Manfred: «Kreta», in: RBK 4, 1990, 811–1174.
- Bissinger, Manfred: *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995.
- Blum, Gerog G.: *Byzantinische Mystik*, Berlin 2009.
- Boberg, Jochen: «Hermolaus», in: LCI 6, 1974, 511–12.
- Boespflug, François: «Un étrange spectacle: le Buisson Ardent comme Théophanie dans l'art occidental», in: *Revue de l'art* 97, 1992, 11–31.
- Bogdanović, Jelena: *The Framing of Sacred Spaces: The Canopy and the Byzantine Church*, Oxford 2017.
- Bogdanović, Jelena: «Framing glorious spaces in the monastery of Hosios Loukas», in: Bogdanović, Jelena (Hg.): *Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium*, New York 2018, 166–89.
- Bogevska, Saska: «Les peintures murales du monastère de Marko: un programme iconographique au service de la propagande royale», in: dans Cazes, Quitterie/Journot, Florence/Prigent, Christiane (Hgg.): *La culture des comanditaires*, Paris 2011.
- Bolanakis, Ioannis: *Εκκλησία και εκκλησιαστική παιδεία στην βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Rethymnon 2002.
- Borboudakis, Manolis: «Μεσαιωνικά μνημεία της Κρήτης», in: *ΑΔ* 24, 1969, *Χρονικά*, 437–50.
- Borboudakis, Manolis: «Μεσαιωνικά μνημεία της Κρήτης», in: *ΑΔ* 25, 1970, *Χρονικά*, 479–99.
- Borboudakis, Manolis: «Μεσαιωνικά μνημεία της Κρήτης», in: *ΑΔ* 28, 1973, *Χρονικά*, 597–607.
- Borboudakis, Manolis: «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία της Κρήτης», in: *ΑΔ* 29, 1973/74, *Χρονικά*, 935–45.
- Borboudakis, Manolis: *Panhagia Kera, Byzantinische Fresken in Kritsa*, Athen 1984.
- Borboudakis, Manolis: «The Church of the Virgin of Meronas and the Kallegris Family», in: *CahArch* 55, 2013/14, 105–18.
- Borboudakis, Manolis/Gallas, Klaus/Wessel, Klaus: *Byzantisches Kreta*, München 1983.
- Bornert, René: *Les Commentaires Byzantines de la Divine Liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris 1966.
- Borsari, Silvano: *Il dominio veneziano a Creta nel XIII secolo*, Neapel 1963.
- Bošković, Djurdje: «Quelques observations sur Manasija», in: Đjurić 1972, 263–68.
- Bouras, Charalambos: «Μία βυζαντινή βασιλική εν Χίω», in: *Νέον Ἀθήναιον* 3, 1958/60, 129–50.
- Bouras, Charalambos: *Chios*, Athen 1974.
- Bouras, Charalambos: «The Impact of Frankish Architecture on Thirteen-Century Byzantine Architecture», in: Laiou Angeliki E./Parviz Mottahedeh Roy (Hgg.): *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Washington 2001, 247–62.
- Bouras, Charalambos: *Βυζαντινή Αθήνα, 10ος–12ος αἶ*, Athen 2010.
- Bouras, Laskarina: «The Epitaphios of Thessaloniki: Byzantine Museum of Athens No. 685», in: Davidov 1987, 211–31.
- Bouras, Laskarina/Kazhdan, Alexander Petrovich: «Proskynetarion», in: ODB 3, 1991, 1738.
- Boutirski, Mikhail I.: «Bogomater Paraklesis u altarnoji pregradi: proischozdenie i liturgičeskoe soderžanie obraza», in: Lidov 2000, 207–22, 725–26.
- Bouvet, Jean: *Cyrille de Jérusalem: Les Catéchèses baptismales et mystagogiques (Les Pères de la Foi 53/54)*, Paris 1993.
- Bouvier, Bertrand: *Le Mirologue de la Vierge. Chansons et Poèmes Grecs sur la Passions du Christ. I: La Chanson populaire du Vendredi Saint*, Rom 1976.
- Boycheva, Yuliana: «L'aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIII^e siècle jusque dans l'art post-byzantin», in: *CahArch* 51, 2003, 169–94.
- Boycheva, Yuliana: «The Functions and Iconography of the Aer-Epitaphios: Byzantine Aer-es-Epitaphioi of the 14th-15th century preserved in Bulgaria», in: Bakalova, Elka/Dimitrova,

- Margaret/Johnson, M.A. (Hgg.): *Medieval Bulgarian Art and Letters in a Byzantine Context*, Sofia 2017, 192–222.
- Božić, Ivan: «Les Terres serbes à l'époque de Stefan Lazarević», in: Đjurić 1972, 111–22.
- Brandenburg, Hugo: «La scultura a Milano nel IV e V secolo», in: Bertelli, Carlo (Hg.): *Milano, una capitale de Ambrogio ai Carolingi* (catalogo), Mailand 1987, 80–129.
- Brandenburg, Hugo: *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2013³.
- Braunfels, Wolfgang: «Petrus, Apostel», in: LCI 8, 1976, 158–74.
- Brightman, Frank Edward: *Liturgies Eastern and Western being the texts original or translated of the principal Liturgies of the Church*, Oxford 1965².
- Brockhaus, Heinrich: *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924².
- Brodbeck, Sulamith/Nicolaïdes, Andréas/Pagès, Paule/Pitarakis, Brigitte/Rapti, Ioanna/Yota, Elisabeth (Hgg.): *Mélanges en l'honneur de Catherine Jolivet-Lévy* (TM 20/2), Paris 2016.
- Brodbeck, Sulamith/Poilpré, Anne-Orange (Hgg.): *Visibilité et Présence de l'Image dans l'espace ecclésial*, Paris 2019.
- Brosset, Marie-Félicité: *Histoire de la Géorgie*, Sankt-Petersburg 1849.
- Brosset, Marie-Félicité: *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécutées en 1847–48*, Sankt-Petersburg 1851.
- Brottier, Laurence: *Jean Chrysostome, Sermons sur la Genèse* (SC 433), Paris 1998.
- Browning, Robert: «Gavriil of Lesnovo», in: ODB 2, 1991a, 825.
- Browning, Robert: «Sava of Serbia», in: ODB 3, 1991b, 1847.
- Brubaker, Leslie/Cunningham, Mary B. (Hgg.): *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images*, Ashgate 2011.
- Bryant Davies, Rachel: «The Figure of Mary Mother of God in Christus Patiens: Fragmenting Tragic Myth and Passion Narrative in a Byzantine Appropriation of Euripidean Tragedy», in: JHS 137, 2017, 188–212.
- Bryer, Antony/Cunningham, Mary (Hgg.): *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, Ashgate 1996.
- Bryon, Robert/Talbot Rice, David: *The Birth of Western Painting*, London 1930.
- Brzozowska, Zofia: «Wisdom Has Built Her House (Proverbs 9:1–6). The History of the Notion in Southern and Eastern Slavic Art in the 14th–16th Centuries», in: *Studia Ceranea* 5, 2015, 33–58.
- Buchthal, Hugo: «Toward a History of Palaeologan Illumination», in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, 143–77.
- Bulia, Marina/Janjalia, Mzia: «Medieval art and modern approaches: A New Look at the Akhtala Paintings», in: Foletti, Ivan/Thunø, Erik (Hgg.): *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia* (Convivium supplementum), Brno 2016, 106–23.
- Burchuladze, Nana: «Saparis monast'ris mokhat'ulobani, ts' Sabas t'adzari», in: *Akhalt'sikhis da t'ao-k'larjetis ep'arkia*, Tbilisi 2013a, 282–293.
- Burchuladze, Nana: «Zarzmis mtavari t'adzris mokhat'uloba», in: *Akhalt'sikhis da t'ao-k'larjetis ep'arkia*, Tbilisi 2013b, 324–347.
- Burridge, Peter: *The Development of Monastic Architecture on Mount Athos with special Reference to the Monasteries of Pantocrator and Chilandari*, Phd., New York 1976.
- Burridge, Peter: «The architectural development of the Athonite monastery», in: Bryer/Cunningham 1996, 172–188.
- Burridge, Peter: «Eleventh- and twelfth-century monasteries on Mt Athos and their architectural development», in: Mullet/Kirby 1997, 78–89.
- Buschhausen, Helmut/Chotzakoglou, Charalampos G.: «Die Stellung der albanischen Malerei in der byzantinischen und postbyzantinischen Kunst», in: Öhrig, Bruno (Hg.): *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, München 2001, 17–37.
- Cameron, Avril: «The Theotokos in sixth-century Constantinople. A City finds its symbol», in: Cameron, Avril, (Hg.): *Continuity and Change in sixth-century Byzantium*, London 1981, 79–108.

- Cameron, Avril: «The Early Cult of the Virgin», in: Vassilaki 2000, 10–15.
- Campagnolo-Pothitou, Maria: «Sceaux du préfet. N. 102: Jean, curopalate et drongaire de la Veille», in: Martiniani-Reber, Marielle (Hg.): *Byzance en Suisse*, Genf 2016, 92.
- Campagnolo-Pothitou, Maria/Cheyne, Jean-Claude: *Sceaux de la Collection George Zacos au Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, Genf 2016.
- Cândeia, Virgil: «L'Athos et les Roumains», in: Bryer/Cunningham 1996, 249–56.
- Capuani, Massimo/Paparozzi, Maurizio: *Le Mont Athos. Les fondations monastiques, un millénaire de spiritualité et d'art orthodoxe*, Paris 1997.
- Caseau, Béatrice, «L'abandon de la communion dans la main (IVe–XIIe s.)» in: *Travaux et Mémoires*, 14 (2002), 79–92.
- Caseau, Béatrice, «Experiencing the Sacred» in: Nesbitt, Claire/Jackson, Mark (Hgg.): *Experiencing Byzantium*, Farnham 2013, 59–77.
- Cavanagh, William: *Continuity and Change in a Greek Rural Landscape: The Laconia Survey 2, Archaeological Data*, London 1996.
- Chakvetadze, Neli: «Saparis monast'ris reliepi», in: *Humanit'aruli k'vlevebi* 3, 2014, 207–22.
- Chakvetadze, Neli: «Ts' Serap'ion zarzmelis utsnobi gamosakhuleba zarzmis monast'ris mtavar ek'lesiashi», in: *Sakartvelos mecnierebata erovnuli akademiis matsne, ist'oriis, arkeologiis, etnologiisa da khelovnebis ist'oriis seria* 2, 2015, 95–101.
- Chanidzé, Akaki: «Le grand domestique de l'Occident Gregorii Bakurianisdzé et le monastère géorgien fondé par lui en Bulgarie», in: *BK* 28, 1971, 133–66.
- Charachidzé, Georges: *Introduction à l'étude de la féodalité géorgienne (Le Code de Georges le Brillant)*, Paris 1971.
- Chassoura, Olympia: *Les Peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie, Athen* 2002.
- Chatzidakis, Manolis: «Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine», in: *L'hellénisme contemporain. Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, Athen 1953, 5–31.
- Chatzidakis, Manolis: *Byzantine Athens*, Athen 1960.
- Chatzidakis, Manolis: *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Instiut, Venedig* 1962.
- Chatzidakis, Manolis: «Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Le recherches sur l'évolution du style», in: *Actes du 14^e Congrès International des études byzantines*, Bukarest 1974, 153–88.
- Chatzidakis, Manolis: «L'évolution de l'icône aux XI^e–XIII^e siècles et la transformation du temple», in: *Actes du 15^e Congrès International des études byzantines*, Athen 1979, 333–36.
- Chatzidakis, Manolis: «Post-byzantine art 1420–1830», in: Sakellariou, Michael B. (Hg.): *Macedonia. 4000 years of Greek History and Civilisation*, Athen 1993, 410–25.
- Chatzidakis, Manolis: «Recherches sur le Peintre Théophane le Crétois», in: *DOP* 23/34, 1969/70, 309–52.
- Chatzidakis, Manolis: «Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle», in: Chatzidakis, Manolis (Hg.): *Studies in Byzantine Art and Archeology*, London 1972, 136–48.
- Chatzidakis, Manolis: «Note sur le peintre Antoine de l'Athos», in: Robertson, Giles/Henderson, George D. S. (Hgg.): *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburg 1975.
- Chatzidakis, Manolis: *Mistra. Die Mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1981.
- Chatzidakis, Manolis: *The Cretan Painter Theophanis: the final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Berg Athos* 1986.
- Chatzidakis, Manolis: *Hosios Loukas*, Athen 1997.
- Chatzidakis, Manolis: *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, Athen 1998².
- Chevallier Caseau, Béatrice: «Childhood in Byzantine Saint's Lives», in: Papaconstantinou, Arietta/Talbot, Alice-Mary (Hgg.): *Becoming Byzantine: Children and Cildhood in Byzantium*, Washington 2009, 127–66.
- Chichinadze, Nina: «The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia», in: *Stud. Iconogr.* 20, 1999, 27–49.

- Chichinadze, Nina: «Les trésors monastiques de la Géorgie médiévale – la construction de l'identité culturelle», in: Dokhtourichvili, Mzaro/Dédéyan, Gérard/Auge, Isabelle (Hgg.): *L'Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l'identité*, Tbilisi 2012, 172–85.
- Chikhladze, Nino: «The Scene of the Rescue of the Youth in the Murals of Martvili Monastery», in: *Caucasus Messenger* 4, 2001, 108–17.
- Chikhladze, Nino: «Martvilis Eklesiis Tsinaistoriisatvis», in: *Spektri* 1/2, 2008, 40–53.
- Chikhladze, Nino: «Martvili Cathedral: Fragments of Murals in the Palaeologan Artistic Style», in: *Skinner/Tumanishvili/Shanshiashvili* 2009, 277–80.
- Chilashvili, Levan/Lomouri, Nodar: «A brief History of Georgia», in: *Soltes* 1999, 30–38.
- Chotzakoglou, Charalampos G.: «Religious conflicts between Byzantium and the West mirrored in the iconography of Byzantine lands under Latin rule», in: *Daim, Falko/Heher, Domini/Gastgeber, Christian/Rapp, Claudia* (Hgg.): *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge: Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, Mainz 2018, 205–11.
- Chrysochoidis, Kriton: «The Protaton: The Center of Athonite Monasticism», in: *Salpistes/Tsigaridas* 2003, 65–68.
- Chrysochoidis, Kriton: «Mount Athos. The Monastic Commonwealth of the Middle Ages», in: *Drandaki/Papanikola-Bakirtzi/Tourta* 2013, 115–17.
- Caillet, Jean-Pierre/Joubert, Fabienne (Hgg.): *Orient et Occident méditerranéens au 13^e siècle. Les Programmes picturaux*, Paris 2012.
- Ciobanu, Constantin Ion: «L'iconographie orthodoxe du Sommeil de l'Enfant – Jésus, endormi comme un Lion, et ses Variantes Roumaines», in: *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts* 69, 2012, 17–82.
- Clayton, Paul B.: *The Christology of Theodoret of Cyrus*, Oxford 2007.
- Congourdeau, Marie-Hélène: *Nicolas Cabasilas: La Vie en Christ, Livres 1–4 (SC 355)*, Paris 1989.
- Congourdeau, Marie-Hélène: *Nicolas Cabasilas: La Vie en Christ, Livres 5–7 (SC 361)*, Paris 1990.
- Congourdeau, Marie-Hélène: «L'enfant immolé. Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle à Byzance», in: *Bériou, Nicole/Caseau, Béatrice/Rigaux, Dominique* (Hgg.): *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident, Antiquité et Moyen Âge*, Paris 2009, 291–307.
- Congourdeau, Marie-Hélène: «La Vie religieuse», in: *Laiou Angeliki/Morrisson, Cécile* (Hgg.): *Le Monde Byzantin* 3, Paris 2011, 293–307.
- Connor, Carolyn L.: «The Joshua Fresco at Hosios Loukas», in: *ByzSt* 10, 1984, 57–59.
- Connor, Carolyn L.: «Hosios Loukas as a Victory Church», in: *GreekRomanByzStud* 33/3, 1992, 293–308.
- Connor, Carolyn L.: *Women of Byzantium*, New Haven/London 2004.
- Constantinides, Efthalia C.: *Images from the byzantine Periphery. Studies in Iconography and Style*, Leiden 2007.
- Constas, Maximos Fr.: *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, Alhambra 2014.
- Constas, Maximos Fr.: «Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer», in: *Gerstel, Sharon E. J.* (Hg.): *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout 2016, 13–32.
- Constas, S. Nicolas: «To sleep, perchance to Dream: The middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature», in: *DOP* 55, 2001, 91–124.
- Constas, S. Nicolas: *Proculus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*, Leiden 2003.
- Constas, S. Nicolas: «Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen», in: *Gerstel* 2006, 163–83.
- Cormack, Robin: «The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople», in: *Vassilaki* 2000, 107–14.

- Cormack, Robin: «...and the Word was God: Art and Orthodoxy in late Byzantium», in: Louth, Andrew/Casiday, Augustine (Hgg.): *Byzantine Orthodoxies*, Aldershot 2006, 111–20.
- Cormack, Robin: *Icons*. Cambridge 2007a.
- Cormack, Robin: «Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen: or Memory and the Artist?», in: Bacci 2007b, 11–29.
- Corrie, Rebecca W.: «Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East», in: *Gesta* 35, 1996, 43–65.
- Corrigan, Kathleen: «Constantine's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. Gr. 394», in: *Word and Image* 12.1, 1996, 1–33.
- Corrigan, Kathleen: «The Smyrna Physiologos and eleventh-century monasticism», in: Mullet/Kirby 1997a, 201–12.
- Corrigan, Kathleen: «Icon with Heavenly Ladder of John Klimax», in: Evans/Wixom 1997b, n. 247, 376–77.
- Corrigan, Kathleen/Ševčenko, Nancy P.: «The Teaching of the Ladder: The message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417», in: *Lymberopoulo* 2011, 99–120.
- Cottas, Vénétia: *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931a.
- Cottas, Vénétia: *L'Influence du Drame «Christos Paschon» sur l'Art chrétien d'Orient*, Paris 1931b.
- Cousinéry, Esprit-Marie: *Voyage dans la Macédoine*, Paris 1831.
- Cowe, Peter S.: «The Georgians», in: Evans/Wixom 1997, 337–41.
- Cox, Patricia: «The Physiologus: A Poiesis of Nature», in: *Church History* 52/4, 1983, 433–43.
- Čremošnik, Gregor: *Kancelariski i notariski spisi, 1278–1301*, Belgrad 1932.
- Cunningham, Mary B.: «Preaching and the Community», in: Morris, Rosemary (Hg.): *Church and People in Byzantium*, Birmingham 1990, 29–47.
- Cunningham, Mary B.: «Andrew of Crete: a high-style preacher of the eight century», in: Cunningham, Mary B./Allen, Pauline (Hgg.): *Preacher and Audience. Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, Leiden 1998, 278–86.
- Cunningham, Mary B.: «The meeting of the old and the new: the typology of Mary the Theotokos in Byzantine homilies and hymns», in: Swanson 2004, 52–62.
- Cunningham, Mary B.: «The Use of the Protevangelion of James in the 8th-century Homilies on the Mother of God», in: Brubaker/Cunningham 2011a, 163–178.
- Cunningham, Mary B.: «Messages in Context: The Reading of Sermons in Byzantine Churches and Monasteries», in: *Lymberopoulo* 2011b, 83–98.
- Ćurčić, Slobodan: «Two examples of local Building Workshops in fourteenth-century Serbia», *Zograf* 7, 1977a, 45–51.
- Ćurčić, Slobodan: «Architectural Significance of Subsidiary Chapels in Middle Byzantine Churches», in: *J.Soc.Archit.Hist* 36, 1977b, 94–110.
- Ćurčić, Slobodan: «The original baptismal font of Gračanica and its iconographic setting», in: *Recueil du Musée National Belgrad* 9/10, 1979, 313–32.
- Ćurčić, Slobodan: *Hilandar Monastery. An Archive of Architectural Drawings, Sketches and Photographs*, Princeton 1987.
- Ćurčić, Slobodan: «Late Byzantine Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi», in: Ćurčić/Mouriki 1991, 251–72.
- Ćurčić, Slobodan: «Proskynetaria Icons, Saints' Tombs, and the Development of the Iconostasis», in: Lidov 2000a, 134–60.
- Ćurčić, Slobodan: «Meaning and Function of Katechoumenia in Late Byzantine and Serbian Architecture», in: *Manastir Ziča Zbornik Radova*, 2000b, 83–93.
- Ćurčić, Slobodan: «The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans», *DOP* 57, 2003, 65–84.
- Ćurčić, Slobodan/Mouriki, Doula (Hgg.): *The Twilight of Byzantium. Aspects of cultural and religious History in the late Byzantine Empire*, Princeton 1991.
- Curley, Michael J.: «Physiologus, Φυσιολογία and the Rise of Christian Natur Symbolism», in: *Viator* 11, 1980, 1–10.

- Curley, Michael J.: *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore*, Washington 2009.
- Cutler, Anthony: *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris 1984.
- Cutler, Anthony: «The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy», in: *JÖB* 37, 1987a, 335–50.
- Cutler, Anthony: «Under the sign of the Deesis: on the question of representativeness in medieval art and literature», in: *DOP* 41, 1987b, 145–54.
- Cutler, Anthony: «Menoikeion, Mount», in: *ODB* 2, 1991a, 1340–41.
- Cutler, Anthony: «Eugenikos, Manuel», in: *ODB* 2, 1991b, 742.
- Cutler, Anthony/Talbot, Alice-Mary: «Iveron Monastery», in: *ODB* 2, 1991, 1025–26.
- Cutler, Anthony/Kazhdan, Alexander Petrovich: «Phrangopoulos», in: *ODB* 3, 1991d, 1671.
- Cvetković, Branislav: «Владар као слика Бога: пример Ресаве», in: *Корени*, 2007, 13–24.
- Cvetković, Branislav: «Imago leonis in Despot Stefan's Iconography», in: *Ikon* 2, 2009, 137–46.
- Cvetković, Branislav: «The Living (and the) Dead Imagery of Death in Byzantium and the Balkans», in: *Ikon* 4, 2011, 27–44.
- Cvetković, Branislav: «Sovereign Portraits at Mark's Monastery Revisited», in: *Ikon* 5, 2012, 185–98.
- Cvetković, Branislav: «Ideološki modeli i motivi u vladarskoj reprezentaciji despota Stefana», in: Jovanović, Gordana (Hg.): *Srednji vek u srpskoj nauci (istoriji, književnosti i umetnosti 7)*, Despotovac 2016, 57–78.
- Cvetković, Branislav: «The Royal Imagery of Medieval Serbia», in: Bacci, Michele/Studer-Karlen, Manuela (Hgg.), *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th–15th Centuries)*, Leiden 2022, 172–208.
- Dadakis, Stauroula/Karpetis, Sophia: «Η Παράσταση του Στέφανος Δουσάν», in: *Τριακοστό Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Athen 2014, 41–42.
- Dahlheim, Werner: *Die Welt zur Zeit Jesu*, München 2013.
- Datunashvili, Nino: «Artistic Tradition of Mount Athos and pictorial Ensemble created by Levan, King of Kakheti», in: Skinner/Tumanishvili/Shanshiashvili 2009, 275–77.
- Daum, Werner (Hg.): *Albanien zwischen Kreuz und Halbmond*, Innsbruck 1998.
- Davidov, Dinko (Hg.): *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrad 1987.
- Declerck, José Hendrik: «Remarques sur la tradition du Physiologus grec», in: *Byzantion* 51, 1981, 148–58.
- Delehaye, Hippolyte: *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxarii selectis opera et studio*, Bruxelles 1902.
- Delehaye, Hippolyte: *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.
- De Lubac, Henri/Doutreleau, Louis: *Origène, Homélie sur la Genèse (SC 7)*, Paris 2003².
- Demus, Otto: «Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna», in: *JÖB* 25, 1976, 235–57.
- Der Nersessian, Sirapie: «Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», in: *DOP* 14, 1960, 69–86.
- Der Nersessian, Sirapie: «Le Lit de Salomon», in: *Recueil de Travaux de l'Institut d'études byzantines* 8, *Mélanges Georges Ostrogorsky*, Belgrad 1963, 77–82.
- Der Nersessian, Sirapie: «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», in: Atkins, Paul (Hg.): *The Kariye Djami* 4, New York 1975, 303–53.
- Descoedres, Georges: *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten: Eine Untersuchung zu architektur- und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Wiesbaden 1983.
- Devdariani, Flor: «Matani Tskhrakara», in: *Description of the Monuments of Georgian History and Culture* 2, Tbilisi 2004, 116–19.
- Devresse, Robert: *Les homélie cathéchétiques de Théodore de Mopsueste (Studi e Testi 145)*, Città del Vaticano 1949.
- De Wald, Ernest T.: *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton 1932.
- Dhamo, Dhorka: *La peinture murale du Moyen Âge en Albanie*, Tiran 1974.

- Dhamo, Dhorka: «Die mittelalterliche religiöse Malerei», in: Daum 1998, 103–08.
- Didebulidze, Mariam/Janjalia, Mzia: «Wall Paintings of the Holy Cross Monastery in Jerusalem», in: Mgaloblishvili, Tamila (Hg.): Georgians in the Holy Land. The Rediscovery of a Long-Lost Christian Legacy (Iberica Caucasica 2), London 2013, 49–66.
- Dimitrova, Elizabeta: «The Portal to Heaven. Reaching the Gates of Immortality», in: Niš and Byzantium 5, 2007, 367–80.
- Dimitrova, Elizabeta: «The Church of St. Nicetas, Village of Banjani», in: Skopje, seven monuments of art and architecture, Skopje 2010, 24–35.
- Dimitrova, Elizabeta: «The Church of the Dormition in the Monastery of Treskavec», in: Dimitrova, Elizabeta/Velkov, Gordana/Niewöhner, Philipp/Paligora, Risto (Hgg.): Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mariovo and Prespa, Skopje 2019, 87–105.
- Djobadze, Wachtang Z.: Materials for the study of Georgian monasteries in the Western environs of Antioch on the Orontes, Louvain 1976.
- Djordjević, Ivan M.: Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića, Belgrad 1994.
- Djordjević, Ivan M.: «Mural Painting 1322–1430/1», in: Subotić 1998, 243–48.
- Djordjević, Ivan M./Kyriakoudis, Evangelos N.: «The Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres», in: Cyrillomethodianum 7, 1983, 167–234.
- Djordjević, Ivan M./Marković, Miodrag: «On the Dialogue Relationship between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo», in: Zograf, 28, 2000/01, 13–48.
- Đjurić, Vojislav J.: Icônes de Yougoslavie, Belgrad 1961.
- Đjurić, Vojislav J.: «Fresques médiévales à Chilandar», in: Actes du 12^e Congrès international d'études byzantines, Belgrad 1964, 59–98.
- Đjurić, Vojislav J. (Hg.): L'Art byzantin du 13^e siècle. Symposium de Sopoćani, Belgrad 1967.
- Đjurić, Vojislav J.: «Радионица Митрополита Јована Зографа», in: Zograf 3, 1969, 18–33.
- Đjurić, Vojislav J.: «L'art des Paléologues et l'état serbe. Rôle de la cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle», in: Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venedig 1971, 180–191.
- Đjurić, Vojislav J. (Hg.): L'école de la Morava et son temps. Symposium de Resava, Belgrad 1972.
- Đjurić, Vojislav J.: «La Peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine», in: Đjurić, Vojislav J. (Hg.): L'école de la Morava et son temps. Symposium de Resava, Belgrad 1972, 277–91.
- Đjurić, Vojislav J.: Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976.
- Đjurić, Vojislav J.: «La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin», in: Хиландарски Зборник 4, 1978, 31–62.
- Đjurić, Vojislav J.: Sopoćani, Belgrad, 1991a.
- Đjurić, Vojislav J.: «Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton», in: Хиландарски Зборник 8, 1991b, 37–81.
- Đjurić, Vojislav J.: «Les Docteurs de l'Église», in: Kypriaou, Evangelia (Hg.): Εύφρόσυνον, Athen 1991c, 129–35.
- Dodwell, Charles Reginald: «The final copy of the Paris Psalter and its relationship with Utrecht and Eadwine Psalters», in: Scriptorium 44, 1990, 21–30.
- Dölger, Franz: Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges. 115 Urkunden und 50 Urkundensiegel aus 10 Jahrhunderten, München 1948.
- Donati, Lucilla: Creta Bizantina, Rilievi e note critiche su trentaquattro edifici di culto in relazione all'opera di Guiseppe Gerola, Ghezzano 2009.
- Dostálová, Ružena: «Die Byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon», in: JÖB 32/3 (16. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten 2/3) Wien 1982, 73–82.
- Dragojlović, Dragoljub: «La Mystique lumineuse et l'Hésychasme dans la Littérature Byzantine et ancienne Serbe», in: Davidov 1987, 133–36.
- Drăgut, Vasile: Dragoș Coman maestrul frescelor de la Arbore, Bukarest 1969.
- Drăguț, Vasile: Humor, Bukarest 1973.

- Drăgut, Vasile: *Die Wandmalerei an der Moldau im 15. und 16. Jahrhundert*, Bukarest 1983.
- Drakopoulou, Eugenia: «Comments on the artistic interchange between conquered Byzantium and Venice as well as on its political background», in: *Zograf* 36, 2012, 179–88.
- Drandaki, Anastasia/Papanikola-Bakirtzi, Demetra/Tourta, Anastasia: *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, Athen 2013.
- Drandakis, Nikolaos B.: *Βυζαντινά τοιχογραφία της Μέσα Μάνης*, Athen 1964.
- Drandakis, Nikolaos B.: «Απο τα χριστιανικά μνημεία της Λακωνίας», in: *ΑρχΕ* 133, 1994, 19–41.
- Drpić, Ivan: «Notes on Byzantine Panagiaria», in: *Zograf* 35, 2011, 51–62.
- Ducellier, Alain: *L'Albanie entre Byzance et Venise: X^e–XV^e siècles*, Paris 1987.
- Ducellier, Alain (Hg.): *Trésors d'art albanais: Icônes byzantines et post-byzantines du XII^e au XIX^e siècle*, Paris 1993.
- Dujčev, Ivan S. (Hg.): *Cartulary A of the Saint John Prodromos Monastery*, Faksimile, London 1972.
- Duffy, John: «Embellishing the Steps: Elements of Presentation and Style in the Heavenly Ladder of John Climacus», in: *DOP* 53, 1999, 1–17.
- Dufrenne, Suzy: *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge. Pantocrator gr. 61, Paris gr. 20, British Museum 40731*, Paris 1966.
- Dufrenne, Suzy: «Images du Décor de la Prothèse», in: *REB* 26, 1968, 297–310.
- Dufrenne, Suzy: *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- Dufrenne, Suzy: «Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée», in: Đjurić 1972, 21–36.
- Dufrenne, Suzy: *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht, sources et apport carolingien*, Paris 1978a.
- Dufrenne, Suzy: «Die Psalmen», in: Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel 1978b, 192–249.
- Dufrenne, Suzy/Stichel, Rainer: «Inhalt und Ikonographie der Bilder», in: Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel 1978, 179–270.
- Dumitrescu, Andrei: «Imperial Deësis Mural at the Church of St. Elijah, Suceava», in: *Mapping Eastern Europe*, Princeton 2021 (<https://mappingeasterneurope.princeton.edu> [4.09.2021]).
- Durand, Maximilien: «Saint-Athanase à Voskopojë. Une église post-byzantine exemplaire», in: Durand, Maximilien (Hg.): *Sixtine des Balkans. Peinture de l'église Saint-Athanase à Voskopojë (Albanie)*, Paris 2008, 19–41.
- D-Vasilescu, Elena Ene: «The last wonderful thing: the Icon of the Heavenly Ladder on Mount Sinai», in: Eastmond/James 2009, 139–48.
- Dvornik, Francis: *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958.
- Eastmond, Antony: *Royal Imagery in the Medieval Kingdom of Georgia 786–1213*, London 1992.
- Eastmond, Antony: «Royal renewal in Georgia. The case of Queen Tamar», in: Magdalino, Paul (Hg.): *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th*, Aldershot 1994, 283–93.
- Eastmond, Antony: «Gender and Orientalism in Georgia in the Age of Queen Tamar», in: James, Liz (Hg.): *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, London 1997, 100–18.
- Eastmond, Antony: «The Transmission of Artistic Ideas in Georgia», in: Soltes 1999, 93–96.
- Eastmond, Antony: «Local Saints, Art, and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade», in: *Speculum* 78/3, 2003, 707–49.
- Eastmond, Antony: *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 10)*, London 2004.
- Eastmond, Antony: «Messages, Meanings and Metamorphoses: The Icon of the Transfiguration of Zarzma», in: Lymberopouou 2011, 57–82.
- Eastmond, Antony: «Textual Icons: Viewing Inscriptions in Medieval Georgia», in: Eastmond, Antony (Hg.): *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge 2015, 76–98.

- Eastmond, Antony/James, Liz (Hgg.): *Wonderful Things: Byzantium through its Art. Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies*, London 2009.
- Edelby, Neophytos: *Liturgikon. Messbuch der byzantinischen Kirche*, Recklinghausen 1967.
- Egger, Hanna: «Das Bild des toten Christus. Epitaphios – Akra Tapeinosis – Imago Pietatis», in: Stefenelli, Norbert (Hg.): *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien 1998, 429–45.
- Eliades, Ioannis A.: «Mosaïques: saint Matthieu», in: Durand, Jannic/Giovanni, Dorota/Mastoraki, Dimitra (Hgg.): *Chypre entre Byzance et l'Occident, IV^e–XVI^e siècle*, Catalogue Louvre, Paris 2012, 49–50.
- Enev, Mikhail: *Mount Athos Zograph Monastery*, Sofia 1994.
- Erdeljan, Jelena: «Beograd kao Novi Jerusalim. Razmišljanja o recepciji jednog toposa u doba despota Stefana Lazarevića», in: ZRVI 43, 2006, 97–109.
- Erdeljan, Jelena: «Strategies of Constructing Jerusalem in Medieval Serbia», in: Kühnel/Noga-Banai/Vorholt 2014, 231–40.
- Erdeljan, Jelena, *Chosen Places: Construction New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*, Leiden 2017.
- Etzeoglou, Rodoniki: «Επιμελητεία Μυστρά», in: ΑΔ 29, 1973/74, Χρονικά, 414–18.
- Etzeoglou, Rodoniki: «The Cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra», in: Vassilaki 2005, 239–49.
- Evans, Helen C. (Hg.): *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, New York 2004.
- Evans, Helen C.: «234. Icon with Saint Symeon Theodochos», in: Evans 2004, 379.
- Evans, Helen C./Wixom, William D. (Hgg.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, New York 1997.
- Evseeva, Lilia: «La peinture murale du XIV^e siècle dans l'église du monastère Zarzma. Sources de l'Iconographie et du Style», in: 2^e Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilisi 1977, 1–13.
- Fabritius, Ruth: *Aussenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen*, Düsseldorf 1999.
- Falla Castelfranchi, Marina: «Palestina – Tao – Athos. Sull'origine del triconco atonita», in: Calo' Mariani 1986, 31–50.
- Felmy, Karl Christian: «The Development of the Trinity Doctrine in Byzantium (Ninth to Fifteenth Centuries)», in: Emery, Gilles/Levering, Matthew (Hgg.): *The Oxford Handbook of the Trinity*, Oxford 2011, 210–24.
- Ferretti, Massimo: «Gli Affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma», in: Le Goff, Jacques/Ferretti, Massimo (Hgg.): *Battistero di Parma. La decorazione pittorica 2*, Parma 1993, 137–216.
- Folda, Jaroslav: «214. Diptych with Saint Prokopios and the Virgin Kykkotissa», in: Evans 2004, 355–56.
- Foletti, Ivan: «Belting before Belting. From Moscow, to Constantinople, and to Georgia», in: Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger 2021, 18–25.
- Follieri, Enrica: *Initia Hymnorum Ecclesiae Graeca, II. Città del Vaticano* 1961.
- Foskolou, Vassiliki: «The Virgin, the Christ-Child and the Evil Eye», in: Vassilaki 2005, 251–62.
- Foskolou, Vassiliki: «The blonde sister of Lazarus at Omorphi Ekklesia near Athens. An other proposal of historical reading of the so-called western influences in the art of Latin East», in: Petrides, Platon/Foskolou, Vassiliki (Hgg.): ΔΑΣΚΑΛΙΑ. An honorary tribute to Prof. Maria Panayotidi-Kesisoglou, Athen 2014, 507–23.
- Foss, Clive F. W.: «Kalymma», in: ODB 2, 1991, 1097.
- Fourlas, Benjamin: *Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki*, Berlin 2012.
- Fundić, Leonela: «Picturing Christ's childhood: some examples of a rare iconographic theme inspired by the Infancy Gospels», in: Zograf 37, 2013, 133–45.
- Funk, Franz Xaver: *Didascalia et Constituciones Apostolorum 1*, Paderborn 1964.

- Fyssas, Nikolaos: «Monumental Painting in Medieval Georgia from the Golden Age of Queen Tamar until the Fall of Byzantium: Tradition and Artistic Oecumenicity», in: Panayoti-di-Kesisoglou/Kalopissi-Verti 2014, 123–46.
- Gabelić, Smiljka: «Crveni konjanicki lik arhandjela Mihaila u Lesnovu», in: Zograf 8, 1977, 55–58.
- Gabelić, Smiljka: «Нови податак о Севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса», in: Zograf 11, 1980, 54–62.
- Gabelić, Smiljka: «Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The case of Lesnovo», in: Ćurčić/Mouriki 1991, 198–215.
- Gabelić, Smiljka: Manastir Lesnovo. Istorija I slikarstvo, Beograd 1998.
- Gabelić, Smiljka: Byzantine and Post-Byzantine Cycles of Archangels (11th to 18th century), Beograd 2004.
- Gabelić, Smiljka: «Rise of Late Feudalism – the Endowments of the Serbian Nobility», in: Vojvodić/Popović 2016, 341–55.
- Gador-Whyte, Sarah: «Changing Conceptions of Mary in Sixth-Century Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist», in: Brown, Neil/Garland, Lynda (Hgg.): Questions of Gender in Byzantine Society, Ashgate 2013, 77–92.
- Gagoshidze, Giorgi: «Mtskheta – Georgian Jerusalem, Svetitskhoveli», in: Hoffmann, Annette/Wolf, Gerhard (Hgg.): Jerusalem as narrative Space – Erzählraum Jerusalem, Leiden 2012, 47–61.
- Gagoshidze, Giorgi: «Georgian Inscriptions in the Holy Land», in: Mgaloblishvili, Tamila (Hg.): Georgians in the Holy Land, London 2013, 67–92.
- Gagoshidze, Giorgi: «Jerusalem in Medieval Georgian Art», in: Kühnel/Noga-Banai/Vorholt 2014, 133–38.
- Gagoshidze, Giorgi/Chikhladze, Nino: Monastery of the Dormition of the Virgin in Dirbi, Tbilisi 2006.
- Galadza, Daniel: Liturgy and Byzantinization in Jerusalem, Oxford 2018.
- Galavaris, George: Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps, London 1970.
- Galavaris, George: Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων Athen 1995.
- Gallas, Klaus: Kreta. Von den Anfängen Europas bis zur kreto-venezianischen Kunst, Köln 1988⁵.
- Gallas, Klaus: «Sakralarchitektur», in: RBK 4, 1990, 927–1001.
- Gardini, Giovanni/Novara, Paola, Le Collezioni del Museo Arcivescovile di Ravenna, Forlì 2011.
- Garidis, Miltiadis, K.: «Approche 'réaliste' dans la représentation du Mélismos», in: JÖB 16/5, 1982, 495–502.
- Garidis, Miltiadis, K.: La Peinture Murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans le pays sous domination étrangère, Paris 1989.
- Garsoïan, Nina G.: «David II/IV the Restorer», in: ODB 1, 1991, 589.
- Gasparis, Charalambos: «Venetian Crete. The historical Context», in: Lymberopoulou 2020, 60–116.
- Gautier, Paul: «Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator», in: REB 32, 1974, 1–145.
- Gautier, Paul: «Le Typikon du Sébaste Grégoir Pakourianos», in: REB 42, 1984, 5–145.
- Gavrilović, Zaga A.: «Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programs of Lesnovo and Sopoćani», in: Zograf 11, 1980, 44–53.
- Gavrilović, Zaga A.: «The Portrait of King Marko at Markov Manastir (1376–1381)», in: ByzF 16, 1990, 415–28.
- Gavrilović, Zaga A.: «The wall paintings at the Monastery of Marko, 1376/77», in: Serbian Studies 13, 1999, 145–59.
- Gavrilović, Zaga A.: «Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo», in: Gavrilović, Zaga A.: Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art, London 2001a, 125–45.

- Gavrilović, Zaga A.: «The Archbishop Danilo II and the Themes of Kingship and Baptism in Fourteenth Century Serbian Painting», in: Gavrilović, Zaga A.: *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001b, 164–180.
- Gavrilović, Zaga A.: «Women in Serbian politics, diplomacy and art at the beginning of Ottoman rule», in: Jeffreys, Elizabeth M. (Hg.): *Byzantine style, religion, and civilization. In honour of Sir Steven Runciman*, Cambridge 2006, 72–90.
- Gavrilović, Zaga A.: «Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programs of Lesnovo and Sopoćani», in: Shepard, Jonathan (Hg.): *The Expansion of Orthodox Europe. Byzantium, the Balkans and Russia*, Cornwall 2007, 377–402.
- Gedevanishvili, Ekaterine: «The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art», in: *Iconographica* 5, 2006, 11–31.
- Gedevanishvili, Ekaterine: «Cult and Image of St. George in Medieval Georgian Art», in: Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen 2018, 143–68.
- Gedevanishvili, Ekaterine: «The Khakhuli Dome Decoration. Eschatological and Historical Context», in: Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger 2021, 43–63.
- Gengiuri, Nato: «Georgian Churches Porches. Early Christian Period to High Middle Ages», in: Skinner/Tumanishvili/Shanshiashvili 2009, 196–200.
- Gentz, Günther: *Die Kirchengeschichte des Nicephorus Callistus Xanthopoulos und ihre Quellen*, Berlin 1966.
- Georgitsoyanni, Evangelia N.: *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athen 1992.
- Gergova, Ivanka/Moutafov, Emmanuel: «Die Wandmalereien der Kirche Hl. Georg der Jüngere in Nessebar», in: *Art Studies*, 2004, 43–55.
- Gerlach, Peter: «Physiologus», in: *LCI* 3, 1971, 431–36.
- Gerola, Guisepppe: *Monumenti Veneti nell'isola di Creta 1/2/3/4, Venedig 1905/1908/1917/1932*.
- Gerola, Guisepppe: «Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta», in: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ad Arti* 94, 1934/35, 139–216.
- Gerov, Georgi: «The Narthex as Desert: The Symbolism of the Entrance Space in Orthodox Church Buildings», in: *Armstrong* 2006a, 144–59.
- Gerov, Georgi: «Образ–символ–ритуал (към иконографията на една несебърска икона)», in: *Проблеми на изкуството* 1, 2006b, 3–12.
- Gerov, Georgi: «La Nouvelle-Métropole (L'Église Saint-Stephane) à Nessébar: Résultats d'une recherche», in: *Zograf* 36, 2012, 75–81.
- Gerov, Georgi: «Approaches to studying the Mural Decoration of the Entrance Spaces of Orthodox Churches», in: Bakalova, Elka/Dimitrova, Margaret/Johnson, M. A. (Hgg.): *Medieval Bulgarian Art and Letters in a Byzantine Context*, Sofia 2017, 26–49.
- Gerstel, Sharon E. J.: «Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia», in: *CahArch* 44, 1996, 141–48.
- Gerstel, Sharon E. J.: *Beholding the sacred mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Washington 1999.
- Gerstel, Sharon E. J.: «The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium», in: Contreni, John Joseph/Casciani, Santa (Hgg.): *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, Florenz 2002, 205–17.
- Gerstel, Sharon E. J.: «Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike», in: *DOP* 57, 2003, 225–39.
- Gerstel, Sharon E. J. (Hg.): *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington 2006.
- Gerstel, Sharon E. J.: «An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen», in: Gerstel 2006, 134–61.
- Gerstel, Sharon E. J.: «The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices», in: Klein, Holger Alexander /Ousterhout, Robert G./Pitarakis, Brigitte (Hgg.): *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 107–145.

- Gerstel, Sharon E. J. (Hg.): *Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, Washington 2013.
- Gerstel, Sharon E. J.: «The Morea», in: *Albani/Chalkia* 2013, 300–03.
- Gerstel, Sharon E. J.: «Images in Churches in Late Byzantium: Reflections and Directions», in: *Brodbeck/Poilpré* 2019, 92–120.
- Getach, Job: *Le Typikon décrypté. Manuel de liturgie byzantine*, Paris 2009.
- Giviashvili, Irene: «Liturgy and Architecture. Constantinopolitan Rite and Changes in the Architectural Planning of Georgian Churches», in: *Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger* 2021, 64–89.
- Gjuzelev, Vasil/Petkov, Kiril (Hgg.): *State and Church: Studies in Medieval Bulgaria and Byzantium*, Sofia 2011.
- Gkioles, Nikolaos: «Ὁ Ἰησοῦς διδάσκων ἐν τῇ συναγωγῇ τῆς Ναζαρέτ», in: *EEBS* 50, 1999/2000, 271–96.
- Gkioles, Nikolaos: «Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινὴ τέχνη εμπνευσμένα ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση καὶ τὰ σχίσματα τῶν δύο Ἐκκλησιῶν», in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Παύλου Λαζαρίδη*, Athen 2004, 263–81.
- Glgorijević-Maksimović, Mirjana: «Lives of the Saints in the Wall-Paintings of Hilandar», in: *Korać* 2000, 611–19.
- Gnutova, Svetlana V. (Hg.): *Russkoe mednoe lit'e: sbornik statei sostavitel' i nauchnyi*, Moskau 1993.
- Gonosova, Anna: «Aer», in: *ODB* 1, 1991, 27.
- Gordeev, Dimitrij Peter: «Otčet o poezdke v Ahalcihskij uezd v 1917 godu; rospisi v Čule, Sapare i Zarzme», *Izvestiâ kavkazskogo istoriko-arheologičeskogo instituta v Tbilisi*, Tbilisi 1923, 1–95.
- Gould, Graham E.: «Pachomios of Tabennesi and the foundation of an independent Monastic Community», in: *Sheils, William J. (Hg.): Voluntary Religion. Papers read at the 1985 summer meeting and the 1986 winter meeting of the Ecclesiastical History Society*, Worcester 1986, 15–24.
- Gouma-Peterson, Thalia: *The Frescoes of the Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: an Iconographic and Stylistic Analysis*, Wisconsin 1964.
- Gouma-Peterson, Thalia: «The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II», in: *AB* 58, 1976, 168–83.
- Gouma-Peterson, Thalia: «Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303», in: *DOP* 32, 1978, 198–216.
- Gouma-Peterson, Thalia: «The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», in: *Ćurčić/Mouriki* 1991, 111–29.
- Gouma-Peterson, Thalia (Hg.): *Anna Komnene and her times*, New York 2000.
- Gounaris, Georgios: «The Icon «All the Prophets» from Mytilene», in: *Αμητος. Festschrift für Manolis Androniko*, Thessaloniki 1987, 227–39.
- Gounelle, Rémi: *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Turnhout 2008.
- Grabar, André: *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.
- Grabar, André: *La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prag 1931.
- Grabar, André: «Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures», in: *DOP* 8, 1954, 163–99.
- Grabar, André: «The Virgin in a Mandorla of Light»: in *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge* 1, Paris 1968, 535–41.
- Grasso, Donato, G.: *Dionisio da Furnà. Eermeutica della Pittura*, Florenz 1971.
- Gratziou, Olga: «Cretan Architecture and Sculpture in the Venetian Period», in: *Drandaki, Anastasia (Hg.): The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, Athen 2009, 19–27.
- Gratziou, Olga: *Η Κρήτη στην ύστερη μεσαιωνική εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής*, Heraklion 2010.
- Gravgaard, Anne-Mette: *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.

- Grdzeldize, Tamara: *Georgian Monks on Mount Athos. Two Eleventh-Century Lives of the Hegoumenoi of Iviron*, London 2009.
- Gregory, Timothy E.: «Chios», in: ODB 1, 1991, 423–23.
- Gregory, Timothy E./Ševčenko, Nancy P.: «Athens», in: ODB 1, 1991a, 221.
- Gregory, Timothy E./Ševčenko, Nancy P.: «Mistra», in: ODB 2, 1991b, 1382–1385.
- Gregory, Timothy E./Ševčenko, Nancy P.: «Serres», in: ODB 3, 1991c, 1881–82.
- Grierson, Philip, *Catalogue of Byzantine Coins of the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection 3*, Washington 1999.
- Grigoriadou-Cabagnols, Hélène: «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», in: *CahArch* 20, 1970, 182–85.
- Grigoriadou, Léna: «L'Image de la Déesis royale sur une fresque du 14^e siècle à Castoria», in: *Actes du 14^e Congrès international des études byzantines*, Bukarest 1975, 47–59.
- Gronek, Agnieszka: «Paralela Emmanuel – lew i jej znaczenie w programie malarskim serbskich ikonostasów», in: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 21, 2021, 209–25.
- Grosdidier de Matons, José: *Romanos le Mélode, Hymnes 1 (SC 99)*, Paris 1964.
- Grozdanov, Cvetan: «Sur l'iconography de fresques du Moanstère de Marko», in: *Zograf* 11, 1980, 81–93.
- Grozdanov, Cvetan: «Hristos car, Bogorodica carica, nebesnite sili i svetite voini vo zivopisot od XIV i XV vek vo Treskovec», in: *Kulturno nasledstvo* 12–13, 1988, 5–20.
- Grozdanov, Cvetan: «Sur la composition de la Présentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII^e et vers 1300», in: *Zograf* 26, 1997, 55–64.
- Guillou, Andrew: «Le Codex B du monastère Saint-Jean-Prodrome (Serrès), un mémorial pour l'Histoire médiéval et moderne de la Macédoine (XII^e–XIV^e s.)», in: *Byzantina Symmeikta* 9, 1994, 219–38.
- Guillou, Andrew: *Les Archives de Saint-Jean-Prodrome*, Paris 1955.
- Habelea, Costel: «Die Erklärung der Göttlichen Liturgie nach Nikolaos Kabasilas», in: *OstkSt* 51, 2002, 249–93.
- Hadermann-Misguich, Lydie: «Rencontre des Tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos», in: *BZ* 59, 1966, 359–64.
- Hadermann-Misguich, Lydie: *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du 12^e siècle*, Brüssel 1975.
- Hadermann-Misguich, Lydie: «Pelagonitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes du type Vierge de Tendresse», in: *Byzantion* 53/1, 1983, 9–16.
- Hadermann-Misguich, Lydie: «Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Comnènes. A propos des coussins de pieds et de leurs représentations», in: *D'Hainaut-Zveny, Brigitte/Vanderheyde, Catherine (Hgg.): Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du 12^e siècle, ses antécédents, son rayonnement*, Brüssel 2005a, 157–71.
- Hadermann-Misguich, Lydie: «Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843», in: *Hafner, Stanislaus: Serbisches Mittelalter. Altserbische Herrscherbiographien*, Graz 1976.
- D'Hainaut-Zveny, Brigitte/Vanderheyde, Catherine (Hgg.): *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du 12^e siècle, ses antécédents, son rayonnement*, Brüssel 2005b, 219–34.
- Hallensleben, Horst: *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963.
- Hallensleben, Horst: «Das Katholikon des Johannes-Prodromos-Klosters bei Serrai», in: *ByzF* 1, 1966, 158–78.
- Hamann-Mac Lean, Richard: *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976.
- Hamann-Mac Lean, Rirchard/Hallensleben, Horst: *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.
- Hamilton, Bernard F.: «Latins and Georgians and the Crusader Kingdom», in: *Al-Massa: Islam & the Medieval Mediterranean* 23/2, 2011, 117–24.

- Hannick, Christian: «Die Übersetzungen ins Georgische», in: Balz/Krause/Müller 1980a, 203–04.
- Hannick, Christian: «Die Übersetzungen ins Altkirchenslavische», in: Balz/Krause/Müller 1980b, 213–14.
- Hannick, Christian: «Grigorovič (Vasil Barskij)», in: Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques 22, Paris 1988, 221–23.
- Hannick, Christian: «Exégèse, typologie et rhétorique dans l'hymnographie byzantine», in: DOP 53, 1999, 207–22.
- Hannick, Christian: «The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory», in: Vassilaki 2005, 69–76.
- Harl, Marguerite: La Bible d'Alexandrie. La Genèse, Paris 1986.
- Haustein-Bartsch, Eva: «Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht. Zur Ikonographie des Nichtschlafenden Auges in der Kunst des christlichen Ostens», in: Felmy, Kar Christian/Haustein-Bartsch, Eva (Hgg.): «Die Weisheit baute ihr Haus». Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen, München 1999, 213–50.
- Hawkes-Teeples, Steven: St. Symeon of Thessalonika. The Liturgical commentaries (Pontifical Institute of Mediaeval Studies 168), Toronto 2011.
- Hawkes-Teeples, Steven: «The Prothesis of the Byzantine Divine Liturgy: what has been done and what remains», in: Groen, Bert/Galadza, Daniel/Gibetic, Nina/Radle, Gabriel (Hgg.): Rites and rituals of the Christian East, Leuven 2014, 317–27.
- Heid, Stefan: Kreuz – Jerusalem – Kosmos. Aspekte frühchristlicher Staurologie, Münster 2001.
- Heikel, Ivar A.: Eusebius von Caesarea, De Demonstratio Evangelica, Leipzig 1913.
- Heiser, Lothar: Die georgische orthodoxe Kirche und ihr Glaubenszeugnis, Tier 1989.
- Hemmerdinger-Iliadou, Démocratie: «L'illustration du psautier d'Utrecht et le Sacramentaire Léonin», in: CahArch 11, 1960, 257–60.
- Henkel, Nikolaus: Studien zum Physiologus im Mittelalter, Tübingen 1976.
- Hennessy, Cecily: Images of Children in Byzantium, Farnham 2008.
- Heslop, Thomas Alexander: «The Implication of the Utrecht Psalter in English Romanesque Art», in: Hourihane, Colum P. (Hg.): Romanesque Art and Thought in the twelfth century, Princeton 2008, 267–89.
- Hetherington, Paul: The «Painter's manual» of Dionysius of Fournas: An English translation with commentary, of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad. London 1981³.
- Hetherington, Paul: The Greek Islands. Guide to the Byzantine and Medieval Buildings and their Art, London 2001.
- Hill, Robert C.: Theodoret of Cyrus. Commentary on the Psalms (Psalms 73–150), Washington 2001.
- Hill, Robert C./Petruccione, John F.: Theodoret of Cyrus, The Questions on the Octateuch 1, On Genesis and Exodus, Washington 2007.
- Hilsdale, Cecily: Byzantine Art and Diplomacy in Age of Decline, Cambridge 2014.
- Hirschbichler, Monika: Monuments of a Syncretic Society: Wall Painting in the Latin Lordship of Athens, Greece (1204–1311), PhD, University of Maryland 2005.
- Hörandner, Wolfram: Der Prosarhythmus in der rhetorischen Literatur der Byzantiner, Wien 1981.
- Hörandner, Wolfram: «Lexikalische Beobachtungen zum Christos Paschon», in: Trapp, Ernst/Diethart, Johannes/Fatouros, Georgios/Steiner, Astrid/Hörandner, Wolfram (Hgg.): Studien zur byzantinischen Lexikographie, Wien 1988, 185–202.
- Hoffmann, Annette/Wolf, Gerhard: «Licht und Landschaft: Zur Sakraltopographie Mzchetas in Georgien», in: Hofmann, Henriette/Schärli, Caroline/Schweinfurth, Sophie (Hgg.): Inszenierungen von Sichtbarkeit in Mittelalterlichen Bildkulturen, Berlin 2018, 21–47.
- Hollard, Dominique/Lopez Sanchez, Fernando: Le Chrisme et le Phénix, Paris 2014.
- Holmes, Catherine: Basil II and the Governance of Empire (976–1025), Oxford 2006.
- Horn, Cornelia B.: «St. Nino and the Christianization of Pagan Georgia», in: Medieval Encounters 4, 1998, 242–64.

- Horn, Cornelia B.: «The Protevangelium of James and its Reception in the Caucasus», in: *Scrinium* 4, 2018: 223–38.
- Horn, Martina: «Die Ausgiessung des zweifachen Geistes. Zwei unikale Szenen in der Soter-Kirche in Kephali auf Kreta», in: *Byzantina Symmeikta* 26, 2016, 93–125.
- Hunger, Herbert: «Die byzantinische Literatur der Komnenenzeit», in: *Anz.Österr.Akad.Wiss.* 105/3, 1968, 59–76.
- Hunt, Hannah: *Clothed in the Body. Asceticism, the Body and the Spiritual in the Late Antique Era*, Ashgate 2012.
- Hutter, Irmard/Canart, Paul: *Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos, Codex Vaticanus Graecus 1162*, Vatikan 1991.
- Hussey, Joan Mervyn: «The Writings of John Mauropous: A bibliographical Note», in: *BZ* 44, 1951, 478–82.
- Iancovescu, Ioana: «L'autorité du modèle biblique: le Temple de la vision d'Ezéchiel», in: Biliarsky, Ivan/Păun, Radu G. (Hgg.): *The Biblical Models of Power and Law*, Frankfurt 2008, 153–60.
- Ieni, Giulio: «Martvili Mingrelia», in: *Alpago Novello/Lafontaine-Dosogne/Beridze* 1980, 380.
- Iliev, Ivan: «The first two centuries of the Archbishopric of Ohrid», in: *Gjuzelev/Petkov* 2011, 237–51.
- Ioannidis, Nikolaos: *Ἰωσήφ Βρυεννίου περὶ μνημοσύνου τοῦ Πάπα*, Athen 1984.
- Ivanov, Ivan: «Alte Kirchen in Südwestbulgarien», in: *M.Bulg.Archäolog.Ges.* 3, 1912, 53–54.
- Ivković, Zorima: «Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze», in: *Zograf* 11, 1980, 68–82.
- Jäggi, Carola: *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt*, Regensburg 2013.
- James, Liz: *Empresses and Power in Early Byzantium*, New York 2001.
- James, Liz: «Art and Lies: Text, image and imagination in the medieval world», in: Eastmond, Antony/James, Liz (Hgg.): *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Ashate 2003, 59–71.
- James, Liz: «Senes and Sensibility in Byzantium», in: *Art History* 27, 2004, 522–37.
- James, Liz/Webb, Ruth: «To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium», in: *Art History* 14/1, 1991, 1–17.
- Janeras, Sebastià, *Le Vendredi-Saint dans la Tradition liturgique byzantine*, Rom 1988.
- Janin, Raymond: «Les Géorgiens à Jérusalem», in: *Echos d'Orient* 16, 1913, 211–19.
- Janin, Raymond: *La Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Première Partie: Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique*, 3: *Les Églises et les Monastères*, Paris 1969².
- Janjalia, Mzia: «Zarzmis mokhat'ulobis tarighisatvis», in: *Sakartvelos sidzveleni* 10, 2007, 63–96.
- Jervalidze, Ketevan: «Commentary on the Work of Basileios of Zarzma and its Russian Translation», in: *Metreveli/Vachnadze* 2007, 205–33.
- Jevtić, Ivana: «Le Nouvel Ordre du Monde ou l'Image du Cosmos à Lesnovo», in: Cutler, Anthony/Papaconstantinou, Arietta (Hgg.): *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honor of Jean-Michel Spieser*, Leiden 2007, 129–49.
- Joannou, Perikles-Petros: *Les Conciles œcuméniques*, Paris 1994.
- Johnstone, Paul: *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967.
- Jolivet-Lévy, Catherine: «L'Image du Pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne (867–1056)», in: *Byzantion* 57, 1987, 441–70.
- Jolivet-Lévy, Catherine: *Les Églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991.
- Jolivet-Lévy, Catherine: *La Cappadoce médiévale: image et spiritualité*, Paris 2001.
- Jolivet-Lévy, Catherine: «Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge», in: Bériou, Nicole/Caseau, Béatrice/Rigaux, Dominique (Hgg.): *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, 1, Paris 2009, 161–200.
- Jolivet-Lévy, Catherine, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015.
- Jordan, Robert H.: «Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis», in: Thomas, John Philip/Constantinides Hero, Angela (Hgg.): *Byzantine Monastic Foundation Documents* 2, Washington 2000, 454–506.

- Jordan, Robert H.: *The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis, March–August. The Movable Cycle* (Belfast Byzantine Texts and Translations, 6.6), Belfast 2005.
- Jordan, Robert H./Morris, Rosmary: *The Hypotyposis of the Monastery of the Theotokis Evergetis, Constantinople (11th–12th c.): introduction, translation and commentary*, Ashgate 2012.
- Jugie, Martin: «Le Typicon du monastère du Prodrome au Mont Ménéécée, près de Serrès», in: *Byzantion* 12, 1937, 25–69.
- Kaffenberger, Thomas: «Transformation and Memory in Medieval Georgian Church Architecture: the Case of Manglisi Cathedral», in: *Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen* 2018, 207–33.
- Kaffenberger, Thomas: «Liminal Spaces of Memory, Devotion and Feasting? Porch-Chapels in Eleventh-Century Georgia», in: *Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger* 2021, 116–37.
- Kaimakis, Dimitris: *Der Physiologus nach der ersten Redaktion*, Meisenheim 1974.
- Kakavas, George: *Dionysios of Fourná. Artistic Creation and Literary Description* Leiden 2008.
- Kalavrezou, Ioli: «Images of the Mother: When the Virgin Mary became Meter Theou», in: *DOP* 44, 1990, 165–72.
- Kalavrezou, Ioli: «The Mother of God in Steatite», in: *Vassilaki* 2000, 185–93.
- Kalavrezou, Ioli: «Exchanging embrace. The body of salvation», in: *Vassilaki* 2005, 103–15.
- Kalavrezou-Maxeiner, Ioli: *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985.
- Kalantzidou, Kyriaki: *The Byzantine Epitaphioi of the Western Coast of the Black Sea* (PhD), Thessaloní 2016.
- Kalokyris, Kontantin: «La peinture murale byzantine de l'île de Crète», in: *Κρητικά Χρονικά* 8, 1954, 389–98.
- Kalokyris, Konstantin: «Η έπισκοπή Λάμπης και ή Παναγία ή Λαμπηνή», in: *Κρητικά Χρονικά* 10, 1956, 305–16.
- Kalokyris, Konstantin: *Αι βυζαντινάι τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athen 1957.
- Kalokyris, Konstantin: *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973.
- Kalomoirakes, Dimitrios: «Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στο Εικονογραφικό Προγραμμα του Πρωτάτο», in: *ΔΧΑΕ* 15, 1989/90, 197–220.
- Kalomoirakes, Dimitrios: «Πρωτάτο. Η έρευνα, το μνημείο και οι πάτρωνές του», in: *Κληρονομία* 22, 1990, 73–104.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo», in: *CorsiRav* 31, 1984, 221–53.
- Kalopissi-Verti, Sophia: *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Τάσεις της μνημειακής Ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από Μακεδονία)», in: *Maurommates/Nikolaou* 1999, 63–100.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception», in: *Gerstel* 2006a, 107–32.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας», in: *ΔΧΑΕ* 27, 2006b, 181–92.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Painter's Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions», in: *Bacci* 2007, 55–70.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204. Archaeological and Artistic Evidence», in: *Edbury, Peter/Kalopissi-Verti, Sophia* (Hgg.): *Archaeology and the Crusades*, Athen 2007b, 1–33.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Stylistic Observations on the Painted Decoration of St. Nicholas at Achragias in Laconia/Peloponnese», in: *Stević* 2012, 263–74.
- Kalopissi-Verti, Sophia: «Mistra. A fortified late Byzantine Settlement», in: *Albani/Chalkia* 2013, 224–39.
- Kalopissi-Verti, Sophia: *A Companion to Latin Greece*, Leiden 2015.
- Kandić, Olivea: «Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches», in: *Zograf* 27, 1998–1999, 61–78.

- Kappas, Michalis: «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο ρέμα του Σωφρόνη», in: *Byzantina Symmeikta* 21, 2011, 255–337.
- Karapidakis, Louisa: «Les peintures murals de Crète. XIV^{ème}–XV^{ème} siècle. Le programme iconographique de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles», in: *Communications grecques présentées au V^e Congrès international des études du sud est-européen*, Athen 1985, 149–55.
- Karalashvili, Irma: «The Agar Legend Illustrated: The Interrelationship of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian, and Latin Traditions», in: Colm, Hourihane (Hg.): *Interactions. Artistic Interchange between the eastern and western World in the Medieval Period*, Princeton 2007, 220–43.
- Kartsonis, Anna: *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986.
- Kartsonis, Anna: «The responding Icon», in: Safran 1998, 58–80.
- Kaster, Gabriela: «Onuphrius der Grosse», in: *LCI* 8, 1976, 84–88.
- Kaster, Karl Georg: «Antipas von Pergamon», in: *LCI* 5, 1973, 201.
- Kazhdan, Alexander Petrovich: «Christos Paschon», in: *ODB* 1, 1991a, 442–43.
- Kazhdan, Alexander Petrovich: «Euthymios the Iberian», in: *ODB* 2, 1991b, 757.
- Kazhdan, Alexander Petrovich: «Evtimij of Turnovo», in: *ODB* 2, 1991c, 765–66.
- Kazhdan, Alexander Petrovich: «Oliver Jovan», in: *ODB* 2, 1991d, 1523.
- Kazhdan, Alexander Petrovich, *A History of Byzantine Literature (650–850)*, Athen 1999.
- Kazhdan, Alexander Petrovich/Maguire, Henry: «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art», in: *DOP* 45, 1991, 15–16.
- Kazhdan, Alexander Petrovich/Nelson, Rorbert: «John Klimax», in: *ODB* 2, 1991, 1060.
- Keel, Othmar, *The Song of Songs. A continental Commentary*, Minneapolis 1994.
- Kekelidze, Korneli: *Die Bekehrung Georgiens zum Christentum*, Leipzig 1928.
- Kekelidze, Korneli: *Histoire de la Littérature géorgienne*, Tbilisi 1960.
- Kekelidze, Korneli: *Dzveli kartuli lit'erat'uris ist'oria*, Tbilisi 1980.
- Kepezti, Victoria: «Tradition iconographique et création dans une scène de communion», in: *JÖB* 32, 1982, 443–51.
- Kepezti, Victoria: «Autour d'une inscription métrique et de la représentation des apôtres Pierre et Paul dans une église en Élide», in: Armstrong 2006, 160–81.
- Kersten, Otto/Schaller, Martin: «Diplomatische, chronologische und textkritische Beobachtungen zu Urkunden des Chartulars B des Ioannes Prodromos-Klosters bei Serrhai», in: Gastgeber, Christian (Hg.): *Sylloge Diplomatico-Paleographica*, Wien 2010, 179–232.
- Kessler, Herbert L.: «The Meeting of Peter and Paul in Rome: An emblematic narrative of spiritual Brotherhood», in: *DOP* 41, 1987, 265–75.
- Khoshtaria, David/Vacheishvili, Nikoloz: «Building Activities of the Georgians in the Holy Land», in: Mgaloblishvili, Tamila (Hg.): *Georgians in the Holy Land*, London 2013, 21–30.
- Khundadze, Tamar: «10th Century Architectural Sculpture», in: Dadiani, Tamar/Khundadze, Tamar/Kvachatadze, Ekaterine (Hgg.): *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi 2017, 110–189.
- Khutsishvili Giorgi: *Saparis kedlis mokhat'uloba*, Tbilisi 1988.
- Khutsishvili Niko: *Ierusalimis jvris monastris mitsatmplobeloba sakartveloshi*, Tbilisi 2006.
- Kimpel, Sabine: «Margareta (Marina) von Antiochien», in: *LIC* 7, 1974, 494–500.
- Kirchhainer, Karin: *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001.
- Kirchhainer, Karin: ««Gepriesen seiest Du, die höher ist als alle, erreichend den Thron Gottes» – Überlegungen zu einem Koimesis-Zyklus in der Athanasioskirche in Voskopojë (Moschopolis)», in: *Makedonika* 37, 2008, 59–88.
- Kirchhoff, Kilian P.: *Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche, die Heilige Woche*, Leipzig 1937.
- Kissas, Soterios: «Солунска уметничка породица Астраапа», in: *Zograf* 5, 1974, 35–37.
- Kitzinger, Ernst: *The mosaics of Monreale*, Palermo 1960.
- Kitzinger, Ernst: *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palermo 1994.
- Kniazeff, Alexis: «La Théotocos dans les offices du temps pascal», in: *Irenikon* 34, 1961, 21–44.

- Kniazeff, Alexis: *La Mère de Dieu dans l'Église orthodoxe*, Paris 1990.
- Koch, Guntram: *Albanien. Kulturdenkmäler eines unbekanntes Landes aus 2200 Jahren: Photoausstellung an der Philipps-Universität Marburg*, Marburg 1985.
- Koch, Guntram: *Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren*. Köln 1989.
- Koch, Guntram: «Christliche Monumente in Albanien», in: Daum 1998, 71–102.
- Koder, Johannes: *Romanos Melodos. Die Hymnen*, Bd. 1–2, Stuttgart 2005/06.
- Kodov, Christo Nikolov: *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*, Sofia 1964.
- Kodov, Christo Nikolov: *Старобългарски музикални паметници*, Sofia 1973.
- Koehler, Wilhelm: *Die Schule von Reims, 1: Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlin 1994.
- Kötzsche-Breitenbruch, Liselotte: *Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttätamentlichen Wandmalereien*, Münster 1979².
- Kokoli, Stefanka: «The Medieval City of Berat and Iconography in the Post-Byzantine Period: a historical overview», in: SJAHS 3, 2015, 881–87.
- Kollias, Elias: *Patmos*, Athen 1990.
- Kondakov, Nikodim Pavlovich: *Monuments of Christian Art on Mount Athos*, Sankt-Petersburg 1902.
- Konstantinidi, Chara: «Un Miracle dans l'Église de la Vierge des Chalkoprateia et ses Conséquences sur l'Iconographie de l'Annonciation», in: Zograf 28, 2000, 5–12.
- Konstantinidi, Chara: *The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Diacons flanked the Altar with the holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ*, Salonika 2008.
- Korać, Vojislav: «Les origines de l'architecture de l'école de la Morava», in: Đjurić 1972, 159–68.
- Korać, Vojislav: «King Milutin's Church», in: Subotić 1998, 145–52.
- Korać, Vojislav (Hg.): *Huit siècles du Monastère de Chilandar. Histoire, Vie spirituelle, Littérature, Art et Architecture*, Belgrad 2000.
- Korać, Vojislav: *Manastir Hilandar: konaci i utvrđenje*, Belgrad 2004.
- Kornakov, Dimitar: «Манастирот Зрзе», in: *Културно наследство* 4, 1972, 15–19.
- Korunovski, Saško/Dimitrova, Elizabeta: *Macedonia. L'arte medievale dal XI al XV secolo*, Milano 2006.
- Koukiaris, Archimandrite Silas: «Wall Paintings in Churches with Limited Christological Cycle», in: Zograf 30, 2004/05, 111–18.
- Koukiaris, Archimandrite Silas: «The Vita Icon of St Panteleemon in the Sinai Monastery», in: ΔΧΑΕ 2006, 233–44.
- Koukiaris, Archimandrite Silas: «The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches», in: Zograf 35, 2011, 63–71.
- Kouli, Maria: «Life of St. Mary of Egypt», in: Talbot, Alice-Mary (Hg.): *Holy Women of Byzantium: Ten Saint's Lives in English Translation*, Washington 1996, 65–93.
- Kraeling, Carl H.: *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos. Final Report*, 8.1, New Haven 1979.
- Kramer, Joachim: «Phönix», in: LCI 3, 1971, 430–32.
- Krausmüller, Dirk: «The rise of Hesychasme», in: Angold, Michael (Hg.): *The Cambridge History of Christianity 5. Eastern Christianity*, Cambridge 2006, 101–26.
- Krausmüller, Dirk: «An ascetic founder: The lost first Life of Athanasios the Athonite», in: Mullet 2007, 63–86.
- Kravari, Vassiliki: *Actes du Pantocrator*, Paris 1991.
- Kreidl-Papadopoulos, Karoline: «Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition», in: ΔΧΑΕ 10, 1981, 339–56.
- Kriza, Agnes: «The Royal Deesis – An Anti-Latin Image of Late Byzantine Art», in: Lymberopoulou, Angeliki (Hg.): *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West 1204–1669: Whose Mediterranean is it anyway?*, London 2018, 272–90.
- Krueger, Derek: «The Old Testament and Monasticism», in: Magdalino/Nelson 2010, 199–221.

- Krueger, Derek: *Liturgical Subjects. Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Pennsylvania 2014.
- Krustev, Kiril/Zahariev, Vassil: *Old Bulgarian Painting*, Sofia 1961.
- Kühnel, Barbara/Noga-Banai, Galit/Vorholt, Hanna (Hgg.): *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout 2014.
- Kunze, Konrad: «Maria, Ägyptiaca», in: LCI 7, 1974, 507–11.
- Kuyumdzhieva, Margarita: «David Rex Penitent. Some Notes on the Interpretation of King David in Byzantine and Post-Byzantine Art», in: Biliarsky, Ivan/Păun, Radu G. (Hgg.): *The Biblical Models of Power and Law*, Frankfurt 2008, 133–51.
- Kvachataдзе, Ekaterine: «12th–16th Century Architectural Sculpture», in: Dadiani, Tamar/Khundadze, Tamar/Kvachataдзе, Ekaterine (Hgg.): *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi 2017, 270–311.
- Kyriakoudis, Evangelos N.: «The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations», in: *Zograf* 26, 1997, 95–106.
- Labadze, Rusudan: «Zarzma Monastery according to «The Life» («Tskhovreba») of Serapion of Zarzma», in: *Metreveli/Vachnadze* 2007, 23–34.
- Ladouceur, Paul: «Old Testament Pefigurations of the Mother of God», in: *SVTQ* 50/1–2, 2006, 5–57.
- Laffitte, Marie-Pierre/Sclafer, Jacqueline: *Catalogue général des manuscrits latins n^{os} 8823 à 8921*, Paris 1997.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: «Recherches sur les Programmes décoratifs des églises médiévales en Géorgie en relation avec la peinture monumentale byzantine», in: *2^e Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi 1977, 1–28.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: «Monumental Painting», in: *Alpago Novello/Lafontaine-Dosogne/Beridze* 1980, 86–133.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Brüssel 1992².
- Laiou-Thomadakis, Angeliki E.: *Constantinople and the Latins, the Foreign Policy of Andronicus II., 1282–1328*, Cambridge 1972.
- Laiou-Thomadakis, Angeliki E.: «Saints and Society in the Late Byzantine Empire», in: *Laiou-Thomadakis, Angeliki E. (Hg.): Charanis Studies. Essays in Honor of Peter Charanis*, New Jersey 1980, 84–114.
- Lambros, Spyridon Paul: «Ο Ιησούς του Πανσελήνου in Παρνασσός», in: 5, 1881, 445–52
- Lambros, Spyridon Paul: *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos I*, Cambridge 1895.
- Lampakis, Georges: *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athen 1902.
- Landesmann, Peter: *Die Himmelfahrt des Elija. Entstehen und Weiterleben einer Legende sowie ihrer Darstellung in der frühchristlichen Kunst*, Wien/Köln 2004.
- Landesmann, Peter: *Die Darstellung «Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten» im Wandel der Zeiten*, Leiden 2010.
- Lange, Reinhold: *Die byzantinische Relieffikone*, Recklinghausen 1964.
- Lange, Günter: *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn 1999².
- Larin, Vassa: «Active Participation of the faithful in Byzantine liturgy», in: *SVTQ* 57/1, 2013, 67–88.
- Lassithiotakis, Konstantinos E.: «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Α`-Γ`. Επαρχία Κισιάμου», in: *Κρητικά Χρονικά* 21, 1969, 177–233, 459–93.
- Lassithiotakis, Konstantinos E.: «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Δ`. Επαρχία Σελίνου», in: *Κρητικά Χρονικά* 22, 1970, 133–210, 347–88.
- Lassithiotakis, Konstantinos E.: «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Ε`. Επαρχία Σφακίων», in: *Κρητικά Χρονικά* 23, 1971, 95–177.
- Laurent, Vitalien: «Le rituel de la proscomidie et le métropole de Crète Élie», in: *REB* 16, 1958, 129–30.

- Laurentin, René: *Marie, l'Église et le Sacerdoce* 1–2, Paris 1953.
- Lauriot, Spyridon: *Philippos Monotropos*, Dioptra, Athen 1920.
- Lazarev, Victor: *Storia della Pittura Bizantina*, Turin 1967.
- Lazarev, Victor: *Mosaïques et Fresques de l'Ancienne Russie (XI^e–XVI^e siècles)*, Moskau 2000.
- Lechner, Gregor Martin: «*Maria Eleousa*», in: RBK 6, 2005a, 72–80.
- Lechner, Gregor Martin: «*Passionsmadonna*», in: RBK 6, 2005b, 83–86.
- Lechner, Gregor Martin: «*Maria Paraklesis*», in: RBK 6, 2005c, 90–92.
- Lechner, Gregor Martin: «*Zoodochos Pege*», in: RBK 6, 2005d, 92–95.
- Ledit, Joseph: *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976.
- Lee Wolff, Robert: «*Second Bulgarian Empire. Its Origin and History to 1204*», in: *Speculum* 24/2, 1949, 167–206.
- Lefort, Jacques/Oikonomidis, Nicolas/Papachryssanthou, Denise: *Actes d'Iviron, I. Des origines au milieu du XI^e siècle*, Paris 1985.
- Lefort, Jacques/Kravari, Vassiliki/Giros, Christophe/Bompaire, Jacques: *Actes de Vatopédi, I: Des origines à 1329*, Paris 2001.
- Lefort, Jacques/Kravari, Vassiliki/Giros, Christophe/Smyrlis, Kostis: *Actes de Vatopédi, II: De 1330 à 1376*, Paris 2006.
- Lefort, Jacques/Kravari, Vassiliki/Giros, Christophe/Smyrlis, Kostis/Estangül Raúl Gómez: *Actes de Vatopédi, III. De 1377 à 1500*, Paris 2019.
- Leonte, Florin: «*A brief History of Morea as seen through the eyes of an emperor-rhetorician: Manuel II. Palaiologos's Funeral Oration for Theodor, Despot of Morea*», in: Gerstel 2013, 397–417.
- Leontakianakou, Irini: «*La Vierge allaitant. Icônes crétoises de la Galaktotrophousa (15^e–17^e siècle) et Madonna dell'umiltà*», in: Brodbeck/Poilpré 2019, 325–42.
- Lerner, Constantine B., *The Wellspring of Georgian Historiography. The early medieval historical Chronicle. The Conversion of K'art'li and The Life of St. Nino*, London 2004.
- Leroquais, Chanoine: *Les Psautiers Manuscrits Latins des Bibliothèques publique de France* 2, Paris 1940/41.
- Leroy, François Joseph: *L'Homilétique de Proclus de Constantinople: Tradition manuscrite, inédits, études connexes (Studi e testi 247)*, Vatikan 1967.
- Liakos, Dimitrios: «*Byzantine and Post-Byzantine Athonite Dedicatory Inscriptions in Historical and Archaeological Context*», in: Moutafov, Emmanuel/Erdeljan, Jelena (Hgg.): *Texts/Images/Art-Readings*, Sofia 2017, 159–86.
- Lidov, Alexei: «*Образ Christa-archiereja v ikonografičeskog programme Sofii Ohridskoj*», in: *Zograf* 17, 1986, 5–20.
- Lidov Alexei: «*Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala*», in: *Zograf* 20, 1989, 33–47.
- Lidov Alexei: «*L'image du Christ-prélat dans le programme iconographique de Sainte Sophie d'Ohride*», in: *Arte Cristiana* 79, 1991, 245–50.
- Lidov Alexei: «*Christ the Priest in Byzantine Church Decoration of the Eleventh and Twelfth Centuries*», in: *Acts 18th international Congress of Byzantine Studies*, Shepherdstown 1996, 158–70.
- Lidov, Alexei (Hg.): *The Iconostasis. Origin – Evolution – Symbolism*, Moskau 2000.
- Lidov, Alexei: *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Church*, Moskau 2009.
- Lidov, Alexei: *The Wall Paintings of Akhtala Monastery. History, Iconography, Masters*, Moskau 2014.
- Lidov, Alexei: «*The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture*», in: *Ikon* 10, 2017, 9–26.
- Lidova, Maria: «*The earliest Images of Maria Regina in Rome and the Byzantine Imperial Iconography*», in: *Niš and Byzantium* 8, 2010, 231–43.
- Lidova, Maria: «*Maria Regina. Transformations of an Early Byzantine Image in late eighth-century Rome*», in: *Rome, Rome on the Borders: Visual Cutlures During the Carolingian Transition (Convivium Supplementum)*, Brno 2020, 136–53.

- Lifshits, Lev I. (Hg.): *Vizantiia i Balkany-Rus': ikony kontsa 13-pervoï poloviny 15 veka: katalog vystavki*, Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereiia, Moskau 1991.
- Lilie, Ralph-Johanne: «Kreta in byzantinischer und venezianischer Zeit», in: Haustein-Bartsch 2007, 9–19.
- Lilie, Ralph-Johannes/Ludwig, Claudia/Zielke, Beate/Pratsch, Thomas: *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit 1–3*, Berlin 2013.
- Linardou, K Kallirro: «The Couch of Salomon, a Monk, a byzantine Lady, and the Song of Song», in: Swanson 2004, 73–85.
- Linardou, Kallirro: «The Kokkinobaphos manuscripts revisited. The internal evidence of the books», in: *Scriptorium* 61/2, 2007, 384–407.
- Linardou, Kallirro: «Depicting the Salvation: Typical Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts», in: Brubaker/Cunningham 2011, 133–49.
- Linardou, Kallirro: «The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphos Monastery», in: Tsamakda, Vasiliki (Hg.): *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Leiden 2017, 383–93.
- Linder, Amnon: «Christian Communities in Jerusalem», in: Prawer, Joshua/Ben-Shammai, Haggai (Hgg.): *The History of Jerusalem. The Early Muslim Period 638–1099*, Jerusalem/New York 1996, 121–62.
- Lindemann, Andreas: *Die Clemensbriefe*, Tübingen 1992.
- Lingas, Alexander: «Hesychasm and psalmody», in: Bryer/Cunningham 1996, 155–68.
- Lipsius, Richard Adelbert/Bonnet, Max: *Acta Apostolorum Apocrypha 1*, Hildesheim 1959.
- Ljubinković, Mirjana: *Manastir Ravanica*, Belgrad 1996.
- Lomouri, Nodar: «The History of Georgian-Byzantine Relations», in: Pevny 2000, 182–187.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: *Rospis' Nabakhtevi*, Tbilisi 1973.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: «Le style des paléologues et la peinture murale aux XIV^e–XV^e siècles en Géorgie», in: *Actes du 14^e Congrès international des études byzantines*, Bukarest 1975, 189–91.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: «La peinture de Tsalendjikha. Le peintre Cyr Manuel Eugénikos», in: 2^e Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilisi 1977a, 1–17.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: «Emmanuel dormant dans certaines peintures murales géorgiennes (XIV^e–XVI^e s.)», in: *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana*, Mailand 1977b, 175–80.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: «Sur certaines particularités des peintures murales de l'église à Tsaledjikha», in: Calo' Mariani 1986, 147–52.
- Lordkipanidze, Inga Georgievna: *Rospis' v Tsalendzhikha: khudozhnik Kir Manuil Evgenikos i ego mesto v gruzinskoï srednevekovoi monumental'noi zhivopisi*, Tbilisi 1992.
- Lordkipanidze, Inga/Janjalia, Mzia: *Calenjixi: mac'xovris tazris moxatulo babi=Tsalenjikha: wall paintings in the Saviour's Church*, Tbilisi 2011.
- Lordkipanidze, Mariam: *Unification politique de la Géorgie féodale (IX^e–X^e s.)*, Tbilisi 1963.
- Lordkipanidze, Otari/Brakmann, Heinzgerd: «Iberia II (Georgien)», in: *RAC* 17, 1996, 12–106.
- Louth, Andrew: «John of Damascus on the Mother of God as a Link between Humanity and God», in: Brubaker/Cunningham 2011, 153–61.
- Louvi-Kizi, Aspasia: «Οι κτήτορες της Περιβλέπτου του Μυστρά», in: *ΔΧΑΕ* 24, 2003, 101–18.
- Lowden, John: «Illustrated Octateuch Manuscripts. A Byzantine Phenomenon», in: Magdalino/Nelson 2010, 107–152.
- Lucchesi Palli, Elisabeth: «Christus – Sondertypen», in: *LCI* 1, 1968a, 396–98.
- Lucchesi Palli, Elisabeth: «Elias», in: *LCI* 1, 1968b, 607–13.
- Luchterhandt, Manfred: *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunebildung*, München 2009.
- Lübeck, Konrad: «Das Kloster zum Hl. Kreuze bei Jerusalem», in: *Der Katholik* 94, 1914, 155–69.
- Luibheid, Colm/Russel, Norman/Ware, Kallistos: *John Climacus, Ladder of Divine Ascent*, New York 1982.
- Lymberopoulou, Angeliki: *Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*, Cambridge 2020.

- Lymberopoulou, Angeliki: «Hell on Crete», in: Lymberopoulou 2020, 117–90.
- Lymberopoulou, Angeliki/Duits Rembrandt: *Hell in the Byzantine World. A History of Art a Religion in Venetian Crete and the eastern Mediterranean: A Catalogue of the Cretan Material*, Cambridge 2020.
- Machabeli Kitty: «Georgia and the Byzantine World: Artistic Aspects», in: Pevny 2000, 188–97.
- Machavariani, Elene: «The Art of Georgian Manuscripts», in: Soltes 1999, 117–121.
- Macrides, Ruth Juliana: «Chomatenos, Demetrios», in: ODB 1, 1991, 426.
- Macrides, Ruth Juliana/Angelov, Dimiter/Munitiz, Joseph: *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: offices and ceremonies*, Ashgate 2013.
- Maderakis, Stavros N.: «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέμα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», in: Ύδωρ εκ Πέτρας 1, 1978, 185–236; 2, 1979, 21–80; 3, 1981, 51–130.
- Maderakis, Stavros N.: «Η προσωπογραφία των δωρητών στις εκκλησίες της Κρήτης», in: Χανιά, Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων, 1988, 39–49.
- Maderakis, Stavros N.: «Βυζαντινή Ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», in: Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου 2, Chania 1991a, 265–315.
- Maderakis, Stavros N.: «Θέματα τῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης τῆς Κρήτης», in: Theologia 62, 1991b, 104–62.
- Maderakis, Stavros N.: «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίας στους Μεσελέρους Ιεράπετρας», in: 14ο Συμπόσιο Βυζαντινῆς και Μεταβυζαντινῆς Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athen 1994, 25–26.
- Maderakis, Stavros N.: *Η εκκλησία του Αρχάγγελου Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια Μεραμπέλλου*, Hagios Nikolaos 2000.
- Maderakis, Stavros N.: «Η 'Δέηση' στις εκκλησίες της Κρήτης», in: Νέα Χριστιανική Κρήτη 22, 2003, 9–11; 23, 2004, 9–72; 24, 2005, 213–337.
- Magdalino, Paul: «L'Église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople», in: Durand, Jannic/Flusin, Bernard (Hgg.): *Byzance et les reliques du Christ*, Paris 2004, 15–30.
- Magdalino, Paul/Nelson, Robert S. (Hgg.): *The Old Testament in Byzantium*, Washington 2010.
- Maguire, Henry: «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», in: DOP 31, 1977, 123–74.
- Maguire, Henry: «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», in: DOP 34/35, 1980/81, 261–69.
- Maguire, Henry: *Earth and Ocean. The Terrestrial World of Early Byzantine Art*, Pennsylvania 1987.
- Maguire, Henry: «The Art of Comparing in Byzantium», in: AB 70, 1988, 88–103.
- Maguire, Henry: *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton 1994².
- Maguire, Henry: *The Icons of their Body. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996.
- Maguire, Henry: «Paradise Withdrawn», in: Littlewood, Antony Robert/Maguire, Henry/Wolschke-Bulmahn, Joachim (Hgg.): *Byzantine Garden Culture*, Washington 2002, 23–35.
- Maguire, Henry: «The Heavenly Court», in: Maguire, Henry (Hg.): *Byzantine Court Culture from 829–1204*, Washington 2004, 247–58.
- Maguire, Henry: «Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art», in: Brubaker/Cunningham 2011, 39–51.
- Maguire, Henry: *The Paintings of the Panagia tou Arakos. Art, Intercession and Theology*, Nicosia 2019.
- Mailis, Athanassios: «Τα χτιστά τέμπλα της Κρήτης (14ος–15ος αι.). Επαρχιακή Λύση ή Ομολογία Πίστεως», in: ΔΧΑΕ 36, 2015, 111–43.
- Mailis, Athanassios: *Obscured by Walls. The Bēma Display of the Cretan Churches from Visibility to Concealment*, Mainz 2020.
- Mailis, Athanassios: «From Byzantine Monasticism to Venetian Piety. The Double Church of Hagios Panteleimonas and Hagios Demetrios at Perivolia (Chania)», in: Daim, Falko/Heher, Dominik/Rapp, Claudia (Hgg.): *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, Mainz 2018, 183–204.

- Mako, Vladimir: «Compositions and Propositions in the oldest frescoes in the Katholikon of Hilandar Monastery», in: Korać 2000, 539–57.
- Maksimović, Jovanka: «La sculpture de l'école de la Morava», in: Đjurić 1972, 181–90.
- Maltezou, Chryssa A.: «Crete under Venetian Rule: Between Byzantine Past and Venetian Reality», in: Albani/Chalkia 2013, 304–08.
- Maltzew, Alexios: *Die göttlichen Liturgieen unserer heiligen Väter Johannes Chrysostomos, Basilios des Grossen und Gregorios Diologos*, Berlin 1890.
- Mamaiaashvili, Irine: «Ghmratismshoblis mitsvalebis t'ekst'i ilust'ratsiebi gelatis monast'ris mta-vari t'adzris mokhat'ulobashi», in: *Sakartvelos sidzveleni* 4–5, 2003, 227–36.
- Mamaloukos, Stavros: «The buildings of Vatopedi and their patrons», in: Bryer/Cunningham 1996, 113–25.
- Mamaloukos, Stavros: «The Architecture of the Katholikon», in: *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Tradition – History – Art*, Mount Athos 1998, 166–75.
- Mamaloukos, Stavros: «A contribution to the study of the Athonite Church type of Byzantine Architecture», in: *Zograf* 35, 2011, 39–50.
- Mamaloukos, Stavros: «Ο ναός του Πρωτάτου στο πλαίσιο της Μεσοβυζαντινής ναοδομίας», in: *Δεύτερο Διεθνές Επιστημονικό Εργαστήριο, Περιλήψεις Ημερίδας 'Ο ναός του Πρωτάτου και ο ζωγράφος του: Έργα συντήρησης και νέα δεδομένα'*, Thessaloniki 2017, 11–12.
- Mango, Cyril: «Documentary Evidence on the Apse Mosaics of St. Sophia», *BZ* 47, 1954, 399–401.
- Mango, Cyril: *The Homilies of Photios Patriarch of Constantinople. English Translation, Introduction and Commentary*, Washington 1958.
- Mango, Cyril: *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*, Toronto 2004⁶.
- Mango, Cyril/Hawkins, Ernest J. W.: «The Apse Mosaic of St. Sophia in Istanbul Report on Work carried out in 1964», in: *DOP* 19, 1965, 113–51.
- Mango, Cyril/Hawkins, Ernest J. W./Boyd, Susan: *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Painting: Description*, in: *DOP* 44, 1990, 63–94.
- Mango, Cyril/Ševčenko, Nancy P.: «Pege», in: *ODB* 3, 1991, 1616.
- Mango, Maria M.: *Silver from Early Byzantium*, Baltimore 1986.
- Mantas, Apostolos G.: *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst (5.–15. Jh.)*, Leiden 2010.
- Mantas, Apostolos G.: «Representations of Christ' Parables in Serbian Medieval Churches. The Case of Dečani», in: *Zograf* 36, 2012, 131–41.
- Marinis, Vasileios: «Defining Liturgical Space», in: Stephenson, Paul (Hg.): *The Byzantine Word*, London 2010, 284–302.
- Marinis, Vasileios: *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to fifteenth Centuries*, Cambridge 2014.
- Marinis, Vasileios: «Liturgical Scrolls», in: Tsamakda, Vasliki (Hg.): *A Companion to Byzantine illustrated manuscripts*, Leiden 2017, 310–18.
- Marinis, Vasileios: «On earth as it is in heaven? Reinterpreting the Heavenly Liturgy in Byzantine art», in: *BZ* 114, 2021, 255–68.
- Marković, Miodrag: «Holy Warriors from Resava. Iconographical analysis», in: *Manastir Resava, istorija I umetnost*, Despotovac, Belgrad 1995, 191–217.
- Marković, Miodrag: «The original Paintings of the Monastery's Main Church», in: Subotić 1998, 221–42.
- Marković, Miodrag: «Прилози за историју Светог Никите код Скопља. Оснивање манастира – Милутинова обнова – хиландарски метохи», in: *Хиландарски Зборник* 11, 2004, 63–128, 129–32.
- Marković, Miodrag: «Хиландар и живопис у црквама његових метохи – пример Светог Никите код Скопља», in: *Niš and Byzantium* 4, 2006, 281–96.
- Marković, Miodrag: «The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid», in: *ZbLikUmět* 38, 2010, 9–34.

- Marković, Miodrag: «Iconographic program of the oldest wall paintings in the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid», in: *Zograf* 35, 2011, 119–43.
- Marković, Miodrag: *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Belgrad 2015.
- Marković, Miodrag: «Serbia in Byzantium – The Patronage of Serbian Ktitors in the Byzantine Empire», in: *Vojvodić/Popović* 2016, 57–73.
- Marković, Miodrag: «The Virgin of Tenderness from Syracuse. Presentation and Iconographical Analysis of the Icon with special Reference to the Belt with Straps of the Christ-Child», in: *Buschhausen, Heide/Prolović, Jadranka (Hgg.): Erforschen – Erkennen – Weitergeben. Gewidmet dem Gedenken an Helmut Buschhausen*, Lothmar 2021, 247–92.
- Marković, Miodrag/Hostetter, William Taylor: «On the Chronology of the Construction and the Painting of the Katholikon of the Hilandar Monastery», in: *Хиландарски Зборн* 10, 1998, 201–20.
- Marjanović-Dušanić, Smilja/Vojvodić, Dragan: «The Model of Empire – The Idea and Image of Authority in Serbia (1299–1371)», in: *Vojvodić/Popović* 2016, 299–315.
- Marsagishvili, Gia: «The Architectural Ensemble of Zarzma Monastery», in: *Metreveli/Vachnadze* 2007, 65–74.
- Martin, John Rupert: *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.
- Martin-Hisard, Bernadette: «La Vie de Jean et Euthyme et le statut du monastère des Ibères sur l’Athos», in: *REB* 69, 1991, 67–142.
- Martin-Hisard, Bernadette: «L’Athos, l’Orient et le Caucase au XI^e siècle», in: *Bryer/Cunningham* 1996, 239–48.
- Martin-Hisard, Bernadette: «Caucasia monastica: ermites, stylites et moines géorgiens (V^e–début XII^e siècle)», in: *Monachesimi d’orient et d’occidente nell’alto medioevo*, Spoleto 2017, 235–88.
- Mateos, Juan S. I.: *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix n. 40, X^e siècle 1 (OC 165)*, Rom 1962.
- Mateos, Juan S. I.: *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix n. 40, X^e siècle 2 (OC 165)*, Rom 1963.
- Mathews, Thomas: *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, Pennsylvania 1971.
- Matić, Marina: «Presentations of the Anapeson in Icons – Works of Simeon Lazović», in: *Recueil du Musée National de Belgrad* 23/2, Belgrad 2018, 63–76.
- Mavrodinova, Liljana: «Particularités iconographiques communes dans la peinture monumentale médiévale de la Géorgie et la Bulgarie», in: *2^e Symposium International sur l’Art Géorgien*, Tbilisi 1977, 1–13.
- Mavropoulou-Tsioumi, Chryssanthi: «The Chapel of Saint Eftymios in the Church of Saint Demetrios», in: *Salpistes/Tsigaridas* 2003, 89–96.
- Mavropoulou-Tsioumi, Chryssanthi/Galavaris, George: *Holy Stavroniketa Monastery. Illustrated Manuscripts from 10th to 17th century 1*, Mount Athos 2008.
- Mayasova, Nataliia Andreevna: *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia. Catalogue of the Exhibition 18th International Congress of Byzantines*, Moskau 1991.
- McKee, Sally: *Uncommon Dominion. Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity*, Philadelphia 2000.
- McKitterick, Rosamond: «The Historical Context: Carolingian Wealth, Faith and Culture», in: *Van der Horst/Noel/Wüstefeld* 1996, 1–21.
- Megaw, Arthur H. S./Hawkins, Ernest J. W.: «The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», in: *DOP* 16, 1962, 277–348.
- Megaw, Arthur H. S./Hawkins, Ernest J. W.: *The Church of the Panagia Kanakariáat Lythranakomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes*, Washington 1977.
- Meinardus, Otto: «The Place of the Anapeson of Soumela in Byzantine Art», in: *Oriens Christianus* 55, 1971, 195–203.
- Meinardus, Otto: «The Macedonian Anapeson as Model for the Flemish *Nascendo Morimur*», in: *Makedonika* 16, 1976, 205–14.

- Mellas, Andrew: *Liturgy and the Emotions in Byzantium*, Cambridge 2020.
- Melvani, Nicholas: «The middle Byzantine sanctuary barriers of Mount Athos», in: Petrides, Platon/Foskolou, Vassiliki (Hgg.): ΔΑΣΚΑΛΙΑ. An honorary tribute to Prof. Maria Panayotidi-Kesisoglou, Athen 2014, 305–26.
- Mercenier, Feuillen: *La Prière des Églises de Rite byzantin 2, les Fêtes*, Chevetogne 1947.
- Metreveli, Elene: *Masalebi Ierusalimis k'art'uli koloniis istoriisat'vis: XI–XVII ss.*, Tbilisi 1962.
- Metreveli, Elene: «Le rôle de l'Athos dans l'histoire de la culture géorgienne», in: BK 40, 1983, 17–26.
- Metreveli, Elene: *Nark'vevebi atonis k'ult'urul-saganmanatleblo k'eriis istoriidan*, Tbilisi 1996.
- Metreveli, Roin/Vachnadze, Natela (Hgg.): *Zarzma*, Tbilisi 2007.
- Metzger, Marcel: *Les constitutions apostoliques*, tome 3, livres 7 et 8 (SC 336), Paris 1987.
- Metzler, Karin: *Prokop von Gaza. Der Genesiskommentar*, Berlin 2016.
- Meyendorff, John: «L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine», in: CahArch 10, 1959, 259–77.
- Meyendorff, John: *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1970.
- Meyendorff, John: *St. Gregory Palamas and Orthodox Spirituality*, Paris 1974a.
- Meyendorff, John: *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, London 1974b.
- Meyendorff, John: «Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries», in: Underwood, Paul Atkins (Hg.): *The Kariye Djami 4*, New York 1975, 95–106.
- Meyendorff, John: «The Three Lithuanian martyrs: Byzantium and Lithuania in the Fourteenth Century», in: SVTQ 26/1, 1982, 29–43.
- Meyendorff, John: *St Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, New York 1985.
- Meyendorff, John: «Wisdom-Sophia: Contrasting Approach to a Complex Theme», in: DOP 41, 1987, 391–401.
- Meyendorff, John: «Mount Athos in the Fourteenth Century: Spiritual and Intellectual Legacy», in: DOP 42, 1988, 157–65.
- Mgaloblishvili, Tamila: «The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem: Legends and Reality», in: Mgaloblishvili, Tamila (Hg.): *Georgians in the Holy Land*, London 2013, 31–45.
- Mgaloblishvili, Tamila: «How Mtskheta turned into the Georgian's New Jerusalem», in: Kühnel/Noga-Banai/Vorholt 2014, 59–66.
- Michl, Johann: «Acta Petri et Pauli», in: LThK 1, 1957, 750–59.
- Milanović, Ljubomir: «The Path to Redemption: Reconsidering the Role of the Image of Virgin above the Entrance to the Church of the Virgin Hodegetria at the Peć Monastery», in: ZRVI 53, 2016, 237–54.
- Milanović, Vesna: «The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme», in: Zograf 20, 1989, 48–60.
- Milanović, Vesna: «On the original Fresco programme in the Narthex of the Church of the Virgin at Moraca», in: Todić, Branislav/Popović, Danica (Hgg.): *The Monastery of Moraca*, Belgrad 2006, 141–82.
- Mileusnić, Slobodan, «Pall for the face of Prince Lazar (Jefinija's embroidery)», in: Evans 2004, 320–21.
- Miljković, Bojan: «Once Again on the Fragment of a Fresco in Vatopedi», in: ZRVI 46, 2009, 3–16.
- Miljković-Pepok, Petar: *Делото на Зогафите Михаило и Еутихиј*, Skorje 1967.
- Miljković-Pepok, Petar: «Sur les peintres le métropolitain Jovan et l'hiéromoine Makarije», in: Đurić 1972, 239–60.
- Miljković-Pepok, Petar: «L'atelier artistique proéminent de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle», in: 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1981, 491–94.
- Miller, Emmanuel: *Manuelis Philae Carmina*, Amsterdam 1967².
- Miller, Timothy: «Typicon of Joachim, Metropolitan of Zichna, for the Monastery of St. John the Forerunner on Mount Menoikeion near Serres», in: Thomas, John Philip/Constantinides

- Hero, Angela (Hgg.): *Byzantine Monastic Foundation Documents 2*, Washington 2000, 1579–1612.
- Millet, Gabriel: «Phiale et Simandre à Lavra», in: *BCH*, 1905, 105–23.
- Millet, Gabriel: «Byzance et non l'orient», in: *RA* 11, 1908, 180–81.
- Millet, Gabriel: *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.
- Millet, Gabriel: *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916.
- Millet, Gabriel: *Les Monuments de l'Athos, les peintures*, Paris 1927.
- Millet, Gabriel: «Sur le nom de deux peintres à St. Nikita», in: *Compte rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris 1934, 222–24.
- Millet, Gabriel: *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1939.
- Millet, Gabriel: *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, Paris 1962.
- Millet, Gabriel/Petit, Louis David: *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904.
- Milliner, Matthew: «Man or Metaphor? Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes», in: Johnson, Mark J./Ousterhout, Robert/Papalexandrou, Amy (Hgg.): *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, Ashgate 2012, 221–35.
- Mitrović, Todor: «From the Mother's arms to the holy table. On the influence of the iconography of the presentation of Christ in the temple on the programmatic evolution of altar paintings in Byzantine Churches», in: *Zograf* 43, 2019, 45–74.
- Moniaros, Xenophon (Hg.): *The Synodikon Hall at the Monastery of Timios Prodromos near Serres*, Nicosia 2011.
- Moreschini, Claudio: *Gregorio di Nazianzo. Tutte Orazioni*, Mailand 2000.
- Morris, Rosemary: «The origins of Athos», in: Bryer/Cunningham 1996, 37–46.
- Morris, Rosemary: «Symeon the Sanctified and the refoundation of Xenophontos», in: *Mullet* 2007, 443–64.
- Mother Mary/Ware, Kallistos: *The Lenten Triodion*, London 1977.
- Moutafov, Emmanuel: «Επιγραφски хипотези за иконата Господарка на живота», in: *Art Studies*, 2006, 13–17.
- Mouriki, Doula: «Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τόν τροῦλλον της Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά», in: *ΑΔ* 25, 1970, Μελέται, 217–51.
- Mouriki, Doula: «The Formative Role of Byzantine Art in the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting», in: 16. *Internationaler Byzantinistenkongress*, Wien 1981, 725–57.
- Mouriki, Doula: «Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism», in: Mango, Cyril/Omeljan, Pritsak/Pasiczynk, Uliana M. (Hgg.) *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his colleagues and students = Harvard Ukrainian Studies*, 1983, 458–74.
- Mouriki, Doula: «The wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century», in: Ćurčić/Mouriki 1991, 217–50.
- Mouriki, Doula: «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century», in: Mouriki, Doula: *Studies in Late Byzantine Painting*, London 1995, 1–80.
- Müller, Christian/Pahlitzsch, Johannes: «Sultan Baybars I and the Georgians – in the Light of new Documents related to the Monastery of the Holy Cross in Jerusalem», in: *Arabica* 51/3, 2004, 258–90.
- Müller, Andreas: «Die Vita des Johannes des Sinaiten von Daniel von Raithu. Ein Beitrag zur byzantinischen Hagiographie», in: *BZ* 95, 2006, 585–601.
- Mullet, Margaret (Hg.): *Founders and refounders of Byzantine monasteries*, Belfast 2007.
- Mullet, Margaret: «Contexts for the Christos Paschon», in: Olsen Lam, Andrea/ Schroeder, Rossitza (Hgg.): *The Eloquence of Art. Essays in Honour of Henry Maguire*, London 2020, 204–17.

- Mullett, Margaret/Kirby, Anthony (Hgg.): *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism* (Belfast Byzantine Texts and Translations 6/1), Belfast 1994.
- Mullett, Margaret/Kirby, Anthony (Hgg.): *Work and worship at the Theotokos Evergetis 1050–1200* (Belfast Byzantine Texts and Translations 6/2), Belfast 1997.
- Muskhelshvili, David (Hg.): *Georgian Athonites and Christian Civilization*, New York 2013.
- Muthesius, Anna: *Studies in Silk in Byzantium*, London 2004.
- Muthesius, Anna: «Textiles as Text», in: Eastmond/James 2009, 185–202.
- Mylonas, Paul M.: «The successive stages of construction of the Athos Protaton», in: Maurommates/Nikolaou 1999, 15–37.
- Mylonas, Paul M.: *Bildlexikon des Heiligen Berges Athos 1–3*, Wasmuth 2000.
- Mylonas, Paul M.: *Monastery of Vatopedi. Ekistic Analysis, Fire and Restoration, earlier Descriptions*, Athen 2003.
- Nagatsuka, Yasushi: *Les églises byzantines en Laconie et dans ses environs. Recherches sur leurs architectures et leurs fresques 1–2*, Paris 1994.
- Nandris, Grigore: *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970.
- Nasr, Rafca Youssef: «Priestly Ornaments and the Priesthood of the Mother of God», in: *Chronos* 40, 2019, 119–34.
- Nasr, Rafca Youssef: «The Virgin and Child and the Eucharistic Liturgy. Written Sources and Images», *Iconographica* 19, 2020, 56–65.
- Nelson, Robert S.: «Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki», in: Maurommates/Nikolaou 1999, 120–47.
- Nelson, Robert S.: «To Say and to See: Ekphrasis und Vision in Byzantium», in: Nelson, Robert S. (Hg.): *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, 156–59.
- Nelson, Robert S.: «Images and Inscription: Plea for Salvation in Spaces of Devotion», in: James, Liz (Hg.): *Art and Text in Byzantine Culture*, New York 2007, 100–19.
- Nicholl, Gail: «A contribution to the archaeological interpretation of typika: the case of the narthex», in: Mullett/Kirby 1997, 285–308.
- Nicol, Donald M.: *The last centuries of Byzantium 1261–1453*, Cambridge 1994².
- Nicolaïdes, Andréas: «L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192», in: *DOP* 50, 1996, 1–137.
- Niewöhner, Philipp: «The Monastery of the Transfiguration of Christ at Zrze», in: Dimitrova, Elizabeta/Velkov, Gordana/Niewöhner, Philipp/Paligora, Risto (Hgg.): *Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mariovo and Prespa*, Skopje 2019, 107–23.
- Nikolaou, Katerina (Hgg.): *Manuel Panselinos and his Age*, Athen 1999.
- Nilgen, Ursula: «The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes», in: *AB* 49, 1967, 311–16.
- Noel, William: *The Harley Psalter*, Cambridge 1995.
- Noel, William: «The Utrecht Psalter in England: Continuity and Experiment», in: Van der Horst/Noel/Wüstefeld 1996, 120–65.
- Noel, William: «Medieval charades and the visual Syntax of the Utrecht Psalter», in: Cassidy, Brendan/Muir Wright, Rosemary (Hgg.): *Studies in the Illustration of the Psalter*, Stamford 2000, 34–41.
- Nüsse, Hans-Jörg: «Römische Goldgläser – alte und neue Ansätze und Werkstattfragen», in: *Prähistorische Zeitschrift* 83/2, 2008, 228–56.
- Nuzzo, Donatella: «Giacobbe», in: Bisconti, Fabrizio (Hg.): *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, 188–90.
- Ohme, Heinz (Hg.): *Concilium Constantinopolitanum a. 691/2 in Trullo habitum, Acta conciliorum oecumenicorum, Series Secunda: Concilium Universale Constantinopolitanum Tertium, Pars 4*, Berlin 2013.

- Oikonomidis, Nicolas: «Some Remarks on the Apse Mosaic of St. Sophia», in: DOP 39, 1985, 111–15.
- Oikonomidis, Nicolas: «Patronage in Palaiologan Mount Athos», in: Bryer/Cunningham 1996, 103–111.
- Oikonomidis, Nicolas: «Byzantine Vatopaidi: A Monastery of the high aristocracy», in: *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Tradition – History – Art, Mount Athos 1998*, 344–53.
- Okunev, Nikolaj L.: «Lesnovo», in: *L'art byzantin chez les Slaves, les Balkans. Premier Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, Paris 1930, 222–63.
- Omont, Henri: *Psautier Illustré (XIII^e siècle). Reproduction des 107 Miniatures du Manuscrit Latin 8846 de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1906.
- Osepashvili, Lali: «Pkhiseli tvalis iconografia Svetiskhovlis Mokhatulobashi», in: *Istoriani. Festschrift of Roin Metreveli*, Tbilisi 2009, 625–35.
- Ousterhout, Robert: «The Virgin of the Chora. An Image and its Contexts», in: Ousterhout, Robert/Brubaker, Leslie (Hgg.): *The Sacred Image, East and West*, Chicago 1995, 91–109.
- Ousterhout, Robert: «The Holy Space: Architecture and the Liturgy», in: Safran 1998, 81–120.
- Ousterhout, Robert: «Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode», in: Eastmond/James 2009, 229–46.
- Ousterhout, Robert: «Water and Healing in Constantinople. Reading the Architectural Remains», in: Pitarakis, Brigitte (Hg.): *Life is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium* (Pera Museum Publication 73), Istanbul 2015, 64–77.
- Pahlitzsch, Johannes: «Die Bedeutung Jerusalems für Königtum und Kirche in Georgien zur Zeit der Kreuzzüge im Vergleich zu Armenien», in: *L'idea di Gerusalemme nella spiritualità Cristiana del Medioevo: atti del Convegno internazionale in collaborazione con l'Istituto della Görres-Gesellschaft di Gerusalemme, Città del Vaticano 2003*, 104–31.
- Pallas, Dimitris I.: *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965.
- Pallas, Dimitris I.: «Η θεοτόκος ζωοδόχος πηγή εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θεματο», in: *ΑΔ 26*, 1971, Χρονικά, 201–24.
- Pallas, Dimitris I.: «Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας», in: *ΔΧΑΕ 15*, 1989, 119–44.
- Pallas, Dimitris I.: «Liturgische Tücher», in: *RBK 5*, 1995, 783–806.
- Panaïotova, Dora: *Peintures murales bulgares du 14^e siècle*, Sofia 1966.
- Panayotidi-Kesisoglou, Maria/Kalopissi-Verti, Sofia (Hgg.): *Medieval Painting in Georgia. Local stylistic Expression and Participation to byzantine Oecumenicity*, Athen 2014.
- Panayotidi-Kesisoglou, Maria: «Medieval Georgian and Byzantine Painting: Introductory Remarks», in: Panayotidi-Kesisoglou/Kalopissi-Verti 2014, 93–105.
- Papadaki-Ökland, Stella: «Μεσαιωνικά μνημεία της Κρήτης», in: *ΑΔ 21*, 1966, Χρονικά, 430–35.
- Papadaki-Ökland, Stella: «Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μίας αμάς αμφίδρομης σχέσης», in: Kypriaou, Evangelista (Hg.): *Ευφρόσυνον 2*, Athen 1992, 491–514.
- Papadopoulos-Kerameus, Athanasios, *Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς*, Sankt-Petersburg 1909.
- Papalexandrou, Amy: «Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder», in: *Word & Image 17/3*, 2001, 259–83.
- Papamastorakis, Titos: «The Prefigurations of the Virgin and the Exaltation of the Cross as parts of an original iconographic cycle in the Church of St. George at Viannos, Crete», in: *ΔΧΑΕ 14*, 1987/88, 315–28.
- Papamastorakis, Titos: *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγιας περόδου στῆ Βαλκανικῆ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Athen 2001.
- Papaikononou, Yannis: «Deux nouveaux reliefs classiques en Crète», in: *BCH 105*, 1981, 667–71.
- Papas, Athanasios: «Liturgische Tücher. Der grosse Aër», in: *RBK 5*, 1995, 784–89.

- Papastavrou, Elena: «Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique», in: *CahArch* 41, 1993, 141–60.
- Parani, Maria G.: *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries)*, Boston 2003.
- Parpulov, Gerogi R.: «Psalms and Personal Piety in Byzantium», in: Magdalino/Nelson 2010, 77–105.
- Patrinelis, Christos/Karakatsanis, Agathe/Theocharis, Maria: *Μονή Σταυρονικήτα – Ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*, Athen 1974.
- Păun, Radu G.: «Mount Athos and the Byzantine-Slavic Tradition in Wallachia and Moldavia after the Fall of Constantinople», in: Stanković, Vlada M. (Hg.): *The Balkans and byzantine World before and after the Captures of Constantinople, 1204 and 1453*, London 2016, 117–63.
- Pavlikianov, Cyril: «What do we know about the Athonite Slavs in the Middle Ages?», in: Gjuzelev/Petkov 2011, 253–66.
- Pavlikianov, Cyril: «Georgian Monastic Presence on Mount Athos from 970 to 1100», in: *Bulgaria Mediaevalis* 8, 2017, 55–62.
- Pavlović, Dragana: «Thematic Programmes of Serbian Monumental Painting», in: Vojvodić/Popović 2016, 256–59.
- Pazaras, Theochares N.: «The Tomb of the Founders», in: *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Tradition – History – Art, Mount Athos 1998*, 180–82.
- Peacock, Andrew C. S.: «Georgia and the Anatolian Turks in the 12th and 13th centuries», in: *AnatSt* 56, 2006, 128–33.
- Pelantakis, Theodoros S.: *Βυζαντινοί ναοί της επαρχίας Αγίου Βασιλείου*, Rethymnon 1973.
- Pelekanidis, Stylianos: *Καστοριά*. Thessaloniki 1953.
- Penkova, Biserka: «Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the Light of the Recent Studies», in: Caillet/Joubert 2012, 134–56.
- Penna, Vassiliki: «Early Christian and Byzantine Chios», in: *Chios: History and Art, Chios 1989*, 51–77.
- Penna, Vassiliki: «The Mother of God on Coins and Lead Seals», in: Vassilaki 2000, 209–27.
- Pennas, Charalampos: «Some Aristocratic Founders. The Foundation of Panagia Krina on Chios», in: Perreault, Jacques Y. (Hgg.): *Les femmes et le monachisme byzantin*, Athen 1991, 61–66.
- Pennas, Charalampos, *The Byzantine Church of Panagia Krena in Chios. History, Architecture, Sculpture, Painting (late 12th century)*, Leiden 2017.
- Pentcheva, Bissera V.: *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania 2006.
- Pentiuc, Eugen J.: *The Old Testament in Eastern Orthodox Tradition*, Oxford 2014.
- Perdrizet, Paul/Chesnay, Léon: «La Métropole de Serrès», in: *Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot* 10, Paris 1903, 123–44.
- Perl, Eric D.: «...That man might become God: Central Themes in Byzantine Theology», in: Safran 1998, 39–57.
- Peters, Emil: *Der griechische Physiologus und seine orientalischen Übersetzungen*, Hildesheim 1976.
- Petersen, William L.: «The Dependence of Romanos the Melodist upon the Syriac Ephrem», in: *Studia Patristica* 18/4, 1990, 274–81.
- Petit, Louis David: *Actes de Chilandar. Première partie: Actes grecs*, Sankt Petersburg 1911.
- Petković, Streten: *Morača*, Belgrad 1986.
- Petković, Streten: *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Berg Athos 1997.
- Petković, Streten: *The Patriarchate of Peć*, Belgrad 2009.
- Petković, Vladimir R.: *La Peinture serbe du Moyen Âge* 2, Belgrad 1934.
- Pevny, Olenka Z. (Hg.): *Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843–1261). The Metropolitan Museum of Art Symposia*, New York 2000.
- Phidas, Vlassios J.: «The Ecclesiastical Title of Hypertinos and Exarch», in: *The Greek Orthodox Theological Review* 44, 1999, 223–24.

- Piatnitsky, Yuri A.: «The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting», in: Pevny 2000, 40–55.
- Piazza, Simone: «L'Albero di Iesse nel XII fra Oriente e Occidente: note sulperduto mosaico della basilica della Natività a Betlemme», in: HAM 20, 2014, 209–17.
- Piltz, Elisabeth: *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Uppsala 1976.
- Piralishvili, Otar D.: *Rospis' Kincvisi*, Tbilisi 1980.
- Pitarakis, Brigitte: «À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ Enfant (XI^e–XII^e siècles): l'émergence d'une culte», in: CahArch 48, 2000, 45–58.
- Pitarakis, Brigitte: «Note sur le Katholikon, Architecture et Décor», in: Lefort/Kravari/Giros/Bompaire 2001, 39–50.
- Pitarakis, Brigitte: «Les images d'écoliers dans l'art byzantin et post-byzantin. Origines et significations», in: CahArch 54, 2012, 83–98.
- Plontke-Lüning, Annegret: «Über einige Jerusalemmer Einflüsse in Georgien», in: Akten des 12. internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Münster 1995, 1114–18.
- Plontke-Lüning, Annegret: *Frühchristliche Architektur in Kaukasien. Die Entwicklung des christlichen Sakralbaus in Lazika, Iberien, Armenien, Albanien und den Grenzregionen vom 4. bis zum 7. Jh.*, Wien 2007.
- Popa, Corina: *Bălinești*, Bukarest 1981.
- Popović, Danica: «Grob I kult Despota Stefana Lazarevića», in: *Manastir Resava, istorija I umetnost*, Despotovac, Beograd 1995, 37–49.
- Popović Danica: «Funeral and Tombs in the Middle Ages», in: Subotić 1998, 205–14.
- Popović, Danica: «A National 'Pantheon': Saintly Cults at the Foundation of Serbian Medieval State and Church», in: Vojvodić/Popović 2016, 119–31.
- Popović, Svetlana: «Are typica sources for architecture? The case of the monasteries of the Theotokos Evergetis, Chilandri and Studenica», in: Mullet/Kirby 1997, 266–84.
- Pott, Thomas: *La réforme liturgique byzantine. Étude du phénomène de l'évolution non-spontanée de la liturgie byzantine*, Rom 2000.
- Praver, Joshua: «The Monastery of the Cross», in: Ariel 18, 1967, 59–62.
- Prelog, Milan: *The Basilica of S. Euphrasius in Poreč*, Zagreb 1994.
- Price, Richard M.: *Lives of the Monks of Palestine*, Kalamazoo 1991.
- Privalova, Catherine: «Certaines particularités des peintures murales géorgiennes des 12^e–13^e siècles», in: Korać 2000, 415–33.
- Prokhorov, Guélian/Miklas, Heinz: *Диоптра Филиппа Монотропа: антропологическая энциклопедия православного Средневековья*, Moskau 2008.
- Prolović, Jardanka: *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska: Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš*, Wien 1997.
- Prolović, Jadranka: *Resava (Manasija). Geschichte, Architektur und Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarević*, Wien 2017.
- Pseutogkas, Bailoeios S.: *Φιλοθέου Κοκκίνου λόγοι καὶ ὁμιλίαι*, Thessaloniki 1981.
- Puchner, Walter: *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2017.
- Raasted, Jørgen: «The Evergetis Synaxarion as a chant source: what and how did they sing in a Greek monastery around AD 1050?», in: Mullet/Kirby 1997, 356–66.
- Radoiković, Branislav: «The Treasury», in: Subotić 1998, 341–44.
- Radojčić, Svetozar: «Umetnicki spomenici manastira Hilandara», in: ZRVI 3, 1955, 163–94.
- Radojčić, Svetozar: «Zograf, O teoriji slike i slikarskog stvaranja u našoj staroj umetnosti», in: Zograf 1, 1966, 4–15.
- Radojčić, Svetozar: «Der Stil der Miniaturen und die Künstler», in: Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel 1978, 271–98.
- Radojčić, Svetozar: *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skopje 1996.
- Radošević, Ninoslava: «Laudes Serbiae. The Life of Despot Stephan Lazarević by Constantine the Philosopher», in: ZRVI 24–25, 1986, 445–51.

- Radovanović, Janko: «Christ's Bodily Predecessors in the Fresco-Painting of Hilandar Monastery», in: Korać 2000, 639–52.
- Radovanović, Janko: «Epitaphios of Jovan, the Metropolitan of Skopje, in the treasury of the Hilandar monastery», in: Zograf 31, 2006/2007, 169–85.
- Ranoutsaki, Chrysoula: «Byzantinische Baudenkmäler auf Kreta», in: Haustein-Bartsch 2007, 35–49.
- Ranoutsaki, Chrysoula: Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta. Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig, Leiden 2011.
- Ranoutsaki, Chrysoula: «Darstellungen des Franziskus von Assisi in den Kirchen Kretas», in: Iconographica 13, 2014, 82–99.
- Ranoutsaki, Chrysoula: «Cretan Hagiography: Notes on St. Eustathios», in: Brodbeck/Nicolai-des/Pagès/Pitarakis/Rapti/Yota 2016, 453–71.
- Rapp, Claudia: «Old Testament Models for Emperors in Early Byzantium», in: Magdalino/Nelson 2010, 175–97.
- Rapp, Stephen H.: Studies in medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian Contexts, Louvain 2003.
- Rapp, Stephen H.: «Caucasia and Byzantine Culture», in: Sakel, Dean (Hg.): Byzantine Culture. Papers from the Conference «Byzantine Days of Istanbul», Ankara 2014, 217–34.
- Rayfield, Donald: The Literature of Georgia, Oxford 1994.
- Rayfield, Donald: Edge of Empires. A History of Georgia, London 2012.
- Renoux, Athanase: Le Codex arménien Jérusalem 121, Turnhout 1969.
- Rentel, Alexander: «The Origins of the 14th Century Patriarchal Liturgical Diataxis of Dimitrios Gemistos», in: OrChrP 71, 2005, 363–85.
- Restle, Marcell: «Malerbücher», in: RBK 5, 1995, 1222–37.
- Rhoby, Andreas: Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Wien 2009.
- Ritzerfeld, Ulrike: «Bildpropaganda im Zeichen des Konzils in Florenz: Unionistische Bildmotive im Kloster Balsamonera auf Kreta», in: OrChrP 80, 2014, 387–407.
- Rodley, Lyn: Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia, Cambridge 1985.
- Romano, Giovanni: «Benedetto Antelami e il Battistero di Parma», in: Duby, Geroges/Romano, Giovanni/Frugoni, Chiara: Battistero di Parma 1, Parma 1992, 65–79.
- Rousseva, Ralitsa: «Iconographic Characteristics of the Churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)», in: Makedonika 35, 2006, 163–91.
- Runciman, Steven: Mistra. Byzantine Capital of the Peloponnese, London 1980.
- Runciman, Steven: The lost Capital of Byzantium. The History of Mistra and the Peloponnese, Cambridge 2009.
- Ryndina, Anna Vadimovna: Drevnerusskaia melkaia plastika, Novgorod i tsentral naia Rus', XIV–XV nekov, Moskau 1978.
- Sachs, Hannelore: «Jungfrauen, Kluge und Törichte», in: LCI 2, 1970, 458–64.
- Sacopoulo, Marina: «Mosaique de Kanakariá (Chypre) – Essai d'Exégèse de la Mandorla», in: Actas des Congresso internacional de arqueologia cristiano, Barcelona 1972, 445–46.
- Sacopoulo, Marina: La Theotokos à la mandorle de Lythrankomi, Paris 1975, 28–40.
- Safran, Linda (Hg.): Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium, Pennsylvania 1998.
- Salaville, Séverien: Nicolas Cabasilas: Explication de la divine Liturgie (SC 4), Paris 1943.
- Salia, Kalistrat: History of the Georgian Nation, Paris 1983.
- Salpistes, Demetrios/Tsigaridas, Euthimios N. (Hgg.): Manuel Panselinos from the holy Church of the Protaton, Thessaloniki 2003.
- Sanikidzé, Tamaz: «Sveti-Tskhoveli. De l'histoire de l'architecture géorgienne au début du XI^e siècle», in: Calo'Mariani, Maria Stella (Hg.): L'arte georgiana dal IX al XIV secolo. Atti del terzo simposio internazionale sull'arte georgiana, Bari 1986, 21–26.
- Savage, Matthew: «The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Zica Monastery (Serbia)», in: Hörandner, Wolfram/Rhoby, Andreas (Hgg.): Die Kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme, Wien 2008, 101–12.

- Savić, Victor: «The Serbian Translation of the Evergetis Synaxarion in two Sinaitic Manuscripts», in: ZRVI 53, 2016, 209–35.
- Schellewald, Barbara: «Stille Predigten – Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei», in: Beyer, Andreas (Hg.): Die Lesbarkeit der Kunst: zur Geistesgegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, 53–74.
- Schellewald, Barbara: «Michael u. Eutychios», in: RBK 6, 1999, 345–62.
- Schellewald, Barbara: «Johannes Chrysostomos und die Rhetorik der Bilder im Bema der Sophienkirche in Ohrid», in: Wallraff, Martin/Brändle, Rudolf (Hgg.): Chrysostomosbilder in 1600 Jahren, Berlin 2008a, 169–92.
- Schellewald, Barbara: «Und es ward Bild ... Zum Verhältnis von Bild und Text in byzantinischen Sakralräumen», in: Ehrich, Susanne/Ricker, Julia (Hgg.): Mittelalterliche Weltdeutung in Text und Bild, Weimar 2008b, 47–76.
- Schellewald, Barbara: «Ohrid», in: RBK 7, 2011, 277–97.
- Schellewald, Barbara: «Aër – Epitaphioi in Byzanz: Tuch – Körper – Christus», in: Böse, Kristin/Tammen, Silke: Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt 2013, 323–51.
- Schellewald, Barbara: «Transformationen – Die Transfigurationsikone aus Zarzma und die an und mit ihr praktizierten Wahrnehmungsstrategien», in: Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen 2018, 169–88.
- Schellewald, Barbara/Theis, Lioba: «Makedonien», in: RBK 5, 1995, 1178–1209.
- Scheven-Christians, Christiane: Die Kirche Zoodochos Pege bei Samari in Messinien, Bonn 1980.
- Schiemenz, Günter Paulus: «The painted psalms of Athos», in: Bryer/Cunningham 1996, 223–36.
- Schiemenz, Gunter Paulus: «Die Hermeneia und die letzten Psalmen. Gibt es eine spezifische Athos-Kunst?», in: Koch, Guntram (Hg.): Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil, Wiesbaden 2000, 275–92.
- Schiemenz, Gunter Paulus: «A New Look at the Narthex Paintings at Lesnovo», in: Byzantion 82, 2012, 347–96.
- Schmid, Jessica: Die spätbyzantinischen Wandmalereien des Theodor Daniel und Michael Veneris. Eine Untersuchung zu den Werken und der Vernetzung zweier kretischer Maler, Mainz 2020.
- Schnitzer, Bärbel: «Zum Verhältnis von Bild und Ritus in der spätbyzantinischen Wandmalerei. Anastasis und Stiftungskomposition der Peribleptoskirche von Mistra», in: Lakonikai Spoudai 13, 1996, 237–76.
- Scholz, Friedrich: «Die Engel im kirchlichen Raum», in: Kasack, Wolfgang (Hg.): Die geistlichen Grundlagen der Ikone, München 1989, 113–40.
- Schrade, Brigitta: «Ad Crucem: Zum Jerusalem Ursprung der georgischen Voraltdarkreuz anhand früher Beispiele aus Swanetien», in: Gordeziani, Rismag (Hg.): K'ristianobis 20 saukune Sak'art'veloši, Tbilisi 2004, 308–26.
- Schrade, Brigitta: «Byzantine Ideology in Georgian Iconography: Iconographic Programmes of Georgian Pre-altar Crosses», in: Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen 2018, 115–42.
- Schroeder, Rossitza: «Looking with words and images: staging monastic contemplation in a late Byzantine church», in: Word & Image 28, 2012, 117–34.
- Schroeder, Rossitza: «The Salvation of the Soul and the Road to Heaven: The Representation of the Ladder of Divine Ascent in the Vatopedi Katholikon», in: Jones, Lynn (Hg.): Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr, Ashgate 2014, 215–28.
- Schulz, Hans-Joachim: Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt, Trier 1980².
- Scott, Alan: «The Date of the Physiologus», in: Vigiliae Christianae 52/4, 1998, 430–41.
- Scott, Marjory Wardrop: The man in the panther's skin: a romantic epic by Shot'ha Rust'havel; a close rendering from the Georgian attempted, Tbilisi 2005.

- Semoglou, Athanasios: *Le Voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel*, Thessaloniki 2003.
- Semoglou, Athanasios: «Le Phénix de Saint-Georges (La Rotonde) à Thessalonique et l'Apocalypse grecque de Baruch», in: *JbAChr* 56/57, 2013/14, 101–11.
- Semoglou, Athanasios: «La Vierge Mère de la Lumière, la Vierge Lieu de Rafrâichissement: deux aspects de la Mère de Dieu dans l'art byzantin», in: *Iconographica* 13, 2014, 67–81.
- Semoglou, Athanasios: «La Composition apsidiale à Bălinești et ses Composantes Hymnographiques Mariales. Remarques sur un exemple prodromique», in: Katsaros, Basilis/Tourta, Anastasia (Hgg.): *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Athen 2015, 491–502.
- Semoglou, Athanasios: «Ο Χριστός Αναπεσών στο Πρωτάτο και η δυναστική προπαγάνδα του Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου», in: *Byzantina* 37, 2019/20, 93–112.
- Ševčenko, Ihor: «Die Bildlegenden», in: *Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel* 1978a, 83–164.
- Ševčenko, Ihor: «Beschreibung und Geschichte der Handschrift», in: *Belting/Ševčenko/Dufrenne/Radojčić/Stichel* 1978b, 22–51.
- Ševčenko, Nancy P.: *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1983.
- Ševčenko, Nancy P.: «Icons in the Liturgy», in: *DOP* 45, 1991a, 45–57.
- Ševčenko, Nancy P.: «Christ Anapeson», in: *ODB* 1, 1991b, 439.
- Ševčenko, Nancy P.: «The Mother of God in Illuminated Manuscripts», in: *Vassilaki* 2000, 155–66.
- Ševčenko, Nancy P.: «St. Catherine of Alexandria and Mount Sinai», in: *Armstrong* 2006a, 128–43.
- Ševčenko, Nancy P.: «Art and liturgy in the later Byzantine Empire», in: *Angold, Michael* (Hg.): *The Cambridge History of Christianity*, 5. Eastern Christianity, Cambridge 2006b, 127–53.
- Ševčenko, Nancy P.: «Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art», in: *Daly, Robert J.* (Hg.): *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Grand Rapids 2009a, 250–72.
- Ševčenko, Nancy P.: «Monastic Challenges: some Manuscripts of the Heavenly Ladder», in: *Hourihane, Colum* (Hg.): *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in Honor of Lois Drewer*, Princeton 2009b, 39–62.
- Ševčenko, Nancy P.: «The Service of the Virgin's Lament Revisited», in: *Brubaker/Cunningham* 2011, 247–62.
- Ševčenko, Nancy P.: «The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa», in: *Weyl Carr, Annemarie/ Nicolaidis, Andréas* (Hgg.): *Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa*, Cyprus, Washington 2012, 69–90.
- Ševčenko, Nancy P./Kazhdan, Alexander Petrovich: «Mary of Egypt», in: *ODB* 2, 1991, 1310.
- Shoemaker, Stephen: «A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence of George of Nikomedeia's Passion Homilies», in: *Brubaker/Cunningham* 2011, 53–67.
- Shoshiashvili, Nukri: *Kartuli ts'arts'rebis k'orp'usi, I, aghmosavlet da samkhret sakartvelos*, Tbilisi 1980.
- Silogava, Valeri: «Lapidary Epigraphy at Zarzma», in: *Metreveli/Vachnadze* 2007, 105–09.
- Simić, Gordana/Tdorović, Dragoljub/Brmbolić, Marin/Zarić, Radojka: *Monastery Resava*, Belgrad 2011.
- Simić, Pribislav: «Die griechisch-serbischen liturgischen Beziehungen des 13. und 14. Jahrhunderts», in: *Davidov* 1987, 143–48.
- Simić, Pribislav: «The significance of the Acts regulating the liturgical Service in the Typika of Hilandar and Karyes», in: *Korać* 2000, 187–92.
- Simić-Lazar, Draginja: «Propos sur l'hésychasme et l'art», in: *Nouvelles données sur les peintures byzantines en Yougoslavie (Cahiers balkaniques 31)* 2000, 149–63.
- Sinkević, Ida: «Alexios Angelos Komnenos, a patron without history?», in: *Gesta* 35, 1996, 34–42.

- Sinkević, Ida: *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.
- Sinkević, Ida: «Prolegomena for a Study of Royal Entrances in Byzantine Churches: The Case of Marko's Monastery», in: Johnson, Mark J./Ousterhout, Robert/Papalexandrou, Amy (Hgg.): *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, Ashgate 2012, 121–42.
- Sinos, Stephanos: «Mistras», in: RBK 6, 1999, 379–518.
- Sinos, Stephanos: «Μονή Περιβλέπτου», in: Sinos, Stephanos (Hg.): *Τα μνημεία του Μυστρά*, Athen 2009a, 175–88.
- Sinos, Stephanos: «Η μονή της Παντάνασσας», in: Sinos, Stephanos (Hg.): *Τα μνημεία του Μυστρά*, Athen 2009b, 196–215.
- Sinos, Stephanos, *Η αρχιτεκτονική του Καθολικού της Μονής της Παντάνασσας του Μυστρά*, Athen 2013.
- Siomkos, Nikolaos: *L'Église Saint-Étienne à Kastoria, Thessaloniki* 2005.
- Sisyu, Joanis: «The Painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria, and the Scene of the Koimisis of the Virgin Mary», in: Ниш и Византица. Симпозиум. Зборник радова, Niš 2005, 279–91.
- Skambavis, Konstantinos N.: «Mariora. Epitaphios», in: *A Mystery Great and Wondrous (Catalogue)*, Athen 2002, 366–67.
- Skhirtladze, Zaza: «Canonizing the Apocrypha: The Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels», in: Kessler, Herbert L./Wolf, Gerhard (Hgg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, 69–93.
- Skhirtladze, Zaza: «Medieval Georgian Painting», in: Soltes 1999, 97–116.
- Skhirtladze, Zaza: «Apocryphal Cycle of the Virgin in Medieval Georgian Murals», in: Stevović 2012, 103–18.
- Skhirtladze, Zaza: «The Image of the Virgin on the Sinai Hexptych and the Apse Mosaic of Hagia Sophia, Constantinople», in: DOP 68, 2014, 369–86.
- Skinner, Peter/Tumanishvili, Dimiti/Shanshiashvili, Anna (Hgg.): *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Vakhang Beridze 1st international Symposium of Georgian Culture*, Tbilisi 2009.
- Smolčić Makuljević, Svetlana: «Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans», in: Ikon 4, 2011, 45–58.
- Sofragiu, Petru: «The Mural Paintings from the Exonarthex of Vatopedi Monastery's Katholikon», in: Eur.J.Sci.Theol. 8, 2012, 233–46.
- Sola, Josephus Nicolaus: «De codice Laurentiano X Plutei V», in: BZ 20, 1911, 371–83.
- Solcanu, Ion I.: *Romanian Art and Society (14th–18th century)*, Bukarest 2004.
- Soltes, Ori Z. (Hg.): *National Treasures of Georgia*, London 1999.
- Soria, Judith: «Les peintres du XVIII^e s. et la peinture paléologue: David Selenica et Denys de Fourna», in: Delouis, Olivier/Couderc, Anne/Guran, Petre (Hgg.): *Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l'époque moderne et contemporaine*, Athen 2013, 179–94.
- Sotiriou, Giorgios/Sotiriou Maria: *Icônes du Mont Sinai*, Athen 1956/58.
- Sotiropoulou, Sophia/Bikiaris, Dimitrios/Salpistis, Christos: «Panselinos' Byzantine Wall paintings in the Protaton Church, Mount Athos, Greece: A Technical Examination», in: J.Cult. Herit. 1/2, 2000, 91–110.
- Spagnesi, Piero: *Chios Medioevale. Storia architettonica di un'isola della Grecia Bizantina*, Rom 2008.
- Spatharakis, Ioannis: *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- Spatharakis, Ioannis: *The left-handed Evangelist. A contribution to Paleologan Iconography*, London 1988.
- Spatharakis, Ioannis: «The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos», in: Mouriki, Doula/Moos, Christopher F./Kiefer, Katherine (Hgg.): *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 435–46.

- Spatharakis, Ioannis: «Representations of the Great Entrance in Crete», in: *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, 293–335.
- Spatharakis, Ioannis: *Byzantine Wall Paintings of Crete 1, Rethymnon Province*, Leiden 1999.
- Spatharakis, Ioannis: *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.
- Spatharakis, Ioannis: *Byzantine Wall Paintings of Crete 2, Mylopotamos Province*, Leiden 2010.
- Spatharakis, Ioannis: *Byzantine Wall Paintings of Crete 4, Hagios Basileios Province*, Leiden 2015.
- Spatharakis, Ioannis/Van Essenbergh, Tom: *Byzantine Wall Paintings of Crete 3, Amari Province*, Leiden 2012.
- Spieser, Jean-Michel: «Liturgie et Programmes iconographiques», in: *TM* 11, 1991, 575–90.
- Spieser, Jean-Michel: «Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes», in: *Klio* 77, 1995, 433–45.
- Spieser, Jean-Michel: «The representation of Christ in the Apse of Early Christian Churches», in: *Gesta* 37, 1998, 63–73.
- Spieser, Jean-Michel: «Le développement du templon et les images de Douze Fêtes», in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 69, 1999, 131–64.
- Spieser, Jean-Michel: «Remarques sur le programme iconographique de la Pantanassa de Mistra», in: Elsig, Frédéric (Hg.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genf 2013, 177–82.
- Spieser, Jean-Michel/Studer-Karlen, Manuela: «Remarques sur la datation de Tokalı II», in: Brodbeck/Nicolaïdes/Pagès/Pitarakis/Rapti/Yota 2016, 573–94.
- Sporn, Katja: «Graves and Grave Markers in Archaic and Classical Crete», in: Pilz, Oliver/Seelentag, Gunnar (Hgg.): *Cultural Practices and Material Culture in Archaic and Classical Crete*, Mainz 2014, 219–40.
- Springer, Anton: *Die Psalter-Illustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtsalter*, Leipzig 1880.
- Staneva, Kristina/Rousseva, Ralitsa: *The Church of St. Demetrius in Boboshevo: architecture, wall paintings, conservation*, Plovdiv 2009.
- Stanojevich Allen, J.: «John Uglješa», in: *ODB* 2, 1991, 1070–71.
- Stanojević, Stanoje/Mirković, Lazar/Bosković, Durde: *Le Monastère de Manasija*, Belgrad 1928.
- Starodubcev, Tatjana: «Art in the Land of the Lazarević and Branković Dynasties», in: Vojvodić/Popović 2016, 383–99.
- Stathakopoulos, Dionysios: «From Crete to Hell: The Textual Tradition on Punishments in the Afterlife and the Writings of Joseph Bryennios on Crete», in: *Lymberopoulou* 2020, 21–59.
- Stavropoulou-Marki, Angeliki: *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989.
- Stefănescu, Ioan D.: *Contribution à l'étude des Peintures murales Valaques*, Paris 1928a.
- Stefănescu, Ioan D.: *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928b.
- Stefănescu, Ioan D.: *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches: étude iconographique*, Paris 1929.
- Stefănescu, Ioan D.: *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris 1932.
- Stefănescu, Ioan D.: *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brüssel 1936.
- Stefănescu, Ioan D.: *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938.
- Stephan, Christine: *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986.
- Steppan, Thomas: «Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi», in: *CahArch* 42, 1994, 87–122.
- Sterligova, Irina A. (Hg.): *Byzantine Antiquities. Works of Art from the Fourth to Fifteenth Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums*, Moskau 2013.
- Stevović, Ivan (Hg.): *Σύμμεικτα. Collections of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, University of Belgrad*, Belgrad 2012.
- Stojaković, Anka: «L'Effigie de l'église de Resava», in: Đjurić 1972, 269–76.
- Strati, Angeliki: *Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σεργίων*, Athen 1989.

- Strati, Angeliki: «The Wall-Paintings in the Chapel of the Birth of St John the Baptist in the Holy Monastery of the Prodomos at Serres», in: ΔΧΑΕ 19, 1997, 237–50.
- Strati, Angeliki: Η Ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (14ος–19ος αί), Thessaloniki 2007.
- Strati, Angeliki: «Two-sided Icon with the Virgin Hodegetria and the Man of Sorrows», in: Drandaki/Papanikola-Bakirtzi/Tourta 2013, 131–32.
- Strezova, Anita: Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries, Canberra 2014.
- Strzygowski, Josef: Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, Leipzig 1899.
- Strzygowski, Josef: Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Wien 1906.
- Studer-Karlen, Manuela: «La représentation de saint Eleuthère dans les églises crétoises», in: Bock, Nicolas/Tomasi, Michele/Foletti, Ivan (Hgg.): L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge, Rom 2014a, 551–61.
- Studer-Karlen, Manuela: «Illness and Disability in Late Antique Christian Art (third to sixth century)», in: Laes, Christian/Mustakallio, Katariina/Vuolanto, Ville (Hgg.): Children and Family in Late Antiquity. Life, Death and Interaction, Leuven 2014b, 53–78.
- Studer-Karlen, Manuela: «Old Testament Prefigurations of the Mother of God in Medieval Georgian Church Iconography», in: Bacci/Kaffenberger/Studer-Karlen 2018a, 89–114.
- Studer-Karlen, Manuela: «Gut und Böse in den Weltgerichtsbildern der royalen Kirchenstiftungen des mittelserbischen Reiches», in: Iconographica 17, 2018b, 47–65.
- Studer-Karlen, Manuela: «Les Typologies mariales dans l'art paléologue», in: Byzantina 36, 2019, 103–66.
- Studer-Karlen, Manuela: «Apocryphal Iconography in the byzantine Churches of Cappadocia: Some remarks on the Meaning and Visibility of the scenes of the history of Mary and the Childhood of Christ», in: Kuzmová, Stanislava/Znorovsky, Andrea-Bianca (Hgg.): Mary, the Apostles, and the Last Judgment. Apocryphal Representations from Late Antiquity to the Middle Ages, Budapest 2020, 83–115.
- Studer-Karlen, Manuela/Chitishvili, Natalia/Kaffenberger, Thomas (Hgg.): Georgia as a Bridge between Cultures. Dynamics of Artistic Exchange (Convivium supplementum 2021/1), Brno 2021.
- Studer-Karlen, Manuela: «The Monastery of the Transfiguration in Zarzma. At the Intersection of Biblical Narration and Liturgical Relevance», in: Studer-Karlen/Chitishvili/Kaffenberger 2021, 138–67.
- Stylianou, Andreas: «The Communion of St. Mary of Egypt and her Death in the Painted Churches of Cyprus», in: Actes du 14^e Congrès international des études byzantines 3, Bukarest 1976, 435–42.
- Stylianou, Andreas/Stylianou, Judith A.: Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art, Nikosia 1997².
- Subotić, Gojko: L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle, Belgrad 1980.
- Subotić, Gojko (Hg.): Hilandar Monastery, Belgrad 1998a.
- Subotić, Gojko: Spätbyzantinische Kunst. Geheiligt Land von Kosovo, Zürich 1998b.
- Subotić, Gojko/Kissas, Soterios: «Nadgrobní natpis sestře despota Jovana Uglješića na Menikejskoj Gori», in: ZRVI 16, 1975, 161–81.
- Sucrow, Alexandra: «Byzantinische und nachbyzantinische Wandmalerei auf Kreta», in: Hausstein-Bartsch 2007, 50–59.
- Sulava, Nestan: «The Theological-Literary Center of Zarzma», in: Metreveli/Vachnadze 2007, 53–63.
- Sullivan, Alice Isabella: «The Athonite Patronage of Stephen III of Moldavia, 1457–1504», in: Speculum 94/1, 2019, 1–46.
- Suny, Ronald Grigor: The Making of the Georgian Nation, London 1989.

- Swanson, Robert Norman (Hg.): *The Church and Mary*, New York 2004.
- Synek, Eva Maria: «The life of St. Nino: Georgia's Conversion to its Femal Saint», in: Wood, Ian N./Armstrong, Guyda (Hgg.): *Christianizing Peoples and Converting Individuals*, Trunhout 2000, 3–13.
- Tachiaos, Antonios-Aimilios N.: «Hesychasm as a creative force in the fields of Art and Literature», in: Davidov 1987, 117–23.
- Taft, Robert F.: *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom (OC 200)*, Rom 1975.
- Taft, Robert F.: «The Liturgy of the Great Church: An initial Synthesis of structure and interpretation on the eve of Iconoclasm», in: *DOP* 34/35, 1980/81, 45–75.
- Taft, Robert F.: «Melismos and Comminution: The Fraction and its Symbolism in the Byzantine Tradition», in: *Studia Anselmiana* 95, 1988, 531–52.
- Taft, Robert F.: «Diataxis», in: *ODB* 1, 1991, 619.
- Taft, Robert F.: *The Byzantine Rite: A Short History*, New York 1992.
- Taft, Robert F.: «The Synaxarion of Evergetis in the history of Byzantine liturgy», in: Mullett/Kirby 1994, 274–93.
- Taft, Robert F.: «A tale of two cities. The Byzantine Holy Week Triduum as a paradigm of liturgical history», in: Taft, Robert F.: *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Aldershot 1995a, 21–41.
- Taft, Robert F.: «In the bridegroom's absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church», in: Taft, Robert F.: *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Aldershot 1995b, 83–92.
- Taft, Robert F.: «Mount Athos: A late Chapter in the History of the Byzantine Rite», in: Taft, Robert F.: *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Aldershot 1995c, 179–94.
- Taft, Robert F.: «Byzantine Communion Spoons: A Review of the Evidence», in: *DOP* 50, 1996, 209–38.
- Taft, Robert F.: *The Precommunion Rites. A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, 5, Rom 2000a.
- Taft, Robert F.: «The frequency of the Eucharist in Byzantine usage: history and practice», in: *Studi sull'Oriente Cristiano* 4, 2000b, 103–32.
- Taft, Robert F.: «The Living Icon: Touching the Transcendent in Palaiologan Iconography and Liturgy», in: Brooks, Sarah T. (Hg.): *Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York 2006a, 54–61.
- Taft, Robert F.: «The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?», in: Gerstel 2006b, 27–50.
- Taft, Robert F./Parenti, Stefano: *Il Grande Ingresso. Edizione italiana rivista, ampliata e aggiornata*, Grottaferrata 2014.
- Talbot, Alice-Mary: «The Patriarch Athanasius (1289–1293; 1303–1309) and the Church», in: *DOP* 27, 1973, 11–28.
- Talbot, Alice-Mary: *The correspondance of Athanasius I., Patriarch of Constantinople. Letters to the Emperor Andronicus II., Members of the Imperial Family and Officials (=Dumbarton Oaks Texts 3)*, Washington 1975.
- Talbot, Alice-Mary: «Gennadios II. Scholarios», in: *ODB* 2, 1991a, 830.
- Talbot, Alice-Mary: «Xanthoupolos Nikephoros Kallistos», in: *ODB* 3, 1991b, 2207.
- Talbot, Alice-Mary: «Zaccharia», in: *ODB* 3, 1991c, 2217–18.
- Talbot, Alice-Mary: «Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art», in: *DOP* 48, 1994, 135–65.
- Talbot, Alice-Mary: «Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era», in: *DOP* 53, 1999, 75–90.
- Talbot, Alice-Mary: «Pilgrimage to Healing Shrines: The Evidence of Miracle Accounts», in: *DOP* 56, 2002a, 153–73.

- Talbot, Alice-Mary: «Two Accounts of Miracles at the Pege Shrine in Constantinople», in: Déroche, Vincent/Feissel, Denis/Morrisson, Cécile (Hgg.): *Mélanges Gilbert Dragon* (TM 14), 2002b, 605–16.
- Talbot, Alice-Mary: «The Anonymous Miracles of the Shrine of the Pege», in: Johnson, Scott Fitzgerald/Talbot, Alice-Mary (Hgg.): *Miracle Tales from Byzantium*, Cambridge 2012, 165–297.
- Talbot, Alice-Mary: «Life of Tahanasios of Athos, Version B», in: Greenfield, Richard P. H./Talbot, Alice-Mary/Fatalas-Papadopoulos McGrath, Stamatina (Hgg.): *Holy Men of Mount Athos*, Cambridge 2016, 127–368.
- Talbot, Alice-Mary/Cutler, Anthony: «Pantokrator Monastery on Athos», in: ODB 3, 1991a, 1575–76.
- Talbot, Alice-Mary/Cutler, Anthony: «Philes, Manuel», in: ODB 3, 1991b, 1651.
- Talbot, Alice-Mary/Cutler, Anthony: «Vatopedi Monastery», in: ODB 3, 1991c, 2155–56.
- Talbot, Alice-Mary/Kazhdan, Alexander Petrovich: «Theodosios of Turnovo», in: ODB, 3, 1991, 2052–53.
- Taqaišvili, Ekytime: *Arheologičeskie èkskursii, razyskaniâ i zametki*, Tbilisi 1905.
- Taqaišvili, Ekytime: «Shenishvnebi zarzmis ek'lesiisa da mis sidzveleta shesakheb», in: *T'pilis universitet'is moambe* 1, 1919/20, 105–24.
- Tarkhnishvili, Michael: «Die Legende der Heiligen Nino und die Geschichte des georgischen Nationalbewusstseins», in: *BZ* 40, 1940, 67–75.
- Tarkhnishvili, Michael: «Die Anfänge der schriftstellerischen Tätigkeit des Hl. Eutimius und der Aufstand des Bardas Skleros», in: *OrChrP* 32, 1954, 113–24.
- Tarkhnishvili, Michael: *Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur*, Rom 1955.
- Tarnanidis, Ioannis: «Les Relations serbes avec le Centre Hésychaste du Mont Sinai au XIV^e siècle», in: Davidov 1987, 137–41.
- Tatić-Đjurić, Mirjana: «Icône signée de Constantin Zgouras avec représentation du Christ grand archevêque», in: *Proceedings of the 1st international Congress Peloponnesan Studies* 2, Athen 1976, 211–19.
- Taylor, Michael D.: «A historiated Tree of Jesse», in: *DOP* 34/35, 1980/81, 125–76.
- Tcheishvili, Giorgi: «Georgian perceptions of Byzantium in the eleventh and twelfth centuries», in: Eastmond, Antony (Hg.): *Eastern Approaches to Byzantium. Papers from the Tirthy-third Spring Symposium of Byzantine Studies*, Ashgate 2001, 199–209.
- Terry, Ann B./Maguire, Henry: *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufra-sius at Poreč, Pennsylvania* 2007.
- Teteriatnikov, Natalia: «Burial Places in Cappadocian Churches», in: *GOrThR* 29/2, 1984, 141–57.
- Teteriatnikov, Natalia: «Private Salvation Programs and their Effect on Byzantine Church Decoration», in: *Arte Medievale* 2/7/2, 1993, 47–63.
- Teteriatnikov, Natalia: «New artistic and spiritual Trends in the Proskynetaria Fresco Icons of Manuel Panselinos, the Protaton», in: *Maurommates/Nikolaou* 1999, 101–25.
- Teteriatnikov, Natalia: «The Image of the Virgin Zoodochos Pege: two questions concerning its origin», in: Vassilaki 2005, 225–38.
- Theocharides, Ploutarchos L.: «Architectural organization of the athonite Monasteries during the byzantine period», in: Galavaris, George P. (Hg.): *Athos, la sainte montagne. Tradition et renouveau dans l'art*, Athen 2007, 97–128.
- Theocharis, Maria: «Church Gold Embroideries», in: *Patmos – Treasures of the Monastery*, Athen 1988, 183–217.
- Theocharis, Maria: «Le sakkos de Photios, métropolitte de Kiev: Un document confessionnal et diplomatique», in: Batalov, Andrej L. (Hg.): *Drevne-russkoe iskusstvo: Vizantiia I drevnaia Rus': k 1000-letiiu Andreia Nikolaevicha Grabara: 1896–1990*, Sankt Petersburg 1999, 418–29.
- Thierry, Nicole: «Études cappadociennes. Région de Hassan Dagi. Compléments pour 1974», in: *CahArch* 24, 1975, 183–89.
- Thierry, Nicole: «La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne», in: *Zograf* 10, 1979, 59–70.

- Thierry, Nicole: «Sur le culte de Sainte Nino», in: Werner, Seibt (Hg.): *Die Christianisierung des Kaukasus (Armenia, Georgia, Albania)*, Wien 2002, 151–58.
- Thierry, Michel: «À propos des peintures d'Ayvalı Köy (Cappadoce). Les Programmes absidaux à trois registres avec Déesis, en Cappadoce et en Géorgie», in: *Zograf* 5, 1974, 5–22.
- Thomas, John Philip: «Documentary evidence from the Byzantine Monastic Typika for the History of the Evergetine Reform Movement», in: *Mullet/Kirby* 1997, 246–73.
- Thomson, Robert W.: «George Mt'ac'mindel», in: *ODB* 2, 1991, 837.
- Thomson, Robert W., *Rewriting Caucasian history. The Medieval Armenian Adaptation of the Georgian Chronicles*, Oxford 1996.
- Timmers, Joseph J. M.: «Arma Christi», in: *LCI* 1, 1968, 183–88.
- Timotin, Andrei: *Visions, prophéties et pouvoir à Byzance*, Paris 2010.
- Todić, Branislav: «Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIV^e siècle», in: *Davidov* 1987, 22–31.
- Todić, Branislav: *Gračanica – slikarstvo*, Belgrad 1988.
- Todić, Branislav: *Staro Nagoričino*, Belgrad 1993.
- Todić, Branislav: «Anapeson. Iconographie et Signification du Thème», *Byzantion* 64, 1994, 134–65.
- Todić, Branislav: *Manastir Resava*, Belgrad 1995.
- Todić, Branislav: «13th Century Painting», in: *Subotić* 1998, 215–20.
- Todić, Branislav: *Serbian medieval Painting. The Age of King Milutin*, Belgrad 1999.
- Todić, Branislav: «Natpis uz Jovana Olivera u naosu Lesnova. Prilog hronologiji lesnovskih fresaka», in: *ZRVI* 38, 1999/2000, 373–84.
- Todić, Branislav: «Signatures des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification», in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessaloniki 2001, 643–62.
- Todić, Branislav: «Apparition des nouveaux saints dans l'art monumental du Mont Athos au XIV^e siècle», in: *Galavaris, George P. (Hg.): Athos, la sainte montagne. Tradition et renouveau dans l'art*, Athen 2007, 141–46.
- Todić, Branislav: «Сликарьство припрате Зрза», *Zograf* 35, 2011, 211–22.
- Todić, Branislav: «Serbian Monumental Art of the 13th Century», in: *Vojvodić/Popović* 2016, 222–31.
- Todić, Branislav/Medić, Milka Čanak: *The Dečani Monastery*, Belgard 2013.
- Tomadakis, Nikolaos: *Ο Ιωσήφ Βρυέννιος και η Κρήτη κατά το 1400. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Athen 1947.
- Tomeković, Svetlana: «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e–première moitié du XIII^e s.)», in: *Byzantion* 58, 1988a, 140–54.
- Tomeković, Svetlana: «Place des Saints Ermites et Moines dans le décor de l'église byzantine», in: *Pistoia, Alessandro/Triacca, Achille Maria (Hgg.): Liturgie, Conversion et Vie Monastique*, Rom 1988b, 307–31.
- Tomeković, Svetlana: *Les Saints Ermites et Moines dans la Peinture Murale Byzantine*, Paris 2011.
- Tomić Đurič, Marka: «The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The Example at Markov Manastir», in: *ZRVI* 49, 2012, 303–31.
- Tomić Đurič, Marka: «To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir», in: *Zograf* 38, 2014, 123–42.
- Tomić Đurič, Marka: «To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir», in: *Zograf* 39, 2015, 129–50.
- Toniolo, Ermanno M.: «Omilie e catechesi mariane inedite di Neofito il Recluso (1134–1200 c.)», in: *Marianum* 36, 1974, 305–07.
- Topping, Eva Catafygiotou: «Mary at the Cross: St. Romanos' Kontakion for Holy Friday», in: *ByzSt* 4, 1977, 18–37.
- Touliatos-Banker, Diane H.: *The Byzantine Amomos Chant of the Fourteenth and Fifteenth Centuries (Analekta Vlatadon 46)*, Tessaloniki 1984.

- Toumanoff, Cyril: «On the Relationship between the Founder of the Empire of Trebizond and the Georgian Queen Tamar», in: *Speculum* 5, 1940, 299–312.
- Toumanoff, Cyril: «The fifteenth-century Bagratids and the Institution of Collegial Sovereignty», in: *Traditio* 7, 1949/51, 169–221.
- Toutos, Nikolaos/Fousteris, Georgios: *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος–17ος αιώνας*, Athen 2010.
- Treu, Ursula: *Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung*, Berlin 1981.
- Trilling, James/Kazhdan, Alexander Petrovich: «Pachomios», in: *ODB* 3, 1991, 1549–50.
- Trisoglio, Francesco: «La Vergine ed il coro nel Christus Patiens», in: *Rivista di studi classici* 27, 1979, 338–73.
- Tsakiridou, Cornelia A.: «Theophany and Art», in: Tsakiridou, Cornelia A. (Hg.): *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodoxe Theology and the Aesthetics of the Christian Images*, Ashgate 2013, 227–68.
- Tsuji Sahoko G.: «Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis. À propos des illustrations du Psaume 23,7–10 et du Psaume 117,19–20», in: *CahArch* 31, 1983, 5–33.
- Tsamakda, Vasiliki: «König David als Typus des byzantinischen Kaisers», in: Daim, Falko/Drauschke, Jörg (Hgg.): *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter*, Mainz 2010, 23–54.
- Tsamakda, Vasiliki: *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012.
- Tsamakda, Vasiliki: «The Joshua Roll», in: Tsamakda, Vasiliki (Hg.): *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Leiden 2017, 207–13.
- Tschilingirov, Assen: *Christliche Kunst in Bulgarien. Von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin 1978.
- Tseradze, Tina/Tskhadadze, David: «The Four Golden Gospels from the Repository of the Holy Sepulchre Church in Jerusalem», in: Mgaloblishvili, Tamila (Hg.): *Georgians in the Holy Land*, London 2013, 93–96.
- Tsigaridas, Euthymios N.: «Τοιχογραφίες και εικόνες της Μονής Παντοκράτορ Αγίου Όρους», in: *Makedonika* 18, 1978, 181–206.
- Tsigaridas, Euthymios N.: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Thessaloniki 1997².
- Tsigaridas, Euthymios N.: «The Mosaics and the Byzantine Wall-Paintings», in: *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Tradition – History – Art*, Mount Athos 1998, 220–84.
- Tsigaridas, Euthymios N.: *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999.
- Tsigaridas, Euthymios N.: «La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale», in: Korać Belgrad 2000, 309–13.
- Tsigaridas, Euthymios N.: «Manuel Panselinos. The finest painter of the palaiologan Era», in: *Salpistes/Tsigaridas* 2003, 23–62.
- Tsigaridas, Euthymios N.: «L'art du Mont Athos à l'époque byzantine à la lumière de nouvelles trouvailles. Le rôle de Constantinople et de Thessalonique», in: Galavaris, George P. (Hg.): *Athos, la sainte montagne. Tradition et renouveau dans l'art*, Athen 2007, 41–62.
- Tsironis, Niki: «George of Nicomedia: Convention and Originality in the Homily on Good Friday», in: *Studia Patristica* 30, 1996, 573–77.
- Tsironis, Niki: «From Poetry to Liturgy: The Cult of the Virgin in the middle Byzantine era», in: *Vassilaki* 2005, 91–102.
- Tsironis, Niki: «Emotion and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine Period», in: *Brubaker/Cunningham* 2011, 179–96.
- Tsitouridou, Anna: *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μέλετη της παλαιολόγιας Ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1986.
- Tuilier, André: *Grégoire de Nazianze, La Passion du Christ, Tragédie (SC 149)*, Paris 1969.
- Tzaferis, Vassilios: *The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem*, Jerusalem 1987.

- U, Maréva: «Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine», in: Brodbeck/Poilpré 2019, 301–27.
- Underwood, Paul Atkins: *The Kariye Djami 1–4*, New York 1966–1975.
- Underwood, Paul Atkins: «Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles», in: Underwood, Paul Atkins: *The Kariye Djami 4*, New York 1975, 272–77.
- Uspenskij, Konstantin A.: *Pervde puteshestvie v Afonskie monasteri skiti v 1845 godu*, Moskau 1877.
- Uspenskij, Konstantin A.: *Vtoroe putešestvie po svjatoj gore Afonskoj 2/2*, Moskau 1880.
- Uvarov, Aleksej Sergejevic: «Nedremaemoe oko Spasovo», in: *Drevnosti. Trudy Imperatorskago moskovskago arheologičeskago obshestvo 1*, Moskau 1865, 125–34.
- Uyar, Tolga: «L'Église de l'Archangélos à Cemil; le décor de la nef sud et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce au début du 13^e siècle», in: *ΔΧΑΕ 29*, 2008, 119–129.
- Vafeidis, Aimilianos: «The Mural Paintings in the Church of the Protaton: Research Issues following the Conservation», in: *Second International Scientific Workshop of the Mount Athos Centre, Thessaloniki 2017*, 21.
- Vakonakis, Nikolaos: *Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Christos Paschon (Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie 42)*, Tübingen 2011.
- Valliant, André: «L'homélie d'Épiphanie sur l'ensevelissement du Christ. Texte vieux-slave, texte grec et traduction française», in: *Radovi staroslavenskog instituta 3*, 1958, 6–100.
- Van der Horst, Koert/Engelbregt, Jacobus H. A.: *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32, Utrecht-Psalter, aus dem besitz der bibliothek der Rijksuniversiteit te Utrecht*, London 1982.
- Van der Horst, Koert/Noel, William/Wüstefeld, Wilhelmina C. M. (Hgg.): *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, London 1996.
- Van der Horst, K.: «The Drawings: Manner of illustration and iconography», in: Van der Horst/Noel/Wüstefeld 1996a, 67–70.
- Van der Horst, K.: «The pictorial sources and the function of the Utrecht Psalter», in: Van der Horst/Noel/Wüstefeld 1996b, 73–76.
- Vapheïades, Konstantinos: «Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15ο έως τις αρχές του 19ου αι.», in: *ΔΧΑΕ*, 2004, 37–56.
- Vapheïades, Konstantinos: «Sacerdotium and Regnum in Late Byzantium: Some Notes on the «Imperial Deesis»», in: *AJAD 2/4*, 2017, 79–83.
- Vapheïades, Konstantinos: «The wall-paintings of the Protaton Church revisited», in: *Zograf 43*, 2019, 113–28.
- Vapheïades, Konstantinos: «Sacerdotium and Imperium in Late Byzantine Art», in: *Niš and Byzantium 18*, 2020, 55–87.
- Vashalomidze, Guliko Sophia: *Die Stellung der Frau im alten Georgien. Georgische Geschlechterverhältnisse insbesondere während der Sassanidenzeit (OBC 16)*, Wiesbaden 2007.
- Vasilake-Karakatsane, Agape: *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Athen 1971.
- Vasilakeris, Anestis: *Les Fresques du Protaton au Mont Athos. Analyse du processus créateur dans un atelier de peintres byzantins du XIII^e siècle*, PhD École pratique des Hautes Études, Paris 2007.
- Vasilakeris, Anestis: «The Protaton Frescoes and the Emperor's Face», in: *ΔΧΑΕ 34*, 2013, 117–28.
- Vasiliu, Anca: *Monastères de Moldavie, XIV^e–XVI^e siècles. Les Architectures de l'image*, Paris 1998.
- Vassi, Olga: «Η κτητορική επιγραφή της Παναγίας 'Αγρελωπούσαινας' στη Χίο», in: *ΔΧΑΕ 27*, 2006, 463–70.
- Vassi, Olga: «A special kind of dome in Late Byzantine Chios: Type and Building Techniques, Tradition and Innovation», in: Ousterhout, Robert/Borbonus, Dorian/Dumser, Elisha

- (Hgg.): *Against Gravity: Building Practices in the Pre-Industrial World*, Center for Ancient Studies, University of Pennsylvania 2016, 1–24.
- Vassi, Olga: «Ο παλαιολόγειος ναός της Παναγίας Αγγελωπούσαινας στη Χίο: η μνημειακή Ζωγραφική», in: ΔΧΑΕ 2018, 311–28.
- Vassilaki-Mavrakakis, Maria: «Western Influences on the 14th Century Art of Crete», in: 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten 2/5 (JÖB 32.5), 1982, 301–11.
- Vassilaki, Maria: «A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul», in: JÖB 40, 1990, 405–22.
- Vassilaki, Maria: «Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος», in: Maurommates/Nikolaou 1999, 39–54.
- Vassilaki, Maria (Hg.): Vassilaki, Maria (Hg.): *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Mailand 2000.
- Vassilaki, Maria (Hg.): *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ashgate 2005.
- Vassilaki, Maria: «The Portrait of the Artist in Byzantium Revisted», in: Bacci 2007, 1–10.
- Vassilaki, Maria: «Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Ugljesa of Serres», in: Spieser, Jean-Michel/Yota, Elisabeth (Hgg.): *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, Paris 2012, 221–34.
- Vassilaki, Maria/Tsironis, Niki: «Representations of the Virgin and their association with the Passion of Christ», in: Vassilaki 2000, 453–63.
- Velkovska, Elena: «Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources», in: DOP 55, 2001, 21–51.
- Velmans Tania: «L'iconographie de la 'Fontaine de Vie' dans la Tradition byzantine à la fin du Moyen Âge», in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, 119–34.
- Velmans, Tania: *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1983.
- Velmans, Tania: «Le décor du sanctuaire de l'église de Calenzikha. Quelques schémas rares: La Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié», in: *CahArch* 36, 1988, 137–162.
- Velmans, Tania: «Interférences sémantiques entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantin», in: *APMOΣ. Festschrift für N. K. Moutsopoulos*, Thessaloniki 1991, 1905–28.
- Velmans, Tania: «Une représentation byzantine au symbolisme polyvalent», in: *Velmans/Alpago Novello* 1996, 151–52.
- Tania Velmans/Alpago Novello, Adriano (Hgg.): *L'Arte della Georgia, Affreschi e architetture*, Mailand 1996b.
- Velmans, Tania: *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999.
- Velmans, Tania: «Message et cohérence du programme iconographique des façades peintes en Modavie», in: Borkopp, Birgitt/Steppan, Thomas (Hgg.), *Lithostroton. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*, Festschrift für Marcell Restle, Stuttgart 2000, 295–312.
- Velmans, Tania: «La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopoutaine du milieu du XIV^e siècle (1330–1380). Son rayonnement en Géorgie», in: Velmans, Tania (Hg.): *L'art médiéval de l'Orient chrétien*, Recueil d'études, Sofia 2002a, 191–212.
- Velmans, Tania: «Contribution à l'étude de la peinture murale du XV^e siècle en Géorgie, la Kakhétie et le Mont Athos», in: Velmans, Tania (Hg.): *L'art médiéval de l'Orient chrétien*, Recueil d'études, Sofia 2002b, 333–40.
- Velmans, Tania: «L'Arbe de Jessé en Orient chrétien», in: ΔΧΑΕ 26, 2005, 125–40.
- Velmans, Tania: «Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIV^e et XV^e siècles», in: Armstrong 2006, 182–226.
- Velmans, Tania/Alpago Novello, Adriano (Hgg.): *Miroir de l'Invisible. Peintures murales et Architecture de la Géorgie (VI^e–XV^e s.)*, Würzburg 1996.

- Vinjau-Caca, Tatiana: «Some Data about the Activity of Konstantin and Athanas Zografi from Korca and the Characteristics of their Art in the 18th Century», in: Drakopoulou, Eugenia (Hg.): *Topics in Post-Byzantine Painting in Memory of Manolis Chatzidakis*, Athen 2002, 203–16.
- Virsaladžë, Tinatin B.: *Rospis' Jerusalimskogo Krestnogo monastyria i portret Shota Rustaveli*, Tbilisi 1973.
- Vitaliotis, Ioannis: «Onuphre le Chypriote, peintre postbyzantin en Albanie (ca. 1590–1630). Une esquisse de son activité artistique à travers le corpus de son œuvre», in: Brodbeck/Nicolaïdes/Pagès/Pitarakis/Rapti/Yota 2016, 667–92.
- Vitaliotis, Ioannis: «Piktura murale e Kishave të Voskopojës/Moskopolis në kuadrin e pictures pasbizantine (Shek. XVII–XVIII)», in: Enkelejda, Misha (Hg.): *Qytetërimi I Voskopojës dhe shekulli I Iluminizmit në Ballkan*, Tiranë 2019, 46–66.
- Vocotopoulos, Panayotis, L.: «La peinture dans le Despotat d'Épire», in: Caillet/Joubert 2012, 123–34.
- Vocotopoulos, Panayotis, L.: «Δύο παλαιόγιες εικόνες», in: ΔΧΑΕ 20, 1998, 291–308.
- Voicu, Server J.: «Histoire de l'Enfance de Jésus», in: Bovon, François/Geoltrain, Pierre (Hgg.): *Écrits Apocryphes Chrétiens 1*, Paris 1991.
- Vojvodić, Dragan: «Donor Portraits and Compositions», in: Subotić 1998, 249–57.
- Vojvodić, Dragan: «The Nativity of Christ and the Descent into Hades as programme counterparts in Byzantine Wall Painting», in: Stevović 2012, 127–42.
- Vojvodić, Dragan: «Serbian Art from the Beginning of the 14th Century till the fall of the Nemanjić State», in: Vojvodić/Popović 2016, 271–97.
- Vojvodić, Dragan/Popović, Danica (Hgg.): *Sacral Art of Serbian Lands in the Middle Ages*, Belgrad 2016.
- Volskaja, Aneli: «Mural paintings», in: Beridzé/Alibegasvili/Volskaja/Xyskivadze 1983, 83–107.
- Vukašinović, Vladimir: «The Liturgical Framework of Serbian and Byzantine Religious Art», in: Vojvodić/Popović 2016, 91–101.
- Vulović, Branislav: «The role of Chilandar and the Serbian Tradition in the Formation of the Morava Style», in: Đjurić 1972, 179–81.
- Waetzold, Stephan: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964.
- Walter, Christopher: «Further Notes on the Deësis», in: REB 28, 1970, 161–87.
- Walter, Christopher: «Two Notes on the Deësis», in: Walter, Christopher: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 311–36.
- Walter, Christopher: «Bulletin on the Deësis and the Paraclesis», in: REB 38, 1980, 261–69.
- Walter, Christopher: *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- Walter, Christopher: «Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century», in: REB 44, 1986, 269–87.
- Walter, Christopher: «A new look at the Byzantine sanctuary barrier», in: REB 51, 1993, 203–28.
- Walter, Christopher: *Pictures as Language. How the Byzantines exploited them*, London 2000.
- Walter, Christopher: «The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or Popular Theme?», in: Walter 2000a, 229–42.
- Walter, Christopher: «The Portrait of Saint Paraskeve», in: Walter 2000b, 383–94.
- Walter, Christopher: «Portraits of Bishops appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Territory», in: Walter 2000c, 212–26.
- Ward, Benedicta: *Harlots of the desert: a study of repentance in early monastic sources*, London 1987.
- Ware, Kallistos: «St. Athanasios the Athonite: traditionalist or innovator?», in: Bryer/Cunningham 1996, 3–16.
- Weitzmann, Kurt: *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948.

- Weitzmann, Kurt: «The Origin of the Threnos», in: *De artibus opuscula. Essays in Honor of Erwin Panofsky 1*, New York 1961, 476–90.
- Weitzmann, Kurt: «Icon Painting in the Crusader Kingdom», in: *DOP 20*, 1966, 49–83.
- Weitzmann, Kurt: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons 1*, Princeton 1976.
- Weitzmann, Kurt/Bernabò, Massimo: *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999.
- Wenger, Antoine: *Jean Chrysostome, Huit catéchèse baptismales inédites (SC 50bis)*, Paris 2005².
- Wessel, Klaus: «Anapeson», in: *RBK 1*, 1966, 1011–12.
- Wessel, Klaus: «Elias», in: *RBK 2*, 1971, 90–93.
- Wessel, Klaus: «Himmelsleiter», in: *RBK 3*, 1978a, 1–13.
- Wessel, Klaus: «Jakob», in: *RBK 3*, 1978b, 519–21.
- Wessel, Klaus: «Dogma und Lehre in der Orthodoxen Kirche von Byzanz», in: Ritter, Adolf Martin/Andresen, Carl/Mühlenberg, Ekkehard (Hgg.): *Die christlichen Lehrentwicklungen bis zum Ende des Spätmittelalters*, Göttingen 2011², 347–51.
- Weyl Carr, Annmarie: «Tree of Jesse», in: *ODB 3*, 1991, 2113.
- Weyl Carr, Annmarie: «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», in: *ΔXAE 17*, 1993/94, 239–48.
- Weyl Carr, Annmarie: «244: Icon with the Enthroned Virgin surrounded by Prophets and Saints», in: *Evans/Wixom 1997*, 372–73.
- Weyl Carr, Annmarie: «Icons and Objects of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople», in: *DOP 56*, 2002, 75–92.
- White, Andrew Walker: *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge 2015.
- Williamson, Paul: *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, Victoria and Albert Museum, London 2010.
- Winfield, David/Winfield June: *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus. The paintings on their painterly significance*, Washington 2003.
- Wohlhauser, Claudia: «Zur Entwicklung und Deutung der Ikonographie der Verspottung Christi in der byzantinischen Kunst», in: *Iconografia 15*, 2016, 112–21.
- Woodfin, Warren T.: *Late Byzantine Liturgical Vestments and the Iconography of Sacerdotal Power*, Illinois 2002a.
- Woodfin, Warren T.: «The Dissemination of Byzantine Embroidered Vestments in the Slavic World to A.D. 1500», in: Guzelev, Boian/Miltenova, Anisava I. (Hgg.): *Medieval Christian Europe: East and West*, Sofia 2002b, 688–93.
- Woodfin, Warren T.: «Liturgical Textiles», in: *Evans 2004a*, 297–98.
- Woodfin, Warren T.: «190. Epitaphios of Nicholas Eudaimonoioannes», in: *Evans 2004b*, 316–17.
- Woodfin, Warren T.: «Epigonation (?) with Christ Anapeson», in: *Evans 2004c*, 305–06.
- Woodfin, Warren T.: «Celestial Hierarchies and earthly Hierarchies in the Art of the Byzantine Church», in: Stephenson, Paul (Hg.): *The Byzantine World*, London 2010, 303–19.
- Woodfin, Warren, T.: «Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church», in: Klein, Holger A./Ouserhout, Robert G./Pitarakis, Brigitte (Hgg.): *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 371–85.
- Woodfin, Warren T.: *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012.
- Woodfin, Warren T.: «Orthodox Liturgical Textiles and Clerical Self-Referentiality», in: Dimitrova, Kate/Goehring, Margaret (Hgg.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*, Turnhout 2014, 31–51.
- Wüstefeld, Wilhelmina C. M.: «The Utrecht Psalter's Legacy: in England. 30: Paris Psalter», in: Van der Horst/Noel/Wüstefeld 1996, 240–41.
- Wybrew, Hug: *The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*, London 1989.
- Xuc'išvili, Nini: *Ierusalimis Jvris monastris micat' mp'lobeloba Sak'art'veloši, T'bilisi 2006.*

- Xydis, Theodoros: « Ἐναπεσῶν ἐκοιμήθης ὡς λέων », in: *Νέα Εστία* 70, 1961, 1024–28.
- Xyngopoulos, Andreas: *Manuel Panselinos*, Athen 1956.
- Xyngopoulos, Andreas: *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athen 1965.
- Xyngopoulos, Andreas: « *Mosaïques et fresques de l’Athos* », in: *Le millénaire du Mont Athos (963–1963), Études et mélanges (Actes du Convegno internazionale di Studio 1963 à Venise)*, Venedig 1963, 247–62.
- Xyngopoulos, Andreas: *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Thessaloniki 1973.
- Yiannias, John J.: « *The elevation of the Panaghia* », in: *DOP* 26, 1972, 225–36.
- Zarras, Nektarios: « *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospels pericopes in Churches from the reign of King Milutin* », in: *Zograf* 31, 2006/07, 95–113.
- Zarras, Nektarios: *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινῶν εὐαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακὴ ζωγραφικὴ των Βαλκανίων (Βυζαντινά Κείμενα καὶ Μελέτες 57)*, Thessaloniki 2011.
- Zarras, Nektarios: « *Narrating the Sacred Story. New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration* », in: Krueger, Derek/Nelson, Robert S. (Hgg.): *The New Testament in Byzantium*, Washington 2016, 239–75.
- Zecher, Jonathan L.: *The Role of Death in the Ladder of Divine Ascent and the Greek Ascetic Tradition*, Oxford 2015.
- Zhelto, Michael: « *A Slavonic Translation of the Eucharistic Diataxis of Philotheos Kokkinos from a Lost Manuscript (Athos Agiou Pavlou 149)* », in: Galadza, Daniel (Hg.): *Τοξότης. Studies for Stefano Parenti*, Grottaferrata 2010, 345–359.
- Zimmermann, Barbara: *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003.
- Živjinović, Mirjana/Kravari, Vassiliki/Giros, Christophe: *Actes de Chilandar, I: des Origines à 1319*, Paris 1998.
- Živković, Branislav: *Manasija. Les dessins des fresques. Les monuments de la peinture serbe médiévale*, Beograd 1983.
- Živojinović, Mirjana: « *Хиландар и Пирт у Хрусији* », in: *Хиландарски Зборник* 6, 1986, 59–82.

12 Register

12.1 Texte

12.1.1 Primärquellen (PG)

- Origenes, Ἐκ τοῦ Γ' τόμου τῶν εἰς τὴν Γένεσιν, XVII, 5, PG 12 15, 16
Pseudo-Methodios, Sermo de Simeone et Anna, PG 18 40
S. Athanasius, Epistolae festales, Epistola X, PG 26 70
S. Georgius Nicomediensis Metropolitā, Homilia in occursum Domini, PG 28 43
S. Cyrillus Hierosolymitanus, Archiepiscopus, Catechesis XIV. 3, De Christi Resurrectione, PG 33 17
S. Cyrillus Hierosolymitanus, Archiepiscopus, Dissertatio secunda de Catechesibus, PG 33 40
S. Gregorius Theologus, Archiepiscopus Constantinopolitanus, Oratio XXX, PG 36 70
S. Gregorius Theologus, Archiepiscopus Constantinopolitanus, Oratio XL, PG 36 150, 291
S. Gregorius Theologus, Archiepiscopus Constantinopolitanus, Χριστός Πάσχα, Τραγωδία, PG 38 34
S. Epiphanius, Adversus Haereses, PG 41 70
S. Epiphanius, Ad Physiologum, PG 43 15, 17
S. Epiphanius, Homilia V in Laudes Sanctae Mariae Deiparae, PG 43 76
S. Gregorius Nyssenus Episcopus, Contra Eunomium, Lib. VI, PG 45 70
S. Ioannis Chrysostomus, Oratio in Crucem et in Confessionem Latronis, PG 49 70
S. Ioannis Chrysostomus, Hom. Matt., PG 51 151, 189
S. Ioannis Chrysostomus, Ὁμιλία ΞΖ', PG 53 17
S. Ioannis Chrysostomus, Sermo Catecheticus in Pascha, PG 59 17
S. Ioannis Chrysostomus, Homiliae XLIV in Epistolam primam ad Corinthos, Homilia XXIV, PG 61 76
S. Cyrillus Alexandrinus Archiepiscopus, Γλαφυρῶν εἰς τὴν Γένεσιν, Βιβλίον Ζ', PG 69 17, 70
Theodoretus, Cyrensis Episcopus, Εἰς τὴν Γένεσιν, PG 80 17, 20
Procopius Gazaeus, Εἰς τὴν Γένεσιν Ἑρμηνεῖα, PG 87/1 17, 20
S. Sophronius Hierosolymitanus Patriarchia, Comment. Iiturg. 13, PG 87/3 27, 156
S. Sophronius Hierosolymitanus Patriarchia, Βίος Μαρίας Αἰγυπτίας, τῆς ἀπὸ ἐταιρίδων ἀσκησάσης κατὰ τὴν ἔρημον τοῦ Ἰορδάνου, PG 87/3 157, 217
Joannes Moschus, Βίβλος ἡ λεγόμενη Λειμῶν, PG 87/3 156, 157
S. Joannes Climacus, Scala Paradisi, PG 88 119
S. Andreas Cretensis Archiepiscopus, Homiliae XXI, PG 97 17, 71, 131
S. Germanus, Archiepiscopus, Λόγος εἰς τὴν θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, PG 98 17, 25
S. Germanus, Archiepiscopus, Homilia in diuini corporis (Domini ac Salvatoris nostri Iusu Christi) sepulturam, PG 98 131, 296
S. Germanus, Archiepiscopus, Oratio 3, PG 98 120
Cosmas Hierosolymitanus, Hymni, PG 98 24, 45, 292
Georgius Nicomediensis Metropolitā, In SS. Mariam Assistentem Cruci, PG 100 23, 44
Georgius Nicomediensis Metropolitā, In SS. Mariae Assistentiam in Sepulcro, PG 100 46
Georgius Nicomediensis Metropolitā, Antirrhethici tres adversus Constantium Copronymum, PG 100 131
S. Josephus Hymnographus, Mariale, PG 105 23
Simeon Metaphrastes, Oratio in lugubrem Lamentationem sanctissimae Deiparae, PG 114 20, 24, 48, 74, 128, 353
Demetrius Chomatenos, Jus Canonicum, PG 119 32, 347
Joannes Enchiatensis, Versus Iambici, PG 120 18
Theophylactus, Bulgariae Archiepiscopus, Expositio in Epist. Ad Hebraeos, Cap. VII, PG 125 70

Nicolas Cabasilas, *Sacrae Liturgiae Interpretatio*, PG 150 41, 51
 Gregorius Palamas, *Homelia XXXVII*, PG 151 98
 Philotheus cpolitanus Patriarcha, *Ordo sacri ministrii*, PG 154 28
 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Dialogus contra omnes haereses*, PG 155 39, 78
 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De Sacro Templo*, PG 155 21, 27, 71, 79
 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *De Sacra Liturgia*, PG 155 25, 31, 121, 290
 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Expositio de divino templo*, PG 155 29, 157, 204, 345, 349
 Simeon Thessalonicensis Archiepiscopus, *Responiones*, PG 155 347

12.1.2 Liturgie

Amomos 24, 24, 27, 90, 127
 Argirov Triodion 107, 259
 Bekehrung Kartlis მოქცევაი ქართლისაი 219, 220
 Cherubikos Hymnos 27, 40, 43, 49, 50, 62, 70, 79, 163, 191, 204, 293, 330, 339, 347, 381, 382
 Christos Paschon 7, 33, 34
 Constitutiones Apostolorum, VIII. 12. 3–4 75
 Daniel, *Malerhandbuch* 94
 Diakainisimos 22, 96
 Diaklysmos 91, 127, 154, 156, 157, 177, 183, 201, 218
 Diataxis 28, 29, 31, 113, 115, 116, 137, 254, 256, 260, 339, 377
 Dionysios von Fournas, *Hermeneia* 18, 19, 47, 54, 89, 97, 111, 116, 120, 122, 124, 126, 177, 183, 185, 186, 190, 271, 276, 280, 281, 288, 295, 302, 315, 318, 341, 363, 364, 365
 Ektenie 170, 191
 Eothina Perikopen 20, 112, 118, 125, 129, 130, 135, 142, 159, 160, 171, 239, 242
 Epiphonesis 293
 Epitaphios Threnos 7, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 45, 46, 48, 49, 62, 81, 82, 87, 90, 114, 121, 123, 127, 129, 135, 137, 144, 154, 155, 159, 161, 170, 171, 172, 193, 200, 202, 214, 218, 242, 244, 252, 253, 257, 259, 269, 272, 290, 292, 323, 337, 339, 347, 351, 376, 379, 380, 381
 Eothina Perikopen 20, 112, 118, 125, 129, 130, 135, 142, 159, 160, 171, 239, 242
 Georg Skylitzes, *Akrostichon* 45
 Grosser Einzug 26–30, 40, 62, 90, 163, 1881, 192, 204, 258, 381, 382,
 Hagiasmos 99, 149
 Hesychasmus 9, 12, 112, 113, 115, 119, 123, 135, 136, 137, 142, 151, 215, 240, 248, 256, 258, 322
 Hymnos «Aus der Höhe haben Propheten dich verkündet» 203
 Ikonoklasmus 35, 36
 Jakobus, *Proteuangelium* 204, 239, 266
 Kanon Threnodes 24, 25, 31, 45, 46, 48, 377
 Karfreitag, *Vesper (Apodeipnon)* 24, 26, 46, 94, 121, 377
 Karsamstag, *Orthros* 19, 24, 25, 26, 27, 31
 Kleiner Einzug 19, 51, 78
 Klemens von Rom, *1 Clem. 25:2* 60
 Konstantin VII., *De cerimoniis aulae byzantinae* 96
 Manuel Philes, *Epigramm* 93, 96, 97, 120, 288
 Megas Hesperinos (*Grosse Vesperoffizium*) 19, 25, 102, 377
 Nikephoros Kallistos Xantopoulos, *Akoluthie* 22, 96, 99
 Logos 96, 99
 Orthros Asmatikos 27, 90, 127

- Palladios, Historia Lausiaca 119
 Pannychis 90, 154
 Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli 287
 Pax Alexii Calergii 260
 Pentekostarion 22, 96, 120, 204, 242
 Proskynetarion 92, 131, 143, 178, 206, 207, 209, 211, 226, 255, 262, 263, 270, 275, 277, 281, 286, 287, 301, 303, 307, 309, 322, 327
 Proskomide 19, 51, 53, 77, 92, 108, 130, 132, 143, 244, 252, 253, 268, 339, 367, 377, 381
 Pseudo-Kodinos, De Officiis 39, 78
 Romanos Melodos, Hl., Kontakion 23, 24, 45, 292
 Sophronios von Jerusalem, Idiomeleon 20, 106, 107, 108, 252, 259, 335, 352, 354
 Stavrotheotokia 23, 44
 Suda 71
 Synaxarium Constantinopolitanum 120
 Theotokion 90, 127, 170, 187, 191, 353
 Thomae Graecae, Kindsheitsevangelium 276
 Troparion «Oh edler Josef» 26, 31, 32, 46, 121, 161, 257, 290, 346, 379
Ἐν τάφῳ σωματικῶς 204
 Typikon Berg Athos, Hilandar 113, 128, 136
 Konstantinopel, Evergetis 23, 25, 26, 91, 171, 191, 202, 218
 Konstantinopel, Prantokrator 91, 128, 183, 191
 Messina, Salvatorkloster 23, 25, 46
 Serres, Johanneskloster 172, 192, 193, 194,
 Serres, Johanneskloster, Codex B 93
 Studenica, Muttergotteskirche 113, 129, 136, 171
 Vorgeweihte Gaben, Ritus 204

12.1.3 Bibelstellen

1. Buch Moses (Gen. 22) 66
 1. Buch Moses (Gen. 28:10–15) 56, 60, 119, 126
 1. Buch Moses (Gen. 32:23–33) 132
 1. Buch Moses (Gen. 49:9) 7, 14–22, 26, 48, 53, 65, 66, 68, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 127, 135, 153, 161, 191, 228, 230, 252, 258, 339, 354, 363, 369, 371, 377
 2. Buch Moses (Ex. 16:33) 83, 189, 190, 199
 4. Buch Moses (Num. 24:9) 16, 17, 18, 47, 66, 103, 144, 153, 177
 5. Buch Moses (Dt. 28:66) 132
 5. Buch Moses (Dt. 33:20) 16, 18
 Apok. 2:13 185
 Apok. 5:5 13, 14, 16
 Apok. 22:1–2 16
 Apok. 22:16 367
 Cant. 2:1–2 13, 73, 258, 266
 Cant. 3:7 17
 Cant. 5:2 13
 Dan. 7:9 271, 309
 Ez. 44:1–3 132, 151, 188
 Hab. 3:3 238
 Heb. 8:2 240
 Heb. 9:4 189

Jes. 6:2–6 86, 355
Jes. 6:6–7 132, 308, 355
Jes. 7:14 66, 86, 355
Jes. 11:1 54, 55, 105, 106, 200, 337
Jes. 41:8 66
Jes. 53:2 92, 108, 253, 268, 339, 337, 381
Jes. 53:7 132
Joh. 1:15 276, 277
Joh. 1:29 233
Joh. 1:30 276, 277
Joh. 6:35 190
Joh. 6:56 28
Joh. 7:14–30 217
Joh. 8:12 42, 132, 142, 187, 284, 293
Joh. 10:9 132
Joh. 13:34 132
Joh. 18:37 20
Joh. 19:25 23
Joh. 19:26 46
Joh. 19:34–35 45, 46, 92, 108, 204, 253, 268, 336, 339, 381
Joh. 20:11 23
Joh. 20:19 324
Joh. 21:19–22 139
Lk. 1:54 66
Lk. 2:34–35 43, 290
Lk. 2:41–50 215
Lk. 4:16–28 200, 215, 217
Lk. 10:25–37 166
Lk. 18:9–14 129, 166
Lk. 22:27–28 23
Lk. 23:53 45
Lk. 24:12 15
Lk. 24:36–43 139
Mt. 1:1–17 15, 54, 66
Mt. 1:22–23 66
Mt. 2:9 53, 253
Mt. 3:17 66
Mt. 11:25 277, 343
Mt. 11:28 132, 198, 201
Mt. 13:36–40 130, 131
Mt. 22:1–14 129, 166
Mt. 24:34
Mt. 25:1–13 149, 291, 342
Mt. 25:34 131, 132, 139, 142, 152, 361
Mt. 26:26–28 241
Mt. 27:59 31, 45, 46, 121, 161, 257, 290
Mt. 27:62–66 21, 160
Num. 24:9 16, 17, 18, 47, 66, 103, 144, 153, 177
Psalm 21(22) 227
Palm 43(44) 20, 63–65, 103, 104, 161, 169, 361
Palm 44(45) 77, 78, 79, 80, 108, 276, 295, 303, 318, 341
Psalm 48(49) 227
Psalm 76(77) 107, 355

Psalm 77(78) 355
 Psalm 88(89) 238
 Psalm 91(92) 241
 Psalm 103(104) 238
 Psalm 112(113) 238
 Psalm 117(118) 243
 Psalm 118(119) 24
 Psalm 120(121) 14, 15, 16, 19–22, 91, 153, 192, 377, 382

12.2 Personen

12.2.1 Historische Personen

al-Hakim, Sultan 223
 Alexander I., König 222, 249
 Alexander von Pydna/Thessaloniki 118
 Alexios, Mönch Berg Athos 133, 134
 Alexios I. Komnenos, Kaise 97, 167
 Alexios III. Komnenos Angelos, Kaise 38, 39, 128, 136
 Alexios IV. Angelos, Kaise 259
 Alexios Angelos Komnenos 38, 39, 222
 Alexios Kallergis 269
 Andreas, Apostel 220, 242
 Andreas von Kreta 17, 71, 76, 120, 166
 Androniké Gabisulava, Mönch 245
 Andronikos I. Komnenos 222
 Andronikos II. Paläologos, Kaiser 96, 97, 98, 113, 117, 123, 132, 133, 140, 172, 179, 193
 Andronikos III. Paläologos, Kaiser 97, 193
 Angelos, Maler 289
 Anna Komnena 18
 Anna Vasilyevna 346
 Anthimos der Konfessor 260
 Antonios, Mönch Berg Athos 123
 Arsenios, Mönch Berg Athos 124
 Asen von Bulgarien 254
 Athanasios I., Patriarch 26
 Athanasios, Kirchenvater 70
 Athanasios, Mönch Berg Athos 123, 124
 Athanasios, Protos Berg Athos 117, 118
 Athanasios aus Korça, Maler 374, 375

Bagrat IV., König 222, 224
 Bardas Phokas 97
 Bardas Skleros 221
 Basil I., Kaiser 96
 Basil II., Kaiser 70, 97, 168, 222
 Basil der Grosse 13, 148, 204
 Basil von Zarzma 229
 Beka I. 231
 Benedetto Zaccaria 114

- Boniface de Montferrat, König 172, 259
 Buzeşti, Familie 371, 386
- Chordvani, Familie 115, 222, 229, 230, 231
- Dadiani, Familie 224
 Daniel, Mönch Berg Athos 94
 Daniel, Mönch Raithu 119
 Danilo II., Erzbischof 100, 113, 129, 140, 144, 296
 David III. Kouropalates, König 221
 David IV., König 222, 224
 David VIII. von Kartli, König 225
 David Komnenos 222
 David Selenica, Maler 373, 375
 Demetrios Angelos Dukas Palaiologos 150
 Demetrios Gemistos 28
 Dionysios von Fournas, Maler 18, 111, 112, 116, 120, 122, 126, 276, 289, 295, 318, 341, 363, 364, 365, 366, 375
 Dositheos, Patriarch 225
 Dragoslov, Maler 155
- Ephraim Syros 23
 Epiphanius von Salamis 15, 17, 76
 Eufrosinos, Bischof 76
 Eupraxia, Nonne 263
 Eusebios von Caesarea 17, 217
 Euthalios, Hl. 247
 Euthymios Mtats'mindeli 114, 115, 221, 224, 226, 239
 Euthymios Sakvarelidze 236
 Euthymios von Turnovo, Patriarch 137, 162, 254, 255, 256, 258, 259
 Eutykhios, Maler 112, 117, 118, 140, 238, 239, 242
- Garbaneli, Architekt 229
 Gavril Ieromondahul, Maler 370
 Gavriilo Lesnovski 145
 Gennadios II. Scholarios, Patriarch 194
 Georg I., König 222
 Georg V., König 222
 Georg Cheliandarios, Mönch Berg Athos 128
 Georg Chordvani 115, 231, 236
 Georg Markatantos 317
 Georg Pachymeres 97
 Georg Skylitzes 45
 Georg von Nikomedien 23, 24, 43, 44, 46
 German, Mönch 154, 155
 Germanos I., Patriarch 17
 Germanos II., Patriarch 17, 18
 Gervasije, Hegoumenos Berg Athos 129
 Giorgi At'oneli Mtats'mindeli 221, 226
 Giorgi Prochore Shavsheli, Mönch 115, 224
 Gregor Pakourianos 223
 Gregor Palamas 98, 112, 123, 152, 240
 Gregor von Nazianz 34, 56, 150, 291

Hajkos, Mönch Chariton 154

Hilarion Kanabes, Mönch 96

Ignatius von Selymbria, Bischof 240

Ioakeim, Mönch 172, 192, 193, 194, 195, 197, 198

Ioannikos von Serres 114, 192, 193, 194, 201

Ioannis Klontzias, Stifter 293

Ioannis Pagomenos, Maler 272, 278

Ioannis Scholastikos/Klimakos 113, 119, 125, 126, 136, 148, 156

Irene de Montferrat 179

Irene Mentone 179

Isabelle de Lusignan 202

Ivan Alexander Asen III. 231, 255

Ivan Asen II. 255

Ivané Mxargrdzeli 47

Jaqelis, Familie 231

Jelena Uglješa, Nonne Jefimija 114, 193, 201

Johannes, Mönch Berg Athos

Johannes II. Komnenos 167

Johannes III. Doukas Vatatzes, Kaiser Nikäa

Johannes IV., Papst 76

Johannes V. Paläologos, Kaiser 115, 173, 193, 260

Johannes VI. Kantakouzenos, Kaiser 133, 193

Johannes VIII. Paläologos, Kaiser 346, 348

Johannes Mauropous 18

Johannes Moschos 156, 157

Johannes Varazvače 221

Johannes von Rila 254

Josef Bryennios 260, 342

Jovan, Metropolitan von Skopje 30

Jovan, Mönch und Maler 155

Jovan Oliver 137, 145

Jovan Uglješa 114, 193

Juvenal von Jerusalem, Patriarch 220

Kallergis, Familie 260, 269, 325

Kataphygi, Nonne 263

Katsia Chikvani, Familie 243

Khurtsidze, Familie 230, 236

Klemens von Rom 60

Konstantin I., Kaiser 123, 252

Konstantin I. von Abchasien 225

Konstantin VII. Porphyrogenitos, Kaiser 31

Konstantin IX. Monomachus 123

Konstantin XI. Paläologos, Kaiser 173

Konstantin Filosof, Biograph 162, 168

Konstantin Angelos 39

Konstantin aus Korça, Maler 374

Konstantin Manasses 34

Konstantinos Skynoplokos 263

Kosmas Melodos 24, 45, 120, 257, 292, 326

Kostas Raptopoulos 56

- Kucna Amirejibi 249
 Kvabalia Makharebeli, Mönch 245
 Kyrill von Alexandria 17, 70
 Kyrill von Jerusalem 17, 40
 Kyrill von Skythopolis 156
- La Roche, Familie 114, 172
 Lazar, Fürst 129, 162, 163, 193, 353, 356
 Leo I., Kaiser 96
 Leon Mavropappas 203
 Leon Pattakenis 314
 Leon Sa(vo)opoullos 56
 Levan Dadiani 225
 Levan von Kakheti, König 366
 Lusignan, Familie 202, 203
- Makarios, Maler 363
 Makarjie, Mönch 155
 Mamluk Sultan Baybars I., Sultan 225
 Manuel I. Komnenos, Kaiser 43, 45
 Manuel II. Paläologos, Kaiser 134, 173
 Manuel Eugenikos, Maler 115, 245, 246, 250
 Manuel Kantakouzenos 173, 202
 Manuel Panselinos 111, 112, 135, 227, 352, 363, 364
 Manuel Philes 93, 96, 97, 120, 288
 Marko, König 78, 79, 137, 154
 Maximus Confessor 23
 Mehmed II. 173
 Mesazon Johannes Phrangopoulos, Katholikos 214
 Michael VIII. Paläologos, Kaiser 117, 123, 172
 Michael IX. Paläologos, Kaiser 179
 Michael Astrapas 112, 113, 117, 118, 124, 137, 140, 143, 238, 239, 242, 257
 Michael Glabas Tarchaneiotis 118
 Mikel von Op'iza 229
 Mirian III., König 219, 223, 252
 Murad I., Sultan 193, 254
 Murad II., Sultan 96
- Nana, Königin 219
 Neophytos, Priester 77, 358
 Nicolas Grammaticus, Patriarch 38, 78
 Nikephoros Chilokashvili 225
 Nikephoros Kallistos Xanthopoulos 22, 96, 97, 98, 99
 Nikitas Papadopoulos 56
 Nikodemos, Erzbischof 137, 160, 171
 Nikolas I., Patriarch 24
 Nikolaos Kabasilas 19, 21, 41, 51, 141, 206, 347
 Nikolaos Panteugenos 179, 182, 192
 Nikolaos Zograf, Maler 365, 371
 Nikolla, Maler 372
 Nino, Hl. 219, 220, 367
- Olgerd, Fürst 347

- Onouphrios der Zypriot, Maler 372
 Onouphrios von Néokastron, Maler 372
 Origenes 15, 16, 66, 189
- Pachomios, Abt 98
 Pachomios, Hl. 115, 119, 120, 158
 Pattaktenis, Familie 314
 Peter von Bulgarien 254
 Philippos Monotropos 18
 Philopheos, Patriarch 347
 Philotheos Kokkinos 28, 29, 31, 113, 115, 116, 137, 240, 254, 256, 260, 339, 377, 381
 Photios, Kiewer Metropolit 346, 347
 Photios, Patriarch Konstantinopel 35, 36
 Prokop von Gaza 17
 Proklos von Konstantinopel 10
 Pseudo-Kodinos 39, 78
- Qvarqvare 231
- Radoslav, König 50, 93
 Rareş, Prinz 369, 370, 371
 Romanos, Mönch 137
 Romanos Melodos 23, 94, 150, 291
 Rontas, Mönch 56
 Rufinus von Aquileia 219
 Russa Amirejibi 349
- Sabas, Hl. 220, 224
 Sargis I. 231
 Sargis II. 231
 Sava I., Erzbischof 113, 123, 128, 129, 136, 137, 141, 148, 163, 171
 Serapion, Hl. 229, 236, 237
 Shotha Rustaveli 224
 Simeon I., Zar 96
 Simeon Metaphrastes 24, 45, 48, 74, 128, 353, 377
 Simeon/Stefan Nemanjić 37, 93, 123, 128, 133, 136, 141, 171
 Simeon von Thessaloniki 21, 25, 29, 31, 32, 39, 71, 78, 157, 204, 290, 345, 347, 349
 Simonis Paläologa, Nemanjić 192
 Soliman, Sultan 223
 Sophia Vitovtovna 346
 Sophronios von Jerusalem 20, 106, 108, 156, 252, 352, 354
 Stefan III. der Grosse, König 369
 Stefan Lazarević 68, 91, 104, 113, 137, 162, 163, 167, 168, 169, 170, 353, 355, 356, 382
 Stefan Uroš II. Milutin 113, 129, 133, 136, 137, 140, 144, 173, 192
 Stefan Uroš III. Dečanski 133
 Stefan Uroš IV. Dušan 114, 145, 149, 154, 172, 193, 197, 201
- Tamar, Königin 222, 224, 225
 Tamerlan 222, 245, 366
 Theodor I., Papst 76
 Theodor I. Paläologos, Despot 173
 Theodor II. Laskaris, Kaiser 254
 Theodor II. Paläologos, Despot 173

- Theodor, Logothet 370
 Theodor Studites 76, 94, 349
 Theodor von Adida 25
 Theodora, Kaiserin 97
 Theodora Komnene 39
 Theodoret von Kyros 17, 20
 Theodoros Gialeas 56
 Theodosios I., Kaiser 123
 Theodosios von Turnovo 115, 255, 258
 Theophanus der Kreter, Maler 116
 Tornike, Hierostrategos (Iovane Sulaisdze) 115, 221, 231, 236
- Vamek I. Dadiani 245
 Vasily Dmitrievich I., Fürst 346
 Vasily Grigorovich Barsky, Mönch 27, 111
 Vukan Nemanjić 37
 Vukašin, König 78, 79, 137, 154
- William II. Villehardouin 172
- Zaccaria, Familie 179
 Zoe, Kaiserin 97

12.3 Monumente, Objekte, Manuskripte

- Achragias *Hagios Nikolaos* 69, 70, 72, 81, 82, 88, 89, 101, 114, 173, 208–14, 218, 219, 352, Abb. 74, 75, 76, 77, 78, Plan 7
 Achtala *Muttergotteskirche* 47
 Adrianopolis 123
 Aigina *Omorphi Ekklesia* 96
 Alaverdi *Kathedrale* 249, 426
 Albanien 112, 366, 372–75
 Amselfeld, Schlacht 353
 Ano Dibre *Hagia Triada* 289
 Arbore *Kirche der Enthauptung des Johannes des Täufers* 86, 169
 Ardenica *Marienkirche (Shën Triadhë)* 374, 375, Abb. 166
 Arkadiopolis 254
 Asinou *Panagia Phorbiotissa* 95
 Athen *Omorphi Ekklesia* 47, 67, 68, 69, 72, 74, 81, 88, 108, 109, 114, 126, 161, 172–77, Abb. 22, 46, 59
 Athos, Berg *Clemens* 221; *Dochiariou, Katholikon* 363, 364, 373, 386; *Hagios Basileios (Hrusija)* 140; *Hilandar, Ikone* 42; *Hilandar, Katholikon* 28, 48, 68, 74, 75, 83, 92, 95, 101, 111, 113, 119, 125, 128–33, 136, 137, 140–44, 152, 158, 160, 170, 171, 193, 195, 197, 199, 201, 240, 353, 370, 379, 381, 385, Abb. 48; *Hilandar, Katholikon, Exonarthex* 365, 387, Abb. 158; *Hilandar, Kellion der Koimesis* 363–65, 386; *Kirche Hl. Sava* 363, 365, 387; *Hilandar, Leinentuch des Metropoliten von Skopje* 30; *Iviron* 114, 115, 221, 222, 230, 231, 364; *Karyes Protaton, Katholikon* 11, 19, 42, 66, 69, 73, 89, 100, 111, 112, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 134, 135, 136, 140, 153, 158, 213, 218, 249, 257, 265, 268, 290, 341, 352, 364, 375, 385, Abb. 1, 47; *Timios Prodormos* 112, 363, 364, 365, 386, Abb. 157; *Koutloumousios, Katholikon* 386; *Lavra* 28, 113, 117, 137, 255, 377, 418; *Pantokrator, Katholikon* 66, 69, 70,

- 89, 101, 133–35, 191, 213, 364, 375, Abb. 49; *Pantokrator, Katholikon, ms. 49* (Washington, *Dumbarton Oaks, ms. 3*) 206; *Philotheou, Katholikon* 14, 354, 365, 387, 389; *Stavronikita, Katholikon* 116, 364; *Stavronikita, ms. 45, Tetraevangelium* 20, 40, 48, 49, 61, 67, 69, 70, 72, 100, 107, 128, 153, 259, 351–53, 357, 369, 385, 386, Abb. 13; *Vatopedi, Katholikon* 47, 48, 67, 69, 72, 74, 81, 82, 84, 89, 90, 97, 105, 115, 118, 123–28, 135, 136, 140, 153, 193, 218, 252, 288, 311, 337, 340, 352, 353, 379, 380, 385, Abb. 12; *Vatopedi, Kellion Hagios Prokopios* 363, 364; *Vatopedi, Kapelle Hl. Anargyroi* 123; *Xenophontos, Katholikon* 364, 386; *Xiropotamou, Katholikon* 354, 365, 387
- Bačkovo *Theotokos Petritzonissa* 223
 Bălinești *Nikolaoskirche* 364, 370, 371
 Berat *Blachernakirche (Shën Mëri Vllahernës)* 346, 372, Abb. 163
 Berende *Petrus- und Pauluskirche Berende* 20, 31, 32, 33, 48, 49, 61, 67, 69, 72, 73, 87, 92, 106, 107, 115, 143, 160, 161, 254, 255–59, 268, 269, 290, 335, 341, 342, 352, 358, 368, 371, 380, 381, Abb. 44, 98, 99.
 Bobochevo *Demetrioskirche* 259, 358, 359, Abb. 156
 Brontisi *Antonioskirche* 29
 Bulgarien 254
- Cetățuia *Kloster* 371
 Chios *Kalamoti, Panagia Agrelopou* 61, 67, 69, 72, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 103, 114, 152, 178–92, 214, 218, 219, 265, 357, 380, 381, 382, 385, Abb. 32, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, Plan 4; *Panagia Krina* 37, Abb. 8
 Ch'ule *Georgskirche* 218, 231
 Cozia *Hospiz, Kirche des Petrus und Paulus* 369, 370
 Čučer *Sveti Niketas* 32, 34, 49, 69, 70, 72, 75, 81, 82, 83, 92, 95, 102, 112, 113, 124, 132, 137–44, 152, 153, 160, 171, 341, 381, 385, Abb. 5, 36, 50, Plan 1
- Dečani *Christuskirche* 55, 189
 Dragomirna *Kloster* 371, 386
- Elassona *Panagia Olympiotissa* 140
 Epirus 365, 368
- FYROM 7, 77, 111, 112, 136
- Gallisti *Omorphi Ekklesia* 126
 Gelati *Kloster* 237
 Georgien 219–53
 Govora *Kloster* 354, 365, 371
 Gračanica *Muttergotteskirche* 28, 168
 Griechenland 171–219
- Halberstadt Domschatz (Nr. 87), *Poterokalymma und Diskokalymma* 30
 Humor *Kirche der Koimesis* 369–70
- Ishkhani 221
- Jerusalem *Heiligkreuzkloster* 69, 70, 74, 81, 83, 84, 88, 102, 119, 136, 158, 169, 223–29, 239, 282, 385, Abb. 40, 82; *Heiligkreuzkloster, Codex* 40 239
- Kakopetria *Hagios Nikolaos tes Stegis* 296

- Kappadokien *Ayvalı Kilisse (Güllü Dere 4)* 93; *Çavuşın Taubenschlagkirche* 237
- Kastoria *Apostelkirche* 372; *Hagios Alypios* 42; *Hagioi Anargyroi* 95, 120; *Hagios Athanasios tou Mouzaki* 79; *Hagios Ioannis* 373, 387, Abb. 164; *Hagios Nikolaos Kasnitzis* 179, 258; *Iko-ne* 39; *Panagia Mouzeviki* 289; *Taxiarchis Mitropoleos* 186; *Konstantinopel Christus Chora* 83, 99, 150, 151, 168, 189, 199; *Hagia Sophia* 35, 43, 71; *Konstantin Lips* 348; *Pantokrator* 45, 95; *Pantokrator, Typikon* 78, 91; *Pege (Balıklı)* 96; *Theodor Studit, Synaxarion* 137; *Theotokos Evergetis, Synaxarion/Typikon* 17, 23, 25, 26, 31, 91, 113, 129, 136, 137, 171, 191, 193, 202, 218
- Kovalevo *Transfigurationskirche* 80
- Kreta 259–344
- Kreta *Akoumia, Hagios Basileios, Soter* 263; *Andyri, Selino, Georgskirche* 263; *Artos, Rethymno, Hagios Georgios* 324, 325, 336; *Avdou, Heraklion, Hagios Antonios* 289; *Bitzariano, Ierapetra, Hagios Panteleimon* 284; *Chalepa, Myloptamos, Hagia Marina* 33, 81, 261, 262, 269–72, 280, 312, 324, 325, 327, 337, 340, 342, 344, 385, Abb. 103, 104, 105; *Chromonastiri, Rethymno, Panagia Kera* 293, 296; *Drymiskos, Rethymno, Panagia* 265, 280, 335; *Drys, Selino, Hagios Prokopios* 262, 321–23, 385, Abb. 140, 141; *Genna, Amari, Hagios Onouphrios* 269; *Hagia Irini, Selino, Soterkirche* 61, 68, 69, 70, 72, 74, 81, 83, 84, 87, 188, 190, 261, 262, 265, 283, 314–17, 324, 328, 337, 338, 340, 342, 352, 385, Abb. 25, 135, 136, 137; *Hagia Trias, Herakleion, Hagias Trias* 38, 40, 330, Abb. 100, 101; *Hagios Georgios, Hagia Trias, Pyrgiotissa* 38, 40, 69, 72, 87, 188, 261, 262–65, 268, 290, 293, 312, 314, 317, 322, 323, 328, 330, 338, 385; *Hagios Myronas, Heraklion, Apostelkirche* 289; *Kakodiki, Selino, Erzengel* 57; *Kakodiki, Selino, Panagia* 58, 279; *Kato Karkasa, Apostelkirche* 289; *Kato Rouma, Monofatsi, Panagia* 69, 262, 265, 311, 312–14, 317, 328, 340, 385, Abb. 123, 124, Plan 16; *Kefali, Kissamos, Christus Soter* 56–61, 266, Abb. 18, 19; *Kefali, Kissamos, Hagios Athanasios* 81, 84, 261, 262, 271, 282, 323–25, 337, 339, 340, 342, 385, Abb. 142; *Kitharida, Heraklion, Panagia Eleousa* 337; *Koutsouras, Ierapetra, Hagios Antonios* 14, 69, 81, 189, 262, 273–78, 340, 341, 343, 385, Abb. 106, 107, 108, 109, Plan 11; *Kroustas, Meramvellos, Johannes der Evangelist* 10, 14, 31, 59, 69, 70, 71, 74, 81, 84, 86, 87, 88, 90, 101, 169, 189, 228, 261, 262, 264, 268, 269, 292–99, 303, 304, 305, 312, 314, 318, 320, 321, 323, 324, 325, 334, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 375, 376, 385, Abb. 23, 33, 120, 121, 122, 123, Plan 13; *Kroustas, Dorfkirche* 10, 376, Abb. 167; *Kyrakoselia, Apokoronas, Hagios Nikolaos* 45; *Lampini, Hagios Basileios, Rethymno, Panagia* 31, 61, 68, 69, 73, 87, 90, 92, 101, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265–69, 278, 314, 317, 338, 341, 342, 357, 381, 385, Abb. 102, Plan 10; *Malles, Ierapetra, Hagios Georgios* 84, 87, 101, 261, 262, 265, 305–12, 314, 317, 328, 339, 340, 342, 343, 385, Abb. 128, 129, 130, 131, 132, Plan 15; *Malles, Ierapetra, Panagia Mesochoritissa* 14, 61, 67, 69, 70, 74, 81, 84, 86, 88, 169, 189, 228, 261, 262, 264, 276, 295, 314, 317–25, 336, 339, 340, 342, 385, Abb. 138, 139, Plan 17; *Maza, Rethymno, Hagios Nikolaos* 263; *Melampes, Hagios Basileios, Hagios Georgios* 56, 69, 86, 105, 127, 218, 261, 262, 318, 335–37, 340, 342, 385, Abb. 42, 153, 154; *Meronas, Amari, Panagia* 271, 323, 325, 327; *Meseleroi, Ierapetra, Hagia Marina* 276, 277; *Prasses, Rethymno, Panagia* 263; *Prinos, Rethymno, Zoodochos Pege* 289; *Prodromi, Selino, Hagios Georgios* 278, 279; *Prodromi, Selino, Hagios Panteleimon* 58, 72, 111, 120, 128, 136, 139, 166, 233, 278–83, 288, 296, Abb. 39, 110, 111, 112, 113; *Prodromi, Selino, Hagios Pavlos* 46, 47, 57, 72, 74, 81, 83, 84, 101–61, 257, 259, 262, 262, 282, 283–92, 323, Abb. 11, 114, 115, 116, 117, 118, 119, Plan 12; *Prodromi, Selino, Panagia* 278, 278; *Roustika, Rethymno, Panagia* 318, 324, 325, 338; *Saitoures, Rethymno, Panagia* 280; *Selli, Rethymno, Johannes der Evangelist* 190, 297, 336; *Skaloti, Sfakia, Hagios Elias* 59, 324; *Sklavopoula, Selino, Panagia* 61, 67, 69, 74, 81, 84, 87, 228, 261, 262, 265, 271, 312, 317, 320, 323, 324, 325–28, 330, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 385, 389, Abb. 143, 144, 145; *Stavrochori, Seteia, Hagios Georgios* 51, 69, 70, 81, 86, 169, 261, 262, 302, 312, 314, 323, 328–32, 340, 343, 385, Abb. 15, 146, 147, 148, 149, Plan 18; *Thronos, Amari, Panagia* 263; *Valsamonero, Rethymno, Hagios Phanourios* 289; *Voliones, Amari, Soter* 269; *Vouvas, Sfakion, Hagia Paraskevi* 20, 70, 107, 259, 262, 265, 324, 332–35, 340, 342, 352, 385, Abb. 45, 150, 151, 152; *Ziros, Seteia, Hagios*

- Nikolaos* 59, 69, 81, 86, 88, 90, 169, 206, 262, 295, 299–305, 321, 324, 325, 330, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 385, Abb. 124, 125, 126, 127, Plan 14
- Kumurdo 221
- Kurbinovo *Georgskirche* 10, 25, 37, 50, 70, 295, Ab. 7, 14
- Lagoudera *Panagia tou Arakou* 37, 39, 40, 44, 82, 94, 95, 295, Abb. 9, 10, 35
- Leshnicë e Sipërme, Sarandë *Georgskirche* 372, 386
- Lesnovo *Kirche des Erzengels Michael und des Anachoreten Gabriel* 32, 40, 49, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 81, 82, 83, 84, 89, 95, 99, 103, 108, 112, 113, 114, 127, 137, 145–54, 156, 160, 161, 171, 189, 191, 199, 201, 208, 237, 241, 251, 350, 352, 354, 368, 379, 380, Abb. 21, 38, 51, 52, 53, 54, 55, Plan 2
- Livada *Hagios Prokopios* 44
- Ljutibrod *Kirche* 53–54, 357, Abb. 17
- London *Victoria and Albert Museum, Inv. N. 296-1867* 287
- Lythrankomi *Panagia Kanakariá* 176
- Mailand *Castello Sforzesco, civiche Raccolte d'Arte applicata ed Incisioni, inv. Avori 9* 283
- Manastir *Nikolaoskirche* 50, 126
- Marica 193
- Markov Manastir *Demetrioskirche* 29, 50, 129, 134, 168, Abb. 2
- Martvili *Koimesiskirche* 51, 52, 61, 67, 69, 73, 87, 91, 101, 228, 240, 242–44, 249, 250, 251, 253, 268, 342, 380, 385, Abb. 16, 89
- Matani *Tskhrakara* 253, 366, Abb. 159
- Melnik *Nikolaoskirche* 53
- Menoikeion *Berg* 391
- Messina *Salvatorkloster, Typikon* 23, 25, 46
- Meteora *Nikolaos Anapafasas* 116; *Varlaamkloster* 10, 368, 376, 386; *Verklärungskirche, Megalo Meteoro* 10, 368, 376, 386, Abb. 162
- Mingrelia 242, 245
- Mistra *Aphendiko* 98, 99, 209, Abb. 37; *Hagia Sophia* 292; *Johanneskapelle (Ai-Yannakis)* 99; *Pantanassa* 29, 73, 83, 86, 87, 89, 91, 99, 101, 114, 143, 214–19, 249, 278, 297, 341, 375, 382, 385, Abb. 79, 80, 81, Plan 8; *Peribleptos* 28, 66, 69, 72, 73, 81, 84, 88, 92, 114, 119, 129, 130, 134, 153, 173, 202–08, 209, 213, 215, 219, 228, 241, 247, 278, 282, 358, 371, 379, 385, Abb. 27, 71, 72, 74, Plan 6
- Moldau 363, 369–72
- Moldawien 369
- Moldovița 369, 370, 371, 386
- Monreale *Kathedrale* 67, 288
- Monemvasia 172, 374
- Morača *Katholikon* 37, 55
- Morea 101, 113, 114, 172–73, 209
- Moskau *Kremlin Armoury (ex. Coll. Synodal Sacristy), Grosser Sakkos des Photios*, Abb. 3; *Staatliches Historisches Museum (Inv.-Nr. 53151), Steinrelief* 67, 68, 69, 72, 84, 169, 356–57, 378, 386, Abb. 155
- Mtskheta 220, 366; *Jvarikirche* 242–43; *Svetischovelikathedrale* 65, 222, 249, 366–67, 386, Abb. 160
- München *Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Slavicus 4 (Cod. Slav. 4), sog. Serbischer Psalter* 14, 20, 61, 67, 69, 80, 86, 100, 107, 168, 259, 353–56, 386, Abb. 29, 31
- Murjakhhet 235
- Nabachtevi *Muttergotteskirche* 31, 66, 67, 69, 70, 81, 84, 87, 88, 91, 101, 106, 127, 133, 153, 240, 243, 248–52, 253, 259, 269, 352, Abb. 43, 95, 96, 97

- Naxos, Diassorititis Hl. Georg 237
 Nesebür *Erzengelkirche* 368; *Ikone* 38; *Stefanskirche* 112, 368, 386, Abb. 161
 Nerezi *Panteleimonkirche* 39, 44, 47, 50, 350
 Nicosia *Byzantinisches Museum* 176
 Novgorod 80, 357; *Ikone* 80; *Sophienkirche* 70, 71, 83, 276
- Ohrid 30, 32, 347, 381; *Klemens* 359; *Peribleptos* 79, 117–18, 119, 129, 141, 347
- Pelagonia 172
 Palermo *Capella Palatina* 287; *Martoran* 276
 Pankalia 21
 Paris *BnF, ms. gr. 1242* 322; *BnF, ms. lat. 8846* 65, 361
 Parma *San Giovanni, Baptisterium* 361
 Patmos Hl. Johannes der Theologe, *Codex* 266 239; Hl. Johannes der Theologe, *Epigonation* 13, 66, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 81, 82, 84, 153, 161, 228, 249–51, 379, 386, Abb. 28; Hl. Johannes der Theologe, *Trapeza* 46
 Peć *Apostelkirche* 54; *Hodegetria* 28, 83, 99, 143, 190, 199, 341; *Patriarchat, Narthex* 296
 Peloponnes 126, 172, 208, 289
 Phokis *Hosios Loukas* 36–37, 237, Abb. 6
 Plekitis *Panagia Faneromeni* 369, 386
 Prizren *Sveta Bogorodica Ljeviška* 141, 149, 189, 347
 Pskov *Ikone* 42
- Ragusa *Schatzinventar* 18
 Ravanica *Manastir* 119, 134, 163
 Ravenna *Kathedrale* 77
 Resava *Kloster Manasija, Trinitätskirche* 14, 61, 65, 67, 68, 69, 74, 81, 83, 84, 86, 89, 91, 103, 104, 112, 113, 133, 137, 162–71, 189, 190, 199, 214, 218, 228, 341, 348, 355, 357, 375, 382, Abb. 30, 34, 57, 58, Plan 3
 Riha *Schatz, Rhipidion* 82
 Rom *Alt-St. Peter* 287; *BAV, ms. gr. 747 (Oktateuch)* 47; *BAV, ms. gr. 1162, Kokkinobaphos* 151, 189; *BAV, ms. gr. 1613 (Menologion von Basil II.)* 70; *BAV, Pal. gr. 431* 237; *San Giovanni in Laterano, Oratorium di San Venanzi* 276, 350; *San Paolo fuori le mura* 287; *San Sebastiano, Ex Vigna Chiaraviglio* 287
 Roman Hl. Paraskevi, *Erzbischöfliche Kapelle* 371, 386
- Samarina *Panagia* 182
 Samtskhe-Javakhet 229, 231, 234, 235, 236
 Sapara Hl. Sabas 231
 Serres 114, 172; *Johanneskirche* 33, 56, 59, 68, 69, 72, 73, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 102, 104, 105, 106, 112, 113, 114, 127, 133, 136, 158, 170, 172, 192–202, 218, 219, 228, 268, 282, 337, 340, 342, 380, 385, Abb. 26, 41, 69, 70, Plan 5; *Johanneskloster, Kapelle Hl. Nikolaos* 195;
 Sinai, Berg *Katharinenkloster, Sinai Kykkotissa, Ikone* 41; *ms. Sinai Georgian* 32–57–33 239
 Smyrna *Physiologus-Handschrift (Izmi/Smyrna, Evangelische Schule, B. 8)* 15, 60
 Sofia *Alexander-Newski-Kathedrale* 359; *Nationalbibliothek der Hl. Kyrill und Methodios, NBKM* 933 107, 259
 Sopoćani *Trinitätskirche* 54, 93, 189, 190, 276
 Spoleto *Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella della santissima Icone, Ikone* 93
 Stănești *Friedhofskirche der Familie Buzești* 369, 371, 386
 Staro Nagoričino *Georgskirche* 118, 119, 125
 Studenica *Königskirche* 276; *Muttergotteskirche* 113; *Muttergotteskirche, Narthex von Radoslav* 50, 93; *Typikon* 113, 129, 137, 171
 Stuma *Schatz, Rhipidion* 82

- Taygetos, Berg 172
- Tirana *Historisches Museum, Epitaphios von Georgios Arianites von Berat* 346
- Tbilissi *Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-40* 239; *Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-69* 229; *Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, cod. A-558* 221
- Thessaloniki 30, 77, 97, 111, 114, 118, 125, 134, 172, 174, 193, 195, 197, 201, 351, 381; *Apostelkirche* 149, 174, 189; *Hagios Demetrios* 93; *Hagios Demetrios, Kapelle Hl. Euthymios* 118, 278; *Hagios Nikolaos Orphanos* 60, 61, 72, 99, 141, 197; *Hagion Taxiarchon* 10, 376; *Museum für Byzantinische Kunst (BYφ 57), Epitaphios* 30, 278; *Néa Panagia* 10, 373; *Panagia ton Chalkeon* 10, 376; *Panteleimon* 140; *Soter* 140; *Vlatadon Kloster* 123
- Treska *Andreaskirche* 155, 276, 330
- Treskaveć *Katholikon* 77, 78
- Ts'alenjikha *Erlöserkirche* 31, 73, 87, 89, 101, 115, 190, 241, 242–49, 253, 268, 269, 278, 341, 385, Abb. 90, 91, 92, 93, 94
- Tsqarosthavi *Kloster* 224
- Utrecht *Utrecht University Library, sog. Utrecht Psalter* 63–67, 104, 161, 169, 361, Abb. 20
- Veltsista *Verklärungskirche* 364–65, 368, 386
- Venedig *Biblioteca Marciana, cod. gr. 17* 168
- Volos *Makrinitissa, Relief* 276
- Voskopojë (Moschopolis) *Nikolaoskirche (Kisha e Shën Kollit)* 373, 387, Abb. 165; *Athanasioskirche (Shën Thanasit)* 374–75, 387
- Walachei 14, 369, 370
- Walachei *Govora* 354, 365, 371, 386
- Wien *Cod. Vind. Theol. gr. 31, Wiener Genesis* 65
- Zarzma *Verklärungskirche* 31, 33, 51, 66, 69, 73, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 101, 115, 136, 153, 158, 189, 199, 208, 221, 228, 229–42, 243, 244, 249, 250, 251, 253, 268, 269, 282, 342, 380, 385, Abb. 4, 83, 84, 85, 86, 87, 88, Plan 9
- Zaum *Theotokos* 78
- Zrze *Verklärungskirche* 21, 32, 33, 49, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 81, 82, 84, 88, 103, 112, 113, 119, 136, 153, 154–61, 171, 257, 290, 350, 364, 379, 380, 385, Abb. 24, 56

12.4 Ikonographie

- Aaron, Prophet 6, 70, 131, 147, 190, 203, 233, 250, 315
- Abendmahl, letztes 121, 125, 139, 160, 175, 234, 237, 241, 250, 314, 346, 351
- Abnet 71
- Adam 54, 119, 147, 322
- Adler 60, 70, 71, 145, 167, 217
- Aër 7, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 75, 326, 349
- Aër-Epitaphios 7, 26, 28, 29, 30, 31
- Akathistos Hymnos 353, 371
- Alexios, Hl. 256
- Alter der Tage 174
- Amnos 29, 30, 31, 53, 54, 78, 204, 390, 434
- Amomos 24, 27, 127, 431
- Ananias, Hl. 241
- Anargyroi 95, 120, 123, 193

- Anastasia Pharmakolytria, Hl. 329, 331, 336
 Anastasis 10, 125, 126, 130, 139, 165, 174, 178, 203, 211, 212, 233, 238, 248, 257, 258, 266, 271, 291, 316, 320, 322, 324, 327, 341, 346, 347, 349, 351
 Aniketos, Hl. 58
 Anna, Hl. 41, 57, 58, 98, 147, 150, 214, 246, 266, 267, 268; *Begegnung mit Joachim* 174, 181, 186, 211, 307, 309; *Gebet* 174, 181, 186, 327; *Opferverweigerung* 165
 Antipas von Pergamon, Hl. 181, 185, 186
 Antonios, Hl. 165, 234, 279, 280, 286, 295, 303, 304, 324, 343; *Apophthegmata* 303, 343
 Antonios von Litauen, Hl. 347
 Apodeipnon 24, 26, 46, 94, 121, 377
 Apokalypse 16
 Apostel *Kommunion* 30, 40, 83, 118, 130, 139, 141, 155, 156, 157, 160, 163, 165, 174, 199, 211, 212, 215, 233, 240, 243, 247, 275, 278, 280, 313, 358; *See von Tiberias* 130; *Siebzig Apostel* 163; *Tribunal* 327
 Arius 163, 247
 Arsenios, Hl. 124, 139, 141, 165
 Athanasios, Mönch 118, 139, 141
 Athanasios von Alexandria 139, 147, 148, 156, 227, 233, 263, 295, 302, 324, 326
 Auferstehung Christi 9, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 27, 40, 43, 48, 50, 60, 61, 62, 65, 91, 106, 116, 120, 121, 125, 128, 130, 143, 163, 165, 191, 206, 242, 244, 252, 253, 283, 290, 304, 311, 312, 316, 325, 335, 337, 342, 348, 352, 361, 372, 377, 378, 379, 380, 382
 Azarias, Hl. 271
- Bagrat III. von Imereti, König 233, 235, 236
 Barbara, Hl. 5, 234, 295, 318, 324, 411, 424, 437
 Barlaam und Joasaph 136, 165
 Basil der Grosse, Hl. 139, 147, 148, 156, 211, 233, 263, 294, 301, 305, 307, 312, 313, 326, 329, 330
 Beka I. 231, 234
 Beweinung 25, 45, 46, 47, 121, 130, 206, 234, 290, 297, 320
 Bileam 16, 47, 66, 86, 103, 144, 153, 175, 177, 355
 Blindenheilung 139; *Am See Siloam* 99
 Blutflüssige, Heilung 99, 139
- Centurio 272, 290, 297, 336
 Chairete 139, 291, 307, 317
 Cherub 128, 182, 365
 Chiton 11, 53, 60, 69, 70, 72, 122, 126, 134, 199, 213, 220, 241, 244, 251, 268, 298, 317, 320, 322, 325, 328, 335, 348, 349, 350, 352, 354
 Chlamys 183
 Christophorus, Hl. 361
 Christus *Antiphonetes* 131, 196, 198, 200, 201; *Emmanuel* 5, 7, 11, 16, 24, 35, 41, 45, 53, 65, 66, 67, 69, 71, 86, 100, 107, 111, 122, 126, 133, 134, 135, 147, 153, 160, 174, 196, 197, 199, 208, 227, 241, 248, 251, 253, 257, 258, 282, 298, 307, 308, 316, 328, 335, 349, 355, 369, 370, 378; *Im Tempel (Zwölfjähriger) (Lk. 2:41-50)* 215, 217; *Lehrend (Mt. 13:36-40)* 131, 132, 139, 143, 198; *Kindheitsgeschichte* 166, 213, 290, 304, 309, 316, 217; *Pantokrator* 45, 53, 57, 69, 70, 89, 91, 130, 131, 132, 133, 135, 139, 142, 145, 147, 148, 163, 174, 181, 187, 191, 201, 203, 206, 209, 211, 218, 233, 238, 246, 251, 265, 284, 286, 293, 307, 314, 323, 338, 385; *Priester* 70, 79, 204, 233; *Richter* 204; *Schulszene* 275, 276
 Cyprian, Hl. 295
- Damianos, Hl. 120, 125, 139, 296, 390
 Daniel, Prophet 58, 94, 119, 203, 211, 227, 233, 234, 240, 247, 248, 271, 307, 309, 329, 331

- David, Prophet 14, 17, 65, 71, 77, 78, 79, 86, 89, 104, 118, 139, 143, 147, 165, 168, 169, 171, 209, 211, 221, 222, 224, 225, 226, 230, 233, 234, 237, 243, 247, 250, 271, 273, 275, 276, 280, 286, 295, 298, 301, 302, 303, 304, 315, 318, 319, 322, 327, 341, 346, 348, 367, 371, 373, 37
- David Gareji 234, 237
- Deesis 77, 78, 79, 80, 95, 131, 194, 197, 230, 255, 262, 263, 270, 286, 287, 289, 293, 294, 301, 302, 304, 307, 327, 347, 358
- Demetrios, Hl. 28, 32, 57, 58, 78, 118, 124, 125, 126, 150, 215, 281, 296, 301, 303, 307, 310, 318, 322, 324, 326, 347, 358
- Ecclesia, Personifikation 290
- Einzug in Jerusalem 130, 139, 165, 174, 211, 212, 234, 238, 272, 309, 314, 316
- Eleutherios von Illyricum, Märtyrerbischof 58, 181, 186, 250, 295, 307, 308, 315, 324, 327, 334, 343
- Elija, Prophet 60, 201, 226, 234, 295, 301, 303, 324, 334; *Himmelfahrt* 60, 147, 200; *Rabe (1 Könige 17:1–7)* 58, 59, 200
- Elischa, Prophet 60
- Elkomenos 307, 310
- Encheirion 349
- Epigonation 13, 66, 68, 69, 72, 74, 75, 81, 82, 84, 161, 228, 235, 349, 350, 361, 379
- Erscheinung Christi 125, 163, 165, 234, 238, 281, 316, 324
- Euairetos, Hl. 271
- Eugenia, Hl. 296, 389, 400, 435
- Eunikianus, Hl. 315
- Euphemia, Hl. 234, 296
- Eustaphios von Litauen, Hl. 347
- Euthymios Mtats'mindeli 233, 237
- Euthymios Sakvarelidze 236
- Evangelist 15, 70, 165, 211, 233, 292, 293, 294, 295, 296, 307, 309, 323, 385
- Ezechiel, Prophet 86, 149, 233, 240, 250, 355; *Geschirr des Tempels (Ex. 16:33–34)* 83, 147, 151, 199; *Vision der geschlossenen Türen (Ez. 44:1–3)* 60, 132, 147, 151, 178, 181, 188
- Flagellation 125, 320
- Flucht nach Ägypten 320
- Fluchwasserprobe 181, 187, 234
- Frauen am Grabe 139, 211, 213, 234, 307, 326, 380
- Fusswaschung 121, 125, 130, 139, 234, 325, 346, 349, 350, 351
- Gabriel, Erzengel 55, 58, 79, 84, 121, 122, 139, 142, 143, 145, 147, 150, 152, 153, 178, 208, 226, 227, 234, 237, 241, 263, 270, 273, 276, 279, 285, 294, 315, 318, 319, 321, 323, 334, 346
- Geburt Christi 10, 16, 25, 54, 58, 66, 76, 121, 130, 139, 165, 207, 211, 216, 233, 275, 281, 296, 301, 303, 304, 307, 309, 316, 320, 324, 329
- Geburt der Maria 120, 181, 186, 212, 289, 290, 320, 327
- Gelasios, Hl. 219, 271
- Genealogie Christi 54, 130
- Georg, Hl. 58, 94, 173, 174, 234, 247, 263, 271, 281, 282, 287, 288, 296, 301, 303, 307, 309, 310, 314, 318, 322, 324, 326, 329, 332, 335, 336
- Gethsemane, Gebet 121, 125, 130, 139, 174, 234, 347
- Gichtbrüchiger, Heilung 120, 139, 367
- Gideon und das Vlies (Richter 6:36–40)
- Gleichnis Klugen Jungfrauen (Mt. 25:1–13) 149, 150, 291, 342; *Königliche Hochzeit (Mt. 22:1–14)* 129, 165, 166; *Pharisäer und der Zöllner (Lk. 18:9–14)* 129, 166
- Göttliche Liturgie 27, 28–29, 145, 215
- Grablegung 18, 24, 30, 45, 65, 71, 116, 121, 162, 178, 206, 234, 314, 320

- Gregor Palamas 123, 124
 Gregor der Theologe 139, 156, 227, 233
 Gregor Thaumaturgos 307, 308, 329, 303
 Gregor von Nazianz 147, 148, 293, 294, 321, 323, 326,
- Habakuk, Prophet 233
 Hand Gottes mit den Seelen (Buch der Weisheit 3:1) 168, 227
 Handwaschung Pilatus 121, 257
 Hanna, Prophetin 296, 297
 Hannas und Kaiphas 121, 130, 234, 320
 Hermolaos, Hl. 271, 281, 295, 301, 302, 344
 Hebräischen Jünglinge (Dan. 3:1–30) 132, 247, 309
 Hetimasia 77, 203, 209, 211, 233, 238, 258
 Himation 11, 36, 38, 55, 57, 69, 122, 126, 153, 228, 258, 278, 298, 311, 320, 332, 348, 352
 Himmelfahrt Christi 58, 96, 130, 139, 165, 174, 209, 211, 212, 234, 238, 258, 264, 266, 271, 275, 277, 280, 281, 282, 284, 286, 295, 301, 302, 307, 308, 315, 316, 320, 322, 324, 326, 329, 313, 333, 334, 335, 342, 347, 358
 Himmelfahrt von Maria/Koimesis 10, 89, 120, 121, 130, 135, 139, 142, 148, 165, 168, 174, 179, 181, 209, 211, 212, 214, 216, 217, 234, 239, 243, 257, 270, 272, 275, 278, 279, 287, 307, 309, 311, 314, 317, 322, 347, 358, 363, 364, 366, 368, 370, 374, 375
 Hosea, Prophet 128, 346
 Hymnograph 184
- Ioannikos Klimakos, Paradiesleiter 119, 125, 126
 Ioannis Kalyvitis, Hl. 281
 Ioulita, Hl. 295, 318
 Irene, Hl. 234, 296, 328, 324,
 Isaak, Opferung 60, 66, 307, 309
- Jakob *Engel* (Gen. 32:23–33) 132, 151, 345; *Leiter* (Gen. 28:10–15) 56, 120, 126, 147, 151, 215, 233, 240, 345, 56
 Jephthah, Richter 233, 240
 Jeremias, Prophet 121, 128, 281, 346
 Jesaja, Prophet 54, 55, 66, 128, 132, 196, 200, 233, 250, 308, 337, 346, 355, 367
 Jesse, Wurzel 7, 54, 55, 56, 62, 67, 189, 307, 310, 311, 345, 417, 430, 436
 Joachim, Hl. 41, 58, 98, 147, 150, 165, 174, 181, 186, 211, 214, 246, 307, 309; *Begegnung mit Anna* 174, 181, 186, 211, 307, 309
 Johannes VIII. Paläologos 346
 Johannes Chrysostomos 17, 40, 50, 75, 139, 147, 148, 151, 156, 189, 196, 197, 204, 211, 233, 263, 293, 294, 301, 305, 307, 314, 323, 329, 330
 Johannes Damaskus 120
 Johannes Eleëmon 295
 Johannes Prodromos 78, 95, 131, 149, 181, 185, 194, 196, 197, 198, 263, 302
 Johannes von Litauen, Hl. 347
 Jonas 54, 56, 67, 233
 Josef, Hl. 32, 67, 72, 84, 86, 87, 181, 186, 187, 188, 189, 206, 207, 234, 264, 265, 296, 297, 346, 371
 Josef von Arimathäa 25, 31, 46, 121, 158, 160, 161, 204, 233, 238, 257, 290, 304, 311, 314, 217, 328, 340, 379
 Joshua 147, 148, 168, 233, 237
 Jovan Oliver 137, 145, 147
 Judas, Verrat 155, 160, 174, 257, 314, 320, 324, 347
 Jüngstes Gericht 37, 126, 132, 142, 143, 152, 155, 168, 170, 250, 251, 253, 266, 268, 288, 297, 310, 311, 315, 322, 323, 328, 342, 358, 382

- Kalymma 364, 368, 370, 401
 Kamelauktion 77, 78, 79
 Kana, Wunder 99
 Karpos, Hl. 251
 Katharina, Hl. 41, 79, 181, 186, 234, 324, 361
 Keramion 233, 240
 Kirchenvater 13, 139, 211, 305, 307, 308, 313, 323
 Konstantin und Helena 41, 58, 118, 139, 148, 166, 173, 181, 183, 184, 186, 223, 226, 247, 257,
 263, 281, 307, 310, 329, 331, 333, 346, 358, 367
 Kosmas, Hl. 296
 Kosams von Jerusalem, Hymnograph 257
 Koubouklion 31, 228, 229, 346
 Koukoulion 184, 280, 286
 Kreuz, Vorbereitung 125
 Kreuzabnahme 121, 125, 308
 Kreuzigung 10, 15, 18, 23, 25, 27, 32, 38, 39, 44, 50, 51, 88, 90, 121, 125, 126, 130, 139, 160,
 174, 206, 207, 233, 248, 250, 252, 257, 264, 266, 272, 275, 290, 292, 297, 299, 301, 304, 307,
 310, 315, 316, 320, 325, 327, 329, 331, 336, 342, 343, 346, 348, 351, 381
 Kreuzweg/Helkomenos 121, 320, 324
 Kyrakos, Hl. 58
 Kyriaki, Hl. 58, 247, 296, 315, 329, 331
- Lazaruserweckung 130, 165, 212, 257, 290, 291, 304, 309, 316, 320, 324
 Lilie 73, 115, 202, 221, 231, 258, 260, 266
 Loros 78, 79, 167, 183, 186
 Löwe 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 26, 48, 102, 103, 106, 108, 144, 153, 171, 191, 228, 259,
 353, 354, 355, 365, 371
 Lukas, Evangelist 233, 280, 289, 309, 351, 352
- Magier 165, 271, 296
 Makarios der Ägypter, Hl. Asket 183, 195, 234, 363
 Makrynariki 195
 Maleachi, Prophet (Mal. 3:19) 334
 Mamas, Hl. 58, 295, 316
 Mandyas 148, 156
 Mandylion 32, 57, 58, 73, 89, 130, 145, 165, 206, 207, 215, 216, 234, 258, 262, 268, 270, 272,
 301, 307, 309, 323, 324, 327, 338, 339, 340, 341, 357, 363
 Maria von Ägypten und Zosimas 40, 125, 148, 156, 157, 158, 181, 183, 190, 201, 209, 211,
 216, 217, 266, 286, 307, 309, 310, 318
 Marina, Hl. 81, 173, 234, 269, 270, 272, 276, 295, 314, 315, 323, 324, 385
 Markus, Evangelist 139, 233, 298, 307, 309, 351
 Märtyrer, Märtyrerin 76, 118, 147, 149, 156, 163, 175, 196, 197, 233, 247, 271, 279, 281, 286,
 296, 307, 309, 315, 318, 324, 329, 331, 336, 347, 351; *Zehn Märtyrer von Kreta* 271, 307, 309,
 315, 318,
 Matthäus, Evangelist 15, 54, 173, 220, 233, 234, 309, 343, 351
 Melchisedek, Prophet 70, 147, 233, 271
 Melismos 7, 35, 38, 50, 51, 53, 54, 57, 62, 66, 69, 73, 82, 91, 101, 139, 141, 165, 174, 211, 212,
 228, 241, 242, 244, 248, 253, 257, 263, 301, 302, 305, 307, 309, 326, 329, 330, 334, 335, 357,
 358, 364, 367, 370, 380
 Merkourios, Hl. 117
 Michael, Erzengel 58, 121, 139, 145, 147, 150, 196, 197, 233, 257, 279, 280, 286, 297, 315, 321,
 328, 336
 Mid-Pfingsten 120

- Misael, Hl. 271
Mission der Apostel 100, 114, 175, 177
Moses, Prophet 16, 18, 41, 60, 83, 111, 131, 132, 147, 151, 181, 190, 203, 233, 240, 250, 307, 309, 315, 345; *Dornbusch* 60, 147, 151, 203, 233, 240, 345; *Manna* 189, 190; *Tabernakel* 111, 147, 151, 240, 242
Myrophoren 27, 142
- Nahum, Prophet (Nah. 1:6) 334
Nedremmanoje Oko 69
Nikita, Hl. 139, 141, 142, 147, 390, 392, 418
Nikolaos, Hl. 41, 58, 100, 120, 123, 124, 156, 173, 196, 197, 208, 209, 211, 212, 233, 246, 247, 248, 263, 276, 288, 293, 294, 301, 303, 304, 305, 307, 315, 318, 328
- Onouphrios, Hl. Asket 76, 78, 271, 281, 295
Orarion 29, 38, 71, 77, 308
- Pachomios, Hl. und der Erzengel Rafael 98, 115, 119, 120, 132, 136, 158, 201, 211, 227, 234, 237
Panagiaron 38, 39, 78
Panteleimon, Hl. 58, 120, 139, 166, 233, 271, 281, 282, 288, 296
Paraskevi, Hl. 107, 271, 281, 282, 286, 295, 315, 324, 332, 333, 334, 371
Passion Christ 10, 12, 15, 16, 19, 22, 24, 27, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 51, 55, 58, 62, 65, 66, 69, 74, 82, 83, 84, 88, 92, 102, 116, 121, 122, 128, 135, 141, 143, 154, 155, 160, 161, 175, 182, 204, 206, 228, 238, 242, 246, 248, 252, 257, 290, 292, 314, 320, 332, 335, 342, 343, 347, 348, 353, 372, 377, 379, 380, 381, 382
Paulus, Apostel 33, 83, 139, 234, 238, 247, 248, 284, 289, 298; *Umarmung mit Petrus (Concordia)* 238, 287, 288, 289, 297, 343
Paulus von Theben 139, 141
Petrus, Apostel 33, 234, 238, 247, 248, 289; *Gefängnis (Apg. 12:7)* 287; *Schwiegermutter, Heilung* 99; *Umarmung mit Paulus (Concordia)* 238, 287, 288, 289, 297, 343
Petrus von Alexandria 51, 129, 141, 163, 165, 203, 247, 248, 253, 301, 302, 329, 331, 358
Pfungsten 32, 58, 120, 130, 139, 165, 174, 178, 181, 182, 196, 234, 238, 239, 242, 271, 307, 308, 324, 327, 347, 358
Philoxenie 139, 155, 157, 160, 175, 177, 181, 183, 184, 204, 234, 251, 252, 308, 320, 334, 335, 338
Photini, Hl. 58, 296, 318, 322, 324
Phönix 59, 60, 410
Polychronia, Hl. 318, 336, 337
Polykarp von Smyrna, Bischof 186, 315, 324, 334
Polystavrion 77, 79, 347
Präfiguration, mariologisch 18, 41, 120, 150, 151, 188, 189, 190
Präsentation von Christus im Tempel/Hypapante 7, 10, 35, 41, 43, 44, 45, 49, 58, 62, 70, 77, 120, 130, 165, 178, 211, 212, 215, 216, 233, 257, 264, 271, 272, 275, 290, 292, 301, 304, 309, 316, 320, 324, 327, 329, 331, 347
Präsentation von Maria im Tempel 65, 139, 142, 181, 186, 211, 234, 307, 316, 320, 326, 338,
Prokop, Hl. 17, 58, 322, 417
Psychostasia 315
- Qvarqvare 231, 234
- Rat der Hohepriester 206, 207
Rebekka 47
Rhipidion 75, 82, 84, 127, 153, 161, 311, 350, 356, 368, 369, 370, 371, 373, 374
Romanos Sklepodiochtis, Hl. 271

- Samariterin, am Brunnen 120, 139, 266
- Salomon, Prophet 13, 14, 16, 18, 58, 79, 86, 89, 104, 143, 147, 165, 168, 169, 171, 189, 211, 226, 233, 271, 273, 275, 276, 280, 286, 295, 303, 315, 318, 319, 322, 327, 341, 346, 348, 367, 371, 398, 413
- Salustios, Hl. 227
- Samson (Richter 13:19–20) 132
- Samuel, Prophet 147, 250, 307, 309
- Sargis I. 231, 234
- Sargis II. 231, 234
- Satornios, Hl. 271
- Seraph 182, 203, 302, 308
- Schmerzensmann 92, 206, 208
- Simeon, Hl. 21, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 39, 43, 44, 45, 48, 71, 74, 78, 79, 93, 96, 119, 121, 128, 136, 157, 169, 204, 220, 233, 237, 289, 290, 292, 297, 309, 316, 345, 347, 349, 353, 377
- Simeon Stylit 147, 234, 251, 275, 277
- Sindon 71
- Sophia, die ihr Haus baut (Sprüchen 9:1–4) 35, 43, 71, 132, 133, 202, 239, 240, 346
- Sophia Vitovtovna 346
- Spyridon, Hl. 233, 295, 301, 302, 324, 411, 412
- Stamnos 83, 189, 190
- Stefan Uroš IV. Dušan und Jelena 114, 113, 147, 149
- Stephanos, Hl. 10, 139, 141, 233, 241, 258, 263, 266, 267, 270, 275, 276, 284, 285, 293, 294, 301, 302, 307, 315, 321, 323, 326, 329, 330, 331, 338, 358, 376, 426
- Strafen 315, 334
- Synedrium 320
- Synagoge, Personifikation 14, 139, 200, 215, 217, 272
- Taufe Christi 147, 165, 194, 211, 212, 216, 257, 275, 307, 324
- Tetramorph 203
- Thekla, Hl. 181, 185, 233, 318
- Theodor Stratilatis, Hl. 196, 197, 296
- Theodor Teron, Hl. 139, 140, 326
- Theodosia, Hl. 58
- Theodosios von Turnovo 258
- Theotokos *Blachernitissa* 97, 312, 313, 326; *Eleousa* 42, 70, 72, 178, 199, 337; *Ersten Schritte* 181, 186, 187, 246; *Glykophilousa* 42, 131, 307, 309, 391; *Hodegetria* 28, 70, 83, 99, 118, 131, 133, 143, 196, 197, 198, 199, 211, 215, 226, 227, 341; *Kyriotissa* 131, 243; *Orans* 97, 150, 199, 233, 238, 248; *Paraklesis* 42, 93, 94, 95, 131, 132, 133, 139, 142, 143, 147, 152, 181, 184, 187, 188, 201, 393, 412; *Platytera* 174, 175, 209, 211, 212, 257, 265, 270, 279, 318, 319, 329, 330, 338; *Segnung* 181, 215, 316, 327; *Zoodochos Pege* 28, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 147, 148, 150, 151, 265, 289
- Thomas, ungläubige 125, 130, 139, 142, 280, 282, 308, 324, 327
- Threnos/Grablegung 10, 25, 32, 35, 44, 45–49, 71, 73, 116, 121, 125, 130, 160, 161, 206, 234, 257, 258, 290, 314, 320, 336
- Trinität 13, 14, 43, 71, 155, 162, 165, 167, 184, 204, 240, 338
- Vasily Dmitrievich I. 346
- Verklärung/Transfiguration 10, 11, 71, 103, 130, 133, 139, 155, 159, 174, 209, 211, 212, 216, 229, 233, 238, 257, 272, 286, 290, 307, 315, 322, 325, 329, 331, 342, 347, 358, 364, 386
- Verkündigung 15, 32, 40, 65, 76, 79, 83, 84, 99, 101, 123, 130, 139, 143, 151, 153, 165, 178, 181, 187, 188, 189, 206, 207, 226, 233, 234, 257, 258, 275, 276, 285, 290, 293, 294, 297, 298, 299, 301, 302, 304, 307, 309, 312, 313, 315, 318, 319, 326, 329, 330, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 346, 348, 350, 358, 361, 371, 379

- Versiegelung des Grabes 21, 160
Verspottung Christi 139, 158, 160, 234, 238, 255, 257, 266,
Vierzig Märtyrer 149, 196, 197, 217, 247
- Wassersüchtige, Heilung 99
- Zacharias, Hohepriester 139, 142, 186, 206, 207, 226, 233, 276
Zephaniah, Prophet 346



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

CHRISTUS ANAPESON

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts erscheint auf dem Berg Athos, am Ursprungsort des Epitaphios Threnos-Ritus, ein neues Bild, das einerseits dank der Verbindung zum Ritus eine hohe Aktualität und liturgische Realität ausstrahlt und andererseits mittels der Adaption von wiedererkennbaren Bildformularen von sinngebenden Querverweisen profitiert: der Christus Anapeson.

Auf dem Christus Anapeson liegt der Fokus dieser Untersuchung. Der Christus Anapeson gibt den dramatischen Höhepunkt des Passionsritus wieder und garantiert gleichzeitig die Koppelung an die Inkarnation. Da Bilder den Raum in eine Bühne für performative Erfahrungen verwandeln, geht die Wahrnehmung der Teilnehmer weit über das duale System von Bild und liturgischem Text hinaus: Der Ritus wird multisensorisch erlebt.

MANUELA STUDER-KARLEN studierte in Fribourg Frühchristliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte, wurde mit einer Arbeit zur Sarkophagkunst promoviert und ist seit 2021 Assistenzprofessorin an der Universität Bern. Für die vorliegende Arbeit hat sie 2017 den Franz Josef II von Liechtenstein-Preis gewonnen.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4604-4



9 783796 546044

